

**Aix-Marseille Université**  
ECOLE DOCTORALE : CLE PHILOSOPHIE

ANNEE 2016 THESE N°

**THESE**

pour obtenir le grade de :

**Docteur de l'Université d'Aix-Marseille Université**

Discipline : Philosophie

présentée et soutenue publiquement par

Charles FLOREN  
le 17 juin 2016

**TITRE :**

**L'ESTHETIQUE RADICALE DE JOHN DEWEY**

**Directrice de la thèse : Joëlle ZASK**

**JURY**

Mme Joëlle ZASK, Maître de conférences HDR en philosophie, Aix-Marseille Université

M. Alain CHAREYRE-MEJAN, Professeur des Universités, Aix-Marseille Université, Département des Arts plastiques.

Mme Sandra LAUGIER, Professeur des Universités, philosophie, Institut des sciences Juridique et Philosophique de la Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

M. Jacinto TEIAS LAGEIRA, Professeur des Universités, Architecture, arts appliqués, arts plastiques, arts du spectacle, épistémologie des enseignements artistiques, esthétique, musicologie, musique, sciences de l'art, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

## **DÉDICACE**

*À Syntia*

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Mme Joëlle Zask pour sa confiance et son aide précieuse qui m'ont guidé et éclairé tout au long de mes recherches. Sa disponibilité, sa bienveillance et sa connaissance remarquable du sujet sur lequel j'ai entrepris de travailler, ont été les moteurs indispensables à l'élaboration de cette thèse. Enfin, c'est à la faveur de notre déjà longue amitié et grâce à son indéfectible générosité intellectuelle qu'il m'a été donné de découvrir la philosophie de John Dewey et la richesse de la pensée pragmatiste qui ont décidé de mes recherches.

Je remercie aussi très vivement Mme Sandra Laugier et M. Jacinto Lageira d'avoir accepté d'être les rapporteurs de cette thèse.

Enfin, je ne saurais exprimer tout ce que je dois à mon maître Alain Chareyre-Mejan grâce à qui je suis « entré » en philosophie et dont la bienveillance, l'amitié précieuse et la très rare liberté de pensée m'ont permis de me construire intellectuellement et n'ont jamais cessé de constituer pour moi le modèle même d'une forme de vie authentiquement philosophique.

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
<b>1<sup>ERE</sup> PARTIE : L'EXPERIENCE ESTHETIQUE.....</b>	<b>27</b>
<b>CHAPITRE 1 : PHENOMENOLOGIE DE L'EXPERIENCE ESTHETIQUE .....</b>	<b>27</b>
I. LES ENJEUX PHILOSOPHIQUES DU PROBLEME .....	27
II. PHENOMENOLOGIE ET PSYCHOLOGIE DE LA PERCEPTION ESTHETIQUE.....	47
1. Les phénomènes d'attention esthétique .....	47
2. L'expérience vue par la conscience .....	65
3. La conscience vue par l'expérience .....	78
<b>CHAPITRE 2 : L'UNITE DE L'EXPERIENCE ESTHETIQUE .....</b>	<b>95</b>
I. PHENOMENALITE ET EXPERIENCE : POUR UNE <i>LOGIQUE DU VAGUE</i> .....	95
II. L'ILLUSION DE L'AUTONOMIE DE LA PERCEPTION .....	119
III. EVALUATION DES CRITIQUES DE L'UNITE DE L'EXPERIENCE ESTHETIQUE .....	141
<b>CHAPITRE 3 : L'EXPERIENCE EMOTIONNELLE .....</b>	<b>164</b>
I. LES LIMITES DE L'EMOTION ESTHETIQUE .....	164
II. CRITIQUE DES DUALISMES : POUR EN «EMPIRISME BIEN COMPRIS» .....	177
III. L'EMOTION COMME <i>PROCESS</i> TRANSACTIONNEL.....	188
1. Interaction et transaction.....	188
2. Il n'existe pas d'émotion ready-made .....	196
3. La circularité de l'émotion .....	200
IV. DE L'EMOTION A L'ACTE D'EXPRESSION .....	214
1. La fonction de l'émotion dans l'expression.....	214
2. Le sens de l'émotion.....	228
<b>2<sup>EME</sup> PARTIE : L'ART COMME ACCOMPLISSEMENT DE L'EXPERIENCE.....</b>	<b>253</b>
<b>INTRODUCTION : L'ART, ENTRE RECITS ET PRATIQUES .....</b>	<b>253</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'ESTHETIQUE ET L'ARTISTIQUE : UN FAUX DUALISME.....</b>	<b>267</b>
I. PLAISIR ESTHETIQUE ET CULTURE ESTHETIQUE .....	267
II. LA FONCTION DU PLAISIR DANS L'EVALUATION ESTHETIQUE .....	274
1. Plaisir et déplaisir .....	275
2. Sensibilité et raison .....	280
3. Goûts et dégoûts .....	283
4. Sensualité et sensibilité .....	287
III. LE RISQUE DE L'ESTHETISME .....	292
IV. LA CRITIQUE ESTHETIQUE DU PLAISIR.....	296
V. L'AUTONOMIE ARTISTIQUE EXIGE-T-ELLE UNE RUPTURE AVEC L'ESTHETIQUE ?.....	302
VI. LA CONTINUTE DE L'ESTHETIQUE ET DE L'ARTISTIQUE : VIVRE <i>UNE</i> EXPERIENCE .....	321
<b>CHAPITRE 2 : LES FONCTIONS CRITIQUES DE L'ART .....</b>	<b>357</b>
I. LES IMPASSES DE L'INTERIORITE ARTISTE .....	357
II. LES MALENTENDUS SUR LA PURETE EN ART .....	374
III. LE JUGEMENT ESTHETIQUE : ENTRE FONCTION CRITIQUE ET HORIZON DE CONSENSUS.....	399
1. Les réactualisations critiques du sensus communis.....	399
2. Communication et intersubjectivité.....	418
3. Champ dialogique et limites de la rationalité esthétique .....	424
IV. CE QUI FAIT ART ET CE QUE L'ART FAIT .....	453
1. Symbole, dénotation et exemplification .....	454
2. De la nature à la fonction .....	461
3. L'action de l'art.....	477
4. L'art en acte : la rencontre de Barnes et Dewey .....	485

<b>3<sup>EME</sup> PARTIE : L'INDIVIDUATION ESTHETIQUE ET LA COMMUNAUTE DE L'ART</b>	<b>495</b>
<b>CHAPITRE 1 : LES INDIVIDUALITES ESTHETIQUES</b>	<b>500</b>
I. L'EDUCATION ESTHETIQUE COMME VOIE D'EMANCIPATION INDIVIDUELLE	503
II. L'EMANCIPATION DES OBJETS ESTHETIQUES	529
III. L'EXCENTRICITE	534
IV. IRONIE ET SOLIDARITE	547
<b>CHAPITRE 2 : L'ART COMME FORME DE VIE</b>	<b>559</b>
I. NATURALISER L'ESTHETIQUE	559
II. SITUATION ET CONTEXTE	571
III. CONTEXTES, SITUATIONS, ACTIVITES : L'ART D'ALLAN KAPROW	578
IV. L'ART DE L'ORDINAIRE ET LE THEATRE DU QUOTIDIEN	585
1. La dramaturgie de la communication ordinaire	585
2. L'art comme communication	596
3. La créativité de la conversation	612
V. L'AGIR CREATEUR	620
1. Art et travail	620
2. Culture et expression individuelle : souci de soi ou solidarité ?	648
<b>CONCLUSION</b>	<b>672</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>676</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>685</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>686</b>

## Introduction

L'objet de notre recherche consiste essentiellement dans l'explicitation d'un double paradoxe : comment, d'une part, l'expérience esthétique, communément perçue comme l'expérience d'une subjectivité irréfragable, peut-elle néanmoins ouvrir à un certain réalisme, voire à une forme inédite d'objectivité ou, à tout le moins à un certain accord entre les individus ? Et comment, de l'autre, c'est bien l'affirmation de la dimension individuelle de cette expérience, dans ses revendications esthétiques et artistiques, qui ouvre la voie à une possible communauté de jugements esthétiques. Pourquoi ce que nous revendiquons comme le plus singulier, comme ce qui nous appartient en propre, peut-il en même temps être le plus à même de faire exister ce qui nous est commun ? Bref, comment ce qui semble enfermé dans un « Je » hermétique et figé peut aussi bien frayer la voie à un « nous » ouvert et labile ?

S'il y a paradoxe, cela tient peut-être cependant moins à la nature de l'objet considéré –l'expérience esthétique- qu'à la manière dont on l'aborde traditionnellement. Pour reprendre le mot célèbre de Berkeley, ici comme ailleurs, nous avons peut-être commencé par soulever la poussière pour nous plaindre ensuite de ne pas y voir. Chacun sent bien dans toute situation propice à l'expérience esthétique, que ses sentiments sont siens, qu'ils sont singuliers, mais qu'ils ne pourraient pas même exister sans l'environnement –au sens large : le milieu, la mémoire- dans lequel ils ont pu surgir et grâce auquel ils tendent toujours à se partager, à être échangés sinon discutés.

Ce double paradoxe semble ainsi dessiner naturellement deux voies d'approche, l'une cognitive et l'autre plus directement pratique ou plus simplement l'une théorique qui aurait pour tâche d'interroger la nature de nos expériences esthétiques et la validité des jugements que nous en inférons et l'autre, pratique, qui enquêterait sur la place de ces expériences dans le vivre ensemble. Pourtant, nous voudrions montrer que la fécondité de l'approche pragmatiste permet précisément d'éviter ce nouveau dualisme et de resituer plus justement cette dualité. Or, l'enjeu n'est pas mince puisqu'en un sens, la provenance même de l'esthétique comme discipline se fonde sur cette dualité : c'est en effet le trouble jeté par ces jugements qui semblent emprunter à la fois à l'idéal

normatif d'une raison universelle tout en restant rivés à une sensibilité toute subjective qui décidera de la nécessité d'une esthétique<sup>1</sup>. Or, même s'il est devenu traditionnel de concevoir les grandes philosophies de la sensibilité de l'âge moderne comme autant de revanches prises par la sensibilité sur l'hégémonie de la raison imposée par la philosophie classique, il n'en reste pas moins que cette dualité, détaillée, analysée et critiquée dans toute l'esthétique des Lumières, n'est jamais véritablement dépassée. Certes, la sensibilité va se trouver fédérée aux territoires cognitifs déjà conquis par la philosophie des Lumières, mais comme un nouvel objet d'investigation dont il va s'agir de découvrir le sens. Ce qui n'est jamais aperçu, c'est la candeur continue de la raison à ignorer ce qui en elle est déjà esthétique et, à rebours, ce qui dans l'esthétique relève d'emblée d'une recherche ou d'une tension intellectuelle.

En 1925, dans son ouvrage *Expérience et Nature*, Dewey fustige avec raison cette opposition faussement évidente entre art et connaissance, expérience esthétique et jugement universel et il montre que la connaissance, replacée dans le contexte de l'histoire de l'expérience humaine, est un art comme les autres :

---

<sup>1</sup> C'est à ce titre que cette remarque de Leibniz semble pionnière pour l'esthétique à venir : « Quand je puis reconnaître une chose parmi les autres,

« Le fait qu'on échoue à reconnaître que la connaissance est un produit de l'art explique un fait autrement inexplicable, à savoir que, dans de vastes régions de croyances et d'espoirs, la science soit prise pour un monstre. Pour supprimer ce poids mort, il faudrait toutefois plus que simplement reconnaître théoriquement que la science est faite par les hommes et pour les hommes. Une telle reconnaissance serait néanmoins un premier pas. Mais la source véritable de la difficulté présentée ici est que l'art de connaître est cantonné dans un domaine très étroit. Comme tout ce qui est précieux et rare, il a été artificiellement protégé. C'est cette protection qui est la cause de la déshumanisation de la science et de sa confiscation par une classe particulière. Comme les coûteux bijoux de jade et de perles, les joyaux de la science n'appartiennent qu'à quelques-uns. Les théories philosophiques qui ont dressé à la science un autel l'ont placée dans un temple coupé des arts de la vie, et l'ont rendue inaccessible à qui ignore certains rites consacrés. Elles ont ainsi contribué à consolider les techniques destinées à assurer le monopole des croyances et de l'autorité intellectuelle. La science restera un luxe spécial réservé à quelques-uns tant que l'art de produire librement des perceptions adéquates de la signification des événements ne sera pas intégré à l'éducation, la morale et l'industrie. Pour la masse, elle continuera de représenter un ensemble abscons de propositions bizarres n'ayant aucun rapport avec la vie, excepté quand elle fait peser la lourde poigne de la loi sur la spontanéité, et s'autorise de la nécessité et de la mécanique pour témoigner contre des aspirations généreuses et libres. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> John DEWEY, *Experience and Nature*, in *The Later Works*, 1925, vol. 1, trad. fr. J. Zask, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2012, p. 346-347.

On voit ici clairement que la tâche d'élucider le rôle et la place de l'expérience dans nos connaissances ne peut s'envisager indépendamment de la finalité pratique et pragmatique d'une telle recherche. « L'art de produire librement des perceptions adéquates de la signification des événements » n'est pas moins esthétique que l'art de la musique ou de la peinture. Parce que ces derniers, abusivement distingués en « Beaux-Arts » ne sont pas moins utiles que l'art de la connaissance ou de la pensée. D'où cette précieuse définition de l'art dans le même texte : « l'art peut ainsi être défini comme le lien unissant une perception esthétique à la perception opérationnelle des possibilités de l'objet esthétique »<sup>3</sup>

Cette approche, refusant de dissocier expérience et connaissance puisque l'expérience bien comprise n'est au fond rien d'autre que la culture à la fois singulière et commune, trouve bien entendu ses racines dans l'empirisme qui, ce n'est pas fortuit, s'est d'emblée attelé au problème du goût et de son prétendu relativisme. Toutes les enquêtes de l'empirisme anglais sur le goût ont peut-être en commun de renverser l'approche traditionnelle de la question esthétique. Plutôt que de renvoyer la question des critères esthétiques au domaine de la confusion sensible, elles prennent acte à la fois de la singularité irréductible du goût et tout à la fois de la volonté d'un accord en matière de beau. Là encore,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 340

la dualité entre l'expérience singulière et la tendance au jugement universel n'est pas évacuée, mais elle est reconstruite et contourne ce dualisme prétendument irréductible.

Il est assez commode de dater la naissance même de l'esthétique –entendue ici comme analyse de l'expérience esthétique- avec le texte publié en 1671 par Dominique Bouhours : *Les entretiens d'Ariste et Eugène*<sup>4</sup>. Le cinquième de ces entretiens est consacré à la notion qui fit florès à l'époque : le *je-ne-sais-quoi*, le *nescio quid*, et l'auteur entrelace de manière particulièrement subtile les notions d'amitié, de goût et d'esthétique à travers cette expérience particulière qu'est la conversation amicale. Les deux amis ont déjà pris acte de leur divergence de goût concernant les paysages marins dans le premier entretien<sup>5</sup> et désormais ils s'interrogent plus largement sur l'origine de cette divergence, mais surtout ils s'arrêtent sur un paradoxe qui n'a rien d'anecdotique, mais constitue plutôt le centre

---

<sup>4</sup> Dominique BOUHOURS *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene* (1e édition), Paris, Sebastien Cramoisy, 1671 [édition critique de Bernard Beugnot et Gilles Declerq, Paris, Champion, 2003].

<sup>5</sup> « {...}je sens bien déjà que la mer me plaît beaucoup plus quand elle est tranquille, que quand elle est agitée. Je ne suis pas tout à fait de votre goût reprit Eugène. Il me semble que la mer n'est jamais si belle que dans la colère, lorsqu'elle s'enfle, qu'elle s'agite, qu'elle mugit d'une manière effroyable, et qu'il se fait un espèce de guerre entre les vents et les flots. Ces vagues qui s'entrechoquent avec tant d'impétuosité ; ces montagnes d'eau et d'écume qui s'élèvent, et qui s'abaissent tout d'un coup ; ce bruit, ce désordre, ce fracas, tout cela inspire je-ne-sais-quelle horreur accompagnée de plaisir, et fait un spectacle également terrible et agréable. » *Ibid.*, p .5.

de toute réflexion esthétique : pourquoi le goût d'être ensemble peut supporter et même nourrir leurs divergences esthétiques ? Et pourquoi leurs divergences en matière de goût n'entame en rien leur plaisir esthétique d'être ensemble ? Parvenus presque au terme de leur conversation sur le je-ne-sais-quoi, ils ont cet échange :

*Ce qui m'étonne le plus, dit Eugène, c'est que ce même homme qui vous déplaît, ma plaira peut-être. Il ne faut pas s'en étonner, reprit Ariste : comme il y a des je-ne-sais-quoi universels, dont tout le monde est touché également, il y en a des singuliers qui ne touchent que quelques personnes ; et il est de ces je-ne-sais-quoi comme de ces fantômes qui n'apparaissent qu'en de certains lieux et à de certaines gens {...} Si cela est ainsi, dit Eugène, on a tort de condamner le goût, et l'inclination d'autrui, quelque bizarre que soit ce goût, et quelque extravagante que cette inclination puisse être.<sup>6</sup>*

Ce sont donc les ramifications du *je-ne-sais-quoi* qui scellent l'amitié des deux personnages et qui individualisent leurs goûts respectifs. Mais plutôt que de tirer de leur conversation un constat déçu et sceptique, à l'instar de leurs lointains cousins que seront les Bouvard et Pécuchet de Flaubert<sup>7</sup>, la profondeur de la conclusion de ce cinquième entretien tient au fait que jamais ils ne

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>7</sup> qui concluront de manière restée célèbre leurs investigations esthétiques par le fameux : « *L'esthétique, quelle blague !* », *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento, précédée des scénarios inédits. Napoli, Instituto Universitario Orientale — Paris, Librairie Nizet, 1964, p. 411.

séparent le plaisir esthétique de leur conversation de l'objet théorique de leur quête, à l'inverse des héros de Flaubert qui jamais ne parviennent à unifier leurs expériences et sont invariablement déçus. Comme dans toute expérience authentique de conversation, fin et moyen sont ici indissociables.

Hume, lorsqu'il reprend le problème esthétique, commence par constater avec le sens commun dans ses *Essais esthétiques*, que le goût pour l'art ne repose sur aucune unanimité y compris d'ailleurs lorsque les épithètes sont communes. Pourtant, il paraît bientôt tout aussi évident qu'il existe un accord en matière de beauté puisque dans les faits, tout homme ayant l'expérience d'un art sera capable de juger de sa beauté, mais surtout, parce qu'un accord plus pérenne encore que dans les sciences, les religions ou la philosophie, finit par se mettre en place en matière de beauté. Ainsi, remarque finement Hume, on a pu oublier la philosophie abstraite de Cicéron là où l'on continue à admirer son éloquence. Certes Hume insiste, d'un point de vue strictement sceptique, sur le fait qu'on ne saura jamais en définitive si les impressions nous menant à un plaisir esthétique sont les mêmes que celles qu'éprouvent les autres. Loin d'être un adepte du *je-ne-sais-quoi*, Hume verrait plutôt dans le vocabulaire esthétique, une fausse unanimité recouvrant pudiquement la vertigineuse impossibilité de s'assurer qu'il existe deux états subjectifs parfaitement semblables.

Ce qui ne l'empêche pas de penser que l'accord en matière de beauté s'établit progressivement mais inéluctablement, historiquement, c'est-à-dire empiriquement grâce à une lente convergence entre des habitudes, des échanges d'opinions instruites, des goûts diversifiés et la fréquentation constante des œuvres d'art. Par l'effet d'un cercle vertueux, l'assiduité de cette fréquentation fortifiera la plupart du temps le goût. La rareté des hommes de goût délicat ne légitime aucun relativisme, mais au contraire devient le ferment actif d'un progrès général vers cet accord esthétique. C'est ainsi qu'on peut sans doute comprendre cette affirmation abrupte : « La masse ne peut pas être totalement inculte d'où des esprits si raffinés sont issus »<sup>8</sup>. Dans cette esthétique radicalement expérimentale qu'inaugure Hume, l'homme raffiné est celui qui montre, celui qui, par sa critique déictique, ouvre la voie, donne envie d'apprécier, c'est pourquoi même si les « hommes de goût délicat » sont rares, ils ne sont pas une exception heureuse et incompréhensible :

*« L'ascendant qu'ils acquièrent fait prévaloir cette approbation vive avec laquelle ils accueillent toutes les productions du génie, et aident généralement celui-ci à s'imposer. Bien des hommes, lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes, ont seulement de la beauté une perception faible, et empreinte de doute. Ils sont cependant capables de goûter un trait empli de finesse, s'il est désigné à leur attention. Tout converti à*

---

<sup>8</sup> D. HUME, *De la naissance et du progrès des arts et des sciences*, in *Essais esthétiques*, GF Flammarion, 2000, p. 76.

*l'admiration du véritable poète, ou de l'authentique orateur, est l'artisan de nouvelles conversions.»<sup>9</sup>*

Ce bref détour par l'empirisme de Hume nous montre au moins déjà que les enjeux de ce double paradoxe sont donc à la fois esthétiques et démocratiques<sup>10</sup> et nous tenterons de montrer précisément leur articulation : si l'analyse de l'expérience esthétique conduit à repenser à nouveaux frais la subjectivité, c'est sur la base de cette approche esthétique de la subjectivité que peuvent s'enraciner de nouveaux modèles de communautés politiques. De ce point de vue, il est légitime, comme l'écrivait H. Arendt, dans la *Crise de la Culture*, de considérer que l'esthétique de Kant contient sans doute les enseignements les plus féconds sur sa pensée politique : l'affirmation de la part irréductible de subjectivité dans le jugement de goût étant justement le moteur d'une exigence d'universalité, le sens propre n'ayant de sens que par rapport au sens commun. Même si, *cum grano salis*, la pensée

---

<sup>9</sup> D. HUME, *De la norme du goût*, in *op. cit.* p. 142.

<sup>10</sup> Le terme de « démocratie » étant ici entendu au sens que lui a donné J. Dewey : « La démocratie est la forme de société dans laquelle tout homme possède une chance, et sait qu'il la possède –et nous pourrions ajouter : une chance à laquelle aucune limite possible ne peut être assignée, une chance véritablement infinie, la chance de devenir une personne. » John Dewey, *The Ethics of Democracy*, 1888, p. 248-249, cité dans J.P. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, éd. Gallimard, Coll. Folio essais, 2010, p. 238

d'Hannah Arendt s'oriente bien plutôt vers une esthétique dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle reste largement séparée du commun. Il n'en reste pas moins que l'intuition contenue dans la *Crise de la culture* et selon laquelle « le goût débarbarise le beau »<sup>11</sup> reste précieuse et profonde.

De ce point de vue, la question du goût s'avère étonnamment moderne puisqu'outre le fait qu'elle apparaît avec l'esthétique elle-même, elle constitue surtout la ligne de partage entre la métaphysique classique et la philosophie moderne. Là où Platon ne cesse de chercher vainement un critère du beau, Hume, pragmatiquement, prend acte du fait que ne peut manquer de s'établir empiriquement une norme du goût. Pragmatiste avant l'heure, l'auteur des *Essais esthétiques*, ne cherche pas un critère universel et nécessaire apte à fonder ensuite une communauté de jugements, il observe et enquête sur une certaine *solidarité* des jugements de goût qui ne conduira jamais à une fusion totale du privé et du public, mais qui s'avère d'une utilité irremplaçable dans les progrès de la conversation et de la sociabilité...

---

<sup>11</sup> Nous reviendrons plus longuement sur le sens et la portée de cette expression : « Comme tel, le goût, avec son jugement toujours vigilant sur les choses du monde, fixe ses limites propres à un amour sans discrimination, immodéré pour le purement beau. Dans le domaine de la fabrication et de la qualité, il introduit le facteur personnel, c'est-à-dire lui donne un sens humaniste. Le goût débarbarise le monde du beau en ne se laissant pas submerger par lui ; il prend ainsi soin du beau à sa propre et « personnelle » façon, et ainsi produit une « culture » ». H. ARENDT, *La crise de la culture*, éd. Gallimard, Coll. Idées, 1972, p. 286.

Il me semble qu'avec sa figure de « l'ironiste libéral», développée dans *Contingency, Irony, and Solidarity*<sup>12</sup>, Rorty, figure majeure du néo-pragmatisme, prolonge cette intuition : prenant acte de la contingence de ses propres croyances, celui qui travaille de façon distanciée –et de manière privilégiée, à travers la lecture des textes littéraires- à sa propre individuation est pourtant le mieux à même, là aussi, de mettre en interaction la sphère privée et la sphère publique : « ironique » en privé, il sera d'autant plus solidaire en public :

*« This book tries to show how things look if we drop the demand for a theory which unifies the public and private, and are content to treat the demands of self-creation and of human solidarity as equally valid, yet forever incommensurable. It sketches a figure whom I call the "liberal ironist." I borrow my definition of "liberal" from Judith Shklar, who says that liberals are the people who think that cruelty is the worst thing we do. I use "ironist" to name the sort of person who faces up to the contingency of his or her own most central beliefs and desires - some- one sufficiently historicist and nominalist to have abandoned the idea that those central beliefs and desires refer back to something beyond the reach of time and chance. Liberal ironists are people who include among these ungroundable desires their own hope that suffering will be diminished, that the humiliation of human beings by other human beings may cease. »<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> R. RORTY, *Contingency, Irony and solidarity*, 1989, Cambridge University Press.

<sup>13</sup> R. RORTY, *Ibid.*, p. XV.

Si Rorty développe une réflexion qui privilégie la littérature, associée à la fois à l'ironie et à la solidarité libérale, c'est-à-dire à la reconnaissance de la contingence de nos croyances et de nos désirs associée au refus de la cruauté, c'est bien d'abord parce que la littérature –et, en l'occurrence les lectures de Proust, de Nabokov et d'Orwell- permet précisément, par identification imaginaire, un processus d'individualisation. La littérature est fondamentalement liée tout d'abord à la notion d'« ironisme ». À la différence du « métaphysicien » qui veut trouver un vocabulaire objectif et ultime qui fonde la connaissance, l'« ironiste » accepte selon Rorty la contingence de ses propres désirs et croyances, il la regarde en face. Au sein de l'ironisme, il reste pourtant une tension entre public et privé — entre l'effort pour construire une solidarité humaine, par la résistance à la cruauté, et la poursuite de l'épanouissement personnel. Après tout, ces fins paraissent même plutôt s'opposer. C'est pourtant en sollicitant l'identification imaginaire, que la littérature –et le roman en particulier- peut agir au service de ce que Rorty appelle le « libéralisme » — défini dans un sens large comme le refus de la cruauté. Outre ce libéralisme, la littérature peut nous offrir aussi, notamment dans la figure du *poète*, une vision privilégiée de l'autonomie individuelle et de la perfection « privée » qu'on peut élargir à l'artiste en général. Certes, et si Rorty y insiste, la synthèse du public et du privé sera à jamais impossible, mais si cette tension subsiste c'est bien que la

figure de « l'ironiste libéral » incarne l'effort de celui qui poursuit le double objectif de la solidarité libérale et de l'autonomie individuelle. Mais dualité ne signifie pas dualisme, et il s'agit ici sans aucun doute d'un idéal à la fois éthique et esthétique.

Nous verrons que les pistes qu'ouvre Rorty sur le lien entre la littérature et l'individuation esthétique sont particulièrement fécondes pour celui qui s'intéresse aux prolongements démocratiques de la réflexion esthétique. Par une telle conception, incarnée dans cette figure de « l'ironiste libéral », ce sont des problèmes entiers, souvent jugés insolubles, de l'esthétique traditionnelle, qui s'évanouissent, au premier rang desquels, le prétendu narcissisme de l'esthète : on peut être parfaitement autonome grâce en particulier à la fréquentation des textes littéraires tout en étant, *de ce fait même*, parfaitement libéral, c'est-à-dire solidaire avec les autres.

Hume parlait de progrès de la sociabilité, Rorty parle de solidarité, mais, *mutatis mutandis* ce qui est commun à ces approches empiristes, c'est surtout que l'usage même de ces termes suppose d'emblée une synthèse théorique et pratique. Pour le dire plus directement : il ne s'agit pas d'attendre d'avoir déduit certaines certitudes théoriques pour ordonner une pratique et normer une action. Le néo-pragmatisme rortyen se définit comme post-métaphysique et pour se défaire de toute posture métaphysique, il

faut accepter de rejeter tout à la fois le positivisme, le réalisme, le représentationnalisme, l'essentialisme, et le fondationnalisme ; en bref, tout ce qui, de près ou de loin, renverrait au présupposé d'une réalité *ready-made* qui attendrait docilement d'être objectivement connue.

C'est cependant surtout la thématique anti-platoniste qui prédomine dans l'œuvre de Rorty : platonisme et pragmatisme y sont souvent présentés comme «deux manières essentielles de donner un sens à la vie [des êtres humains] en la situant dans un contexte plus large »». Être platoniste, cela revient à vouloir fonder la « solidarité » (les valeurs communes qui régissent le vivre-ensemble d'un groupe humain déterminé) sur « l'objectivité » (la vérité entendue comme correspondance avec la réalité telle qu'elle serait « en soi », « ready-made », indépendamment de nos schèmes conceptuels), donc soumettre le politique à une forme quelconque de métaphysique lui assignant des normes universelles et *a priori*. Au contraire, le passage au pragmatisme permet de «réduire l'objectivité à la solidarité », donc d'assimiler — à l'instar de ce que suggérait déjà William James — la vérité à «ce qu'il est avantageux pour nous de croire» et la quête d'objectivité — comme y insistait déjà Charles Sanders Peirce — au «désir d'une entente intersubjective aussi étendue que possible» dans l'immanence irréductible de la vie communautaire.

Si la cruauté se définit comme « la pire chose que nous puissions faire », encore faut-il savoir comment y résister et la combattre. On l'a vu, la figure promue par Rorty suppose de maintenir une tension positive entre l'ironisme et le libéralisme, le souci de soi et le souci des autres. Rorty distingue dès lors deux types de livres qui nous aident à construire cette figure : d'une part, il y a « les livres qui nous aident à voir les effets des pratiques et institutions sociales sur les autres » ; d'autre part, il y a les livres « qui nous aident à voir les effets de nos idiosyncrasies privées sur autrui » — « ces livres nous montrent comment nos efforts d'autonomie, nos obsessions privées qui nous poussent à atteindre une forme de perfection bien particulière, peuvent nous rendre oublieux de la douleur et de l'humiliation que nous provoquons »<sup>14</sup>.

Cette classification a l'avantage de dépasser les clivages traditionnels entre « sphères de la culture », dont Rorty souligne, après Dewey, « l'effet virtuellement suffocant »<sup>15</sup>. En effet, distinguer entre une faculté de conscience et une faculté de goût, entre le champ esthétique et le champ moral, reconduit et entretient des clivages entre esthétique et morale qui ne rendent

---

<sup>14</sup> «In particular, such books show how our attempts at autonomy, our private obsessions with the achievement of a certain sort of perfection, may make us oblivious to the pain and humiliation we are causing.» R. RORTY, *Ibid.*, p. 141.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 66.

pas justice de l'impact et de l'influence de certains romans sur la formation aussi bien esthétique qu'éthique de l'individu. Sans parler du fait, que ces divisions entérinent l'illusion d'un moi coupé entre des intérêts prétendument contradictoires où il est aisé de reconnaître les antiennes d'une vie esthétique recluse sur ses plaisirs privés ignorant les impératifs d'une vie éthique ouverte aux autres. En fait, il faut bien plutôt, selon Rorty, rendre « justice au rôle que les romans, notamment, ont joué dans la réforme des institutions sociales, dans l'éducation morale des jeunes et dans la formation par l'intellectuel d'une image de soi ». La division entre « sphères culturelles » apparaît clairement obsolète et il s'avère plus juste et plus efficace de traiter la conscience et le goût, non pas comme des facultés qui ont des objets déterminés, mais comme « des paquets de croyances et de désirs idiosyncrasiques ». Sur ces nouvelles bases pragmatistes, le chiasme traditionnel entre « vérité » et « beauté » n'a plus lieu d'être :

*The traditional picture of the self as divided into the cognitive quest for true belief, the moral quest for right action, and the aesthetic quest for beauty (or for the "adequate expression of feeling") leaves little room either for irony or for the pursuit of autonomy.*

*If we abandon this traditional picture, we shall stop asking questions like "Does this book aim at truth or at beauty? At promoting right conduct or at pleasure?" and instead ask, "What purposes does this book serve?"*<sup>16</sup>

Il est certain que les développements contemporains en esthétique ont pris acte, de manière multiforme et depuis longtemps, de ces enjeux éthiques et politiques de la réflexion esthétique. Jacques Rancière, par exemple, poursuit une recherche unifiée qui revendique, finalement dans des termes assez proches des références précédemment évoquées, de nouvelles définitions de la pédagogie, de l'intelligence, de l'esthétique, de la démocratie ou encore de la politique. Mais surtout, c'est une pensée des actes esthétiques qui jamais n'isole l'esthétique de ses enjeux pédagogiques et politiques<sup>17</sup>. Il est ainsi, pour Rancière, impossible de réduire les modes de vie et de pensée des individus à leurs déterminations sociales, culturelles ou historiques. On ne peut

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>17</sup> En ouverture de son texte, *Le partage du sensible*, J. Rancière légitime comme suit cette notion : « Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait. (...) Il y a donc, à la base de la politique, une « esthétique » qui n'a rien à voir avec cette « esthétisation de la politique » propre à « l'âge des masses » dont parle Benjamin. Cette esthétique (...) on peut l'entendre en un sens kantien –éventuellement revisité par Foucault-, comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. » *Le partage du sensible*, éd. La fabrique, 2000, p. 13-14.

enfermer les individus dans un destin social qui conditionnerait leur pensée, leurs goûts, leurs perceptions ou leurs aspirations. La défense sans faille de l'égalité que propose Rancière se caractérise par la reconnaissance de cette aptitude propre à chacun et commune à tous d'entrer en interaction avec les autres. C'est cette interaction qui peut permettre, selon Rancière, d'œuvrer à ce *partage du sensible*. La pensée de Rancière, au croisement d'une critique féroce d'une certaine pédagogie<sup>18</sup>, d'une lutte contre des déterminismes aveugles et de la promotion de l'émancipation de l'individu esthétique atteste à tout le moins de l'actualité des questions et des solutions proposées par le pragmatisme de J. Dewey. Et il nous semble que Dewey et Rancière partagent au moins ce souci fondamental de réhabiliter un espace public où règne une réelle égalité des intelligences, s'incarnant dans la possibilité pour chacun de mobiliser ses propres ressources pour ensuite les mettre à l'épreuve de l'expérience afin que collectivement puisse se développer un savoir et une intelligence, c'est-à-dire une expérience à la fois commune et toujours individualisée, bref, une culture.

Toutefois, on l'aura compris, c'est en nous appuyant de manière privilégiée sur le pragmatisme que nous voudrions démontrer comment l'attention portée à l'expérience esthétique

---

<sup>18</sup> Voir : J. RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, éd. Fayard, coll. 10/18, 2014.

engendre nécessairement une prise en compte des prolongements éthiques et politiques de la sensibilité et de cette culture du sensible à partir de laquelle les individus s'individualisent sur la base de ce qui leur est pourtant commun. L'approche pragmatiste - et, en particulier celle de John Dewey dans *L'art comme expérience*- a pour nous le mérite d'ancrer l'esthétique sur le plan de l'expérience conçue comme un jeu d'interactions qui rendent caduc le clivage traditionnel du sujet et de l'objet sur lequel achoppent la plupart des théories esthétiques. Et c'est plus largement, la séparation même de l'art et de la vie qui devient en partie obsolète. Il sera donc, de ce point de vue, utile et nécessaire d'être attentif aux expérimentations artistiques qui dès les années 60 -en particulier chez Allan Kaprow- réalisent cette continuité de l'art et de la vie, de l'expérience esthétique et de l'expérience ordinaire, ou du moins qui « floutent » leurs frontières. Expériences dont il faudra rappeler aussi la place prépondérante qu'elles occupent dans l'éducation à et *par* l'expérience dont Dewey fut le promoteur infatigable. La profonde originalité de la pensée de Dewey, qu'il s'agira de restituer, nous paraît être d'une irremplaçable utilité pour qui veut comprendre aujourd'hui les problèmes de l'art et de l'esthétique, en ce qu'il nous montre comment l'expérience esthétique saisit quelque chose de toute expérience et comment, en retour, dans le flux routinier de nos expériences surgit parfois ce que nous allons isoler comme « une »

expérience : cette rencontre, cet endroit, cette aventure. Or, c'est à cette singularité que les œuvres d'art nous renvoient, c'est cette singularité qu'elles nous proposent de cultiver en nous même si cette dernière doit être ressaisie dans des champs de l'expérience qui ne relèvent pas directement de l'esthétique, voilà ce que nous nous proposons de montrer sur les pas du pragmatisme de J. Dewey.

# 1<sup>ère</sup> Partie : L'expérience esthétique

## Chapitre 1 : Phénoménologie de l'expérience esthétique

### I. Les enjeux philosophiques du problème

Il s'agira dans un premier temps de comprendre la nature de l'expérience esthétique de façon holiste, à la fois à son niveau le plus simple, on pourrait même dire le plus ordinaire et dans ses prolongements plus sophistiqués, c'est-à-dire essentiellement comme effet induit par les œuvres d'art, sans toutefois séparer ontologiquement ces différents moments. Si la méthode à mettre en œuvre pour saisir l'expérience esthétique dans son unité contredit nos manières habituelles de la penser, l'enjeu de cette analyse est cependant simple, il s'agit de savoir où situer et comment caractériser l'expérience esthétique ? Qu'est-ce qui est éprouvé dans l'expérience esthétique, de quoi est-elle l'épreuve, qu'est-ce que nous y expérimentons ? Et où se trouvent, si elles existent, les qualités esthétiques de l'objet ou de la situation qui en déclenchent le processus ? Enfin, comment situer l'expérience

esthétique par rapport à l'œuvre d'art : est-elle en amont ou en aval de la création, origine ou finalité de la production artistique ?

Si les réponses à ces questions héritées de l'esthétique ne manquent pas, on peut, pour l'instant, et par commodité, les diviser en deux grands courants de pensée : l'un plutôt idéaliste qui s'attachera à observer comment les qualités esthétiques ne sont nulle part ailleurs que dans la subjectivité<sup>19</sup>, l'autre plutôt réaliste qui, de manière très variée, tente de sauver quelques éléments solides et réels du naufrage subjectiviste.<sup>20</sup> Pourtant, ne faut-il pas considérer que ce clivage lui-même suppose une vision déjà biaisée de l'expérience esthétique ? Il s'agirait moins alors de choisir entre deux réponses également insatisfaisantes que de reposer le problème à nouveaux frais. La distinction entre l'expérience esthétique et l'œuvre d'art, et plus largement entre l'esthétique et l'artistique ne sont sans doute finalement que des distinctions arbitraires, mais le problème est que ces distinctions sont bien ancrées dans les habitudes intellectuelles et, après tout, elles semblent s'accorder avec le sens commun et notre expérience

---

<sup>19</sup> La formulation d'une telle position ne trouve sans doute pas de plus grande précision qu'avec cette affirmation de Kant : « Ce qui est simplement subjectif dans la représentation d'un objet, c'est-à-dire ce qui constitue sa relation au sujet et non à l'objet, c'est sa nature esthétique. » *Critique de la faculté de juger*, Introduction VII, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1968, p. 35.

<sup>20</sup> L'ontologie réaliste d'un R. POUIVET en fournit un exemple vigoureux : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. » *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, Paris, 2007, p. 66

immédiate : il paraît à chacun évident qu'on peut tout à fait analyser le sentiment esthétique sans convoquer les œuvres d'art, de même qu'on peut discourir sur les œuvres sans évoquer l'expérience esthétique. Au reste, nous nous contentons assez fréquemment, dans nos expériences, de cette dualité entre idéalisme et réalisme : nous sommes bien convaincus de la qualité esthétique de certaines de nos expériences tout en avouant assez aisément qu'elles demeurent subjectives.

On voit d'emblée les deux versants qu'a empruntés et que peut emprunter la réflexion esthétique à la suite de ce bref constat : celle d'une élucidation des conditions subjectives de l'expérience esthétique, ou celle d'une analyse de l'extériorité absolue de cette expérience, *via* les ressources de l'ontologie ou du réalisme. L'art sera situé à la suite de ce choix : expression d'une irréductible subjectivité ou manifestation d'une présence quasiment préréflexive. Esthétique de la subjectivité aux accents psychologiques ou ontologie de l'œuvre d'art seraient deux façons d'aborder ou de détourner l'expérience esthétique. Dans les deux cas cependant, il est bien difficile de ne pas céder à une certaine vision ésotérique de l'art et de l'expérience esthétique soit en diluant l'esthétique dans une intentionnalité insaisissable, soit en

métamorphosant, pour paraphraser Adorno, l'œuvre d'art en hiéroglyphe orphelin de tout Champollion<sup>21</sup>.

La difficulté tient à ce que, pour l'instant, l'expérience esthétique peut être tout à la fois considérée comme l'origine de l'art que comme les effets –plus ou moins intentionnels– induits par les œuvres. Toutefois, ce jeu de ping-pong dialectique entre le pôle subjectif et le pôle objectif de l'expérience esthétique n'est peut-être du qu'au fait que nous soyons trop peu familiarisés avec une pensée qui unifierait dans une même expérience ces deux moments. C'est avec le souci de combler ce hiatus, et plus largement le fossé séparant l'art et son public, que Dewey se proposait, pour comprendre l'expérience esthétique, de partir des expériences les plus simples et les plus quotidiennes :

*« Afin de comprendre l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer par la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules : la voiture des pompiers passant à toute allure, les machines creusant d'énormes trous dans la terre, la silhouette d'un homme, aussi minuscule qu'une mouche, escaladant la flèche du clocher, les hommes*

---

<sup>21</sup> Comme le fait remarquer Dewey : «Le refus d'accorder un sens à l'art repose ordinairement sur la supposition que le genre de valeur (et de sens) possédé par l'œuvre est à ce point unique qu'il n'a aucun rapport ni rien de commun avec les contenus des modes d'expérience étrangers à l'esthétique. Il s'agit, en bref, d'une autre manière de remettre en selle ce que j'ai appelé la vision ésotérique des beaux-arts. » *L'art comme expérience, op.cit., p.155.*

*perchés dans les airs sur des poutrelles, lançant et rattrapant des tiges de métal incandescent. 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 plantes, la concentration dont fait preuve son mari en entretenant le carré de gazon devant la maison, l'enthousiasme avec lequel l'homme assis auprès du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élançant et les morceaux de charbon qui se désagrègent ».<sup>22</sup>*

En dépit de ce que pourrait laisser croire une lecture un peu hâtive du passage précité, ce panorama n'exploite aucun relativisme, mais répond à une logique précise que nous tenterons de détailler dans cette première partie : il s'agit de réunir les différents niveaux de l'expérience esthétique ou plutôt de «restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience»<sup>23</sup>. Si l'expérience esthétique est possible c'est bien, selon cette même logique, qu'il y a quelque chose d'esthétique dans toute expérience. Cependant, si pour Dewey cette continuité mérite d'être restaurée, c'est bien qu'elle existe concrètement, mais qu'elle ne va pas de soi ou qu'elle s'est

---

<sup>22</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, éd. Gallimard, coll. folio essais, 2005, pp.31-32.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.

perdue, si bien qu'on a fini par occulter la continuité vitale entre les objets de l'expérience ordinaire et les œuvres d'art. Il y a au fond, dans ce panorama que nous offre Dewey en ouverture de *L'art comme expérience*, quelque chose qui pourrait être comparé au fameux *Ha-ha* (ou saut de loup) dans l'art des jardins : cette frontière -invisible à celui qui est à l'intérieur - qui sépare le jardin du paysage environnant tout en en protégeant l'accès, et qui se matérialise par un fossé. De la même façon, soit parce que nous sommes rivés au paysage naturel, soit parce que nous sommes obnubilés par la dimension artistique du jardin -pour filer la même métaphore- nous oublions leur continuité fondamentale et leurs interactions, ce qui a pour effet d'élargir inconsidérément le fossé séparant l'art et la vie et de laisser croire que cette séparation est une évidence. Enfin, pour en finir avec cette métaphore, on pourrait ajouter la remarque suivante : de la même façon que le promeneur jouira depuis le jardin de cette continuité visuelle avec le paysage qui l'englobe sans se préoccuper de leur frontière, l'esthétique pragmatiste, si elle nous permet de *distinguer* utilement l'expérience ordinaire de l'expérience esthétique nous invite en revanche à ne jamais les *séparer*. En bref, pour être trop peu attentifs aux *alentours* de l'expérience esthétique, nous avons fini par la rendre inintelligible.

Il faut commencer toutefois, pour les besoins logiques de l'analyse, par distinguer la perception ordinaire de la perception esthétique pour être en mesure de répondre très simplement à la question de savoir si l'expérience esthétique est une manière d'ajouter quelque chose à la perception ordinaire, ou si au contraire elle n'est pas fondamentalement une sorte de retour à la continuité de l'expérience même. Ce faisant, l'une des difficultés les plus sérieuses que nous rencontrerons dans cette enquête sur l'expérience esthétique tient au sens qu'il faut donner à de telles expressions : expérience esthétique, perception esthétique, attitude esthétique, sentiment esthétique. En effet, il n'est pas du tout certain qu'elles recouvrent toujours les mêmes réalités et soient investies des mêmes enjeux. Après tout, dans la vie courante, il est difficile de délimiter clairement la part de « l'esthétique » dans nos expériences : si l'on sait, de manière immédiate que celle-ci n'est pas nécessairement réductible à l'art et aux œuvres, elle est par ailleurs rarement détachée de toute fonction, utilité, intérêt ou finalité. On sait bien que tout peut être ressenti comme « esthétique », non seulement les *qualia* sensibles, mais les objets, les choses, les êtres, les moments, les lieux etc.

Cette tonalité « esthétique » de nos expériences de quoi dépend-elle alors ? Du contexte, du sujet et de son histoire ? De la relation à l'objet, du moment, de l'humeur ? Les expériences

esthétiques, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer semblent de fait difficilement unifiables :

*« ...essayer de comprendre les faits esthétiques revient à chercher ce qu'il peut y avoir de commun entre, par exemple, un enfant qui est passionné par un dessin animé passant à la télé, un insomniaque qui trouve le repos en écoutant le chant matinal des oiseaux, un amateur d'art qui est enthousiasmé ou déçu par une exposition consacrée à Beuys, un lecteur ou une lectrice plongé(e) dans un roman, un courtisan de l'époque du Roi-Soleil assistant à une représentation de Phèdre, une jeune femme japonaise du XI<sup>ème</sup> siècle émue par la contemplation d'un jardin recouvert de rosée, des villageois assis en cercle autour d'un aède grec, d'un guslar yougoslave ou d'un griot africain, un amateur de musique assistant à un concert de l'Ensemble intercontemporain ou à un concert de Led Zeppelin (en citant ce groupe hélas défunt, je parle pour les amateurs de rock de ma génération), des touristes admirant le Grand Canyon, un maître de thé soupesant et scrutant un bol à thé après avoir avalé son contenu, et ainsi de suite. Bref, les situations pertinentes sont très diverses. Il n'est donc pas étonnant que le terme esthétique mobilise en général chez chacun d'entre nous des prototypes mentaux très spécifiques. Ces prototypes sont très sélectifs selon - dans le désordre - notre histoire personnelle, notre niveau de scolarisation, la culture à laquelle nous appartenons, le moment de la journée, notre classe d'âge, nos autres occupations ou soucis, notre milieu social, notre état de santé physique ou mental, et ainsi de*

*suite. Aussi est-il très difficile de partir d'une compréhension partagée du terme.»*<sup>24</sup>

Cela dit, la recension de J.M. Schaeffer est faussement relativiste puisqu'elle suppose bien, de fait, une unité<sup>25</sup> : celle de la sensibilité. Les exemples convoqués mobilisent toute la palette de la sensibilité esthétique : passion, repos, enthousiasme, déception, représentation, émotion etc., mais ils demeurent fondés sur une certaine unification affective de l'expérience esthétique. Il s'agit bien d'être, pour le sujet, atteint –d'une façon ou d'une autre- dans sa sensibilité via un objet, une représentation, une action. Bien sûr, on dira que la sensibilité individuelle a bien peu de pouvoir unifiant, pourtant, dans tous les cas précités, on peut au moins constater que la manière d'être affecté esthétiquement par quelque chose est spécifique dans la mesure où le sujet esthétique fait alors l'épreuve d'une forme d'accord, de complétude sensible avec l'objet. Cela vaut pour l'amateur de musique quelle que soit la musique, pour le touriste quel que soit le site ou pour celui ou celle qui s'enthousiasme pour une exposition quelle qu'elle soit. Enfin et surtout, l'effet relativiste du à la juxtaposition insolite d'exemples ne doit pas masquer la profonde unité qu'il recouvre, mais qui n'est

---

<sup>24</sup> J.M. SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Ed. Mimesis, L'esprit des signes, (2000), 2016, p. 23.

<sup>25</sup> Unité que J.M. Schaeffer cherchera, sous l'apparente diversité des phénomènes esthétiques, à retrouver dans la « structure intentionnelle » de la conduite esthétique (cf. *ibid.*, p. 23-62).

pas dite : dans tous ces cas, le sujet esthétique n'est jamais isolé ; certes, l'expérience dépendra de la culture, de l'éducation, de l'humeur ou du moment, mais cela signifie tout simplement que l'expérience esthétique vient toujours intensifier l'expérience continue par laquelle nous interagissons avec les autres et avec le monde, bref, qu'elle est une *relation*. En atteste la conclusion du passage : ce qui est ici séparé et disjoint, à savoir la culture, l'éducation, le milieu, le corps, la sensorialité ; tous ces éléments vont précisément fusionner dans l'expérience esthétique pour ne faire qu'un<sup>26</sup>.

La variété des « faits esthétiques », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, n'a donc rien d'arbitraire : « Il s'agit, rappelle Dewey, d'une chose inévitable liée à ceci que les choses les plus communes du monde se prêtent à des expériences propres à différentes cultures et à différentes personnalités. »<sup>27</sup> Reste à déterminer si toutefois l'expérience esthétique n'introduit pas une rupture dans le flux empirique, grâce

---

<sup>26</sup> C'est d'ailleurs l'aveu qui ouvre l'ouvrage ultérieur de J.M. Schaeffer, *L'expérience esthétique* : « De quiconque contemple un tableau ou un paysage, de quiconque écoute une pièce de musique ou se plonge dans un paysage sonore, de quiconque lit un poème ou voit un film, on dit couramment qu'il s'engage dans une expérience esthétique, à la simple condition qu'il s'adonne à l'activité en question sans autre but immédiat que cette activité elle-même. Il s'agit donc d'un type d'expérience à bien des égards banale, mais en même temps singulière ou prégnante, ce qui explique pourquoi toutes les cultures humaines voient en elle un type d'expérience marqué se détachant du profil de l'expérience commune. » J.M. SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, éd. Gallimard, NRF Essais, 2015, p.11.

<sup>27</sup> J. DEWEY, *Op.cit.*, p.195.

à laquelle elle apparaît, ou au contraire si elle n'unifie pas en la complétant une expérience toujours menacée d'être amputée ou endormie par les habitudes qui la bordent. D'un côté, l'expérience esthétique nous arracherait à la torpeur des automatismes –thème bien connu de la psychologie bergsonienne, par exemple- par sa nouveauté et son imprévisibilité, de l'autre, elle nous permettrait d'unifier une expérience incomplète et parcellaire. Il est clair que ces difficultés sont le propre de l'*analyse* esthétique et non de l'*expérience* esthétique : la première se heurte en permanence à la question de savoir s'il s'agit dans la seconde d'une expérience isolée et de fait difficilement compréhensible, ou d'une intensification de l'expérience la rendant pour le coup difficilement discernable ?

C'est en raison même de ces difficultés que l'esthétique ne peut sans doute –à la différence de la philosophie de l'art ?- évacuer définitivement la question de l'expérience esthétique, car renoncer à définir l'expérience esthétique conduit inévitablement à un double écueil : soit la confondre avec l'expérience tout court, mais donc priver du même coup l'esthétique de tout champ spécifique et donc de toute légitimité, voire de toute efficacité ; soit recentrer toute l'analyse esthétique sur le pôle de l'artistique, mais avec le risque cette fois-ci de ne plus pouvoir délimiter l'art de

toute autre activité. Or, les motifs plaidant en faveur d'un abandon pur et simple d'une notion qui ne devrait son succès qu'au flou intrinsèque de ses contours ne manquent pas : il semble en effet difficile, en convoquant l'expérience esthétique, d'éviter l'inflation d'«objets intentionnels» débordant l'objet réel de toutes parts, un peu à la façon dont la scolastique regorgeait de « formes substantielles ». En insistant trop lourdement sur la spécificité de la visée ou de l'attitude esthétique, on sera nécessairement conduit à redoubler la réalité de l'objet ou de l'œuvre par des images mentales, des représentations qui finiront par reléguer l'objet réel au seul rang de medium, support, analogon sensible : tous termes qui disent assez la pente idéaliste inévitable d'une approche qui prêterait à la fois trop et trop peu à l'expérience sensible. En outre, cette pente idéaliste –dont les racines plongent dans la lecture schopenhauerienne de l'esthétique de Kant- produit inévitablement une psychologie séparatiste qui engendre plus de problèmes qu'elle n'en résout : en réifiant *l'attitude* esthétique, elle la sépare radicalement de l'expérience ordinaire et réduit l'esthétique à une forme de *contemplation* qui isole à la fois l'art des autres activités humaines et l'expérience esthétique des formes ordinaires de l'expérience. De ce point de vue, Roger Pouivet n'a sans doute pas tort de critiquer rigoureusement la fausse évidence de la détermination phénoménologique de l'expérience esthétique au

nom d'un réalisme esthétique.<sup>28</sup> Toutefois, ce gain de réalisme ne laisse-t-il pas nécessairement de côté ce qui précisément caractérise l'expérience esthétique ? Mais commençons par préciser le sens de la notion d'expérience dont la provenance indissolublement épistémique et esthétique en rend souvent les contours difficilement lisibles.

« Avoir une expérience » suppose que l'on soit affecté par un objet extérieur dont les qualités dites *sensibles* vont stimuler nos organes des sens. Pour la tradition empiriste, dans sa version sensualiste, ce sont ces *stimuli* qui sont à l'origine de toutes nos connaissances et qui constituent en retour l'objet de la connaissance. Cela suppose déjà la distinction d'un sujet de cette expérience et d'un objet qui en serait l'origine et la cause. Pour emprunter à Hume un exemple qu'il affectionne particulièrement, si je n'ai jamais observé la consécution empirique qui d'un amocellement de nuages conduit à la pluie, je ne pourrais jamais deviner la pluie à venir en observant un ciel chargé de nuages.

---

<sup>28</sup> « Aussi bien implantée qu'elle soit dans l'esthétique d'inspiration phénoménologique, et au-delà, la notion d'objet esthétique me semble trompeuse. Que l'œuvre d'art soit un objet esthétique, « constitué » dans une expérience spécifiquement esthétique, cela me paraît faux. Dès lors, il n'est pas possible d'opposer à la définition de l'art comme substance artefactuelle fonctionnant esthétiquement « l'évidence » que l'œuvre d'art n'existe pas comme telle, qu'elle est constituée par et dans l'attitude esthétique que nous adoptons à l'égard de certains objets du monde, comme on le dit parfois. Dans un monde sans êtres humains, il n'y aurait pas d'œuvres d'art. Mais que les œuvres d'art soient des produits d'un mode particulier de perception est, en revanche, des plus improbable. » R. POUIVET, *Op. cit.*, p. 95.

Kant établira à la suite de Hume –et ce sera le point central de sa philosophie transcendantale- la distinction entre d’un côté le champ de l’expérience –seul *telos* légitime de nos connaissances- et la constitution de ce champ qui suppose une mise en forme qui elle ne dépend –*via* les catégories- que de l’entendement. Si bien que l’expérience sensible ne suffit plus à rendre possible l’expérience au sens d’*Erfahrung*. On peut tenter de réduire cette distance entre un sujet récepteur passif des impressions sensibles et l’objet extérieur en définissant l’expérience comme ce que *vit* un sujet dans une situation donnée (*Erlebnis*), et, de manière plus générale, on peut alors supposer que l’expérience vécue (*Erlebnis*) n’est jamais concrètement séparée de l’expérience comme structure globale de nos vécus (*Erfahrung*), c’est en particulier le sens de l’analyse phénoménologique de l’expérience. Enfin, au sens le plus usuel, l’expérience désignerait les compétences individuelles acquises par nos interactions avec le monde et avec les autres. Ce très bref rappel de la polysémie du terme d’expérience peut toutefois aisément se resserrer sur trois pôles : l’un cognitif, l’autre phénoménologique et le dernier existentiel ou pratique. Lorsqu’on lui accole l’attribut esthétique, il s’agira alors plutôt de l’expérience phénoménale ou existentielle. Ces distinctions sont évidemment fluctuantes, ainsi Hume, strict partisan, au point de vue épistémique d’une origine empirique exclusive de nos connaissances, fera jouer l’expérience pratique au sens de

*l'expertise*, dans le domaine de l'art et du goût. Tandis que Diderot, farouche partisan de l'empirisme sensualiste a néanmoins l'intuition que sur la question de l'origine des idées, il n'échappe pas tout à fait aux impasses de l'idéalisme<sup>29</sup>. L'objet de notre étude tient pour une part dans la volonté de montrer que l'expérience esthétique n'est pas une expérience à laquelle on ajouterait quelque chose de spécifique dont il faudrait décider si elle est dans le sujet ou dans l'objet, mais qu'elle est ce qui unifie l'expérience elle-même au sens où elle nous permet de la saisir indépendamment de ce qui habituellement l'entrave ou l'obscurcit. Et il faut ajouter que cette unification ne suppose aucun principe extérieur à l'expérience elle-même. En ce sens, -et nous développerons ce point- l'expérience esthétique ne serait aussi bien que l'harmonisation ou l'unification des éléments disparates du matériau de nos expériences. Il s'agira de rendre compréhensible comment le *sens* de cette expérience la constitue en tant que telle sans lui être extérieure ; en bref, comment l'expérience *est* son sens.

---

<sup>29</sup> « Selon l'un et l'autre [Berkeley et Condillac], et selon la raison, les termes essence, matière, substance, suppôt, etc., ne portent guère par eux-mêmes de lumières dans notre esprit ; d'ailleurs, remarque judicieusement l'auteur de *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, soit que nous nous élevions jusqu'aux cieux, soit que nous descendions jusque dans les abîmes, nous ne sortons jamais de nous-mêmes ; et ce n'est que notre propre pensée que nous apercevons : c'est là le résultat du premier dialogue de Berkeley, et le fondement de tout son système. » D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Œuvres*, éd. Gallimard, NRF, bibliothèque de la Pléiade, (1951), 1985, p. 836.

Ce type de déclaration ne va pas sans difficultés puisqu'il faut bien décider de ce qui nous permettrait ponctuellement de ressaisir l'expérience dans son unité et de lui donner une direction et un accomplissement s'harmonisant avec nos actes, cela exige que l'on analyse minutieusement les phénomènes de perception, d'attention et d'émotion. Toutefois, gageons que la seule manière efficace de penser la nature de l'expérience esthétique est d'abord de la ramener à l'expérience elle-même. Ce que l'on peut d'ores et déjà retenir des différentes significations que la philosophie dans son histoire a données de la notion d'expérience, c'est qu'elle suppose toujours une relation entre un matériau et le savoir-faire ou l'intelligence d'un individu. De ce point de vue, il faut distinguer « avoir une expérience » et « faire une expérience » : les impressions sensibles de l'empirisme classique ne constituent pas en elles-mêmes une expérience, encore faut-il, pour qu'il y ait expérience, que l'individu établisse une relation entre ce qui l'affecte et une activité orientée par nos idées. « L'expérience, dit Joëlle Zask, implique expérimentation. D'un point de vue existentiel, une expérience consiste en l'unification ou l'harmonisation d'éléments dont la disparité provoque une souffrance, un doute, un empêchement. Souvent nous échouons à faire une expérience. Il y a aboutissement (ou conclusion) lorsque ce qui nous affecte et la manière dont nous y réagissons sont

coordonnés, reliés.»<sup>30</sup> On voit bien comment l'expérience au sens de cette expérimentation vécue ne peut aisément trouver sa place dans les dualismes issus de la tradition philosophique fut-elle empiriste : ce qui la caractérise est en effet l'interaction entre l'individu et son environnement sans qu'il y ait à décider de qui fonde quoi. De même que Darwin a montré que l'adaptation du vivant vis à vis de son milieu ne relève pas d'une détermination mécanique de ce dernier envers des espèces passives, l'expérience ainsi comprise, ne se réduit pas à l'enregistrement passif des impressions sensibles : relative au milieu, à l'environnement, elle induit une réaction orientée, une conduite qui agira aussi sur l'environnement. Interaction qui produira une «situation».

Au reste, l'expérience esthétique est bien un « défi philosophique » pour reprendre l'expression qui donne son titre au douzième chapitre de *L'art comme expérience* de J. Dewey. Il n'y a sans doute pas de meilleur test pour juger d'une philosophie que d'examiner ce qu'elle nous dit sur l'art et l'expérience esthétique puisque dans cette dernière tous les éléments de l'expérience qui peuvent se décliner en prises de conscience partielles dans d'autres expériences, fusionnent. L'énigme des questions esthétiques ne tient pas –en dépit de ce que toute une tradition hégélienne nous a transmis- à ce qu'elles

---

<sup>30</sup> J. ZASK, *Anthropologie de l'expérience*, in *Vie et expérimentation Peirce, James, Dewey*, Didier DEBAISE et al., éd. Vrin, 2007, p. 130.

offrent à l'analyse une face sensible et une face intelligible, mais au fait que ces deux faces sont inséparables dans l'expérience esthétique qui suppose toujours, dans un même mouvement, le plaisir de la perception sensible et le désir de comprendre, la « logique du corps » et le plaisir de la pensée. Si bien que l'expérience esthétique, contre toute attente, s'avère peut-être la voie royale pour saisir la nature même de l'expérience :

*« Si l'on n'avait pas si souvent abusé du terme « pur » dans la littérature philosophique, si on ne l'avait pas si souvent employé pour suggérer qu'il y a quelque chose de mixte et d'impur dans la nature même de l'expérience et pour dénoter quelque chose qui la transcende, il serait possible de dire que l'expérience esthétique est expérience pure. Car elle est une expérience libérée des forces qui entravent et embrouillent son développement en tant qu'expérience ; libérée en d'autres termes, des facteurs qui subordonnent l'expérience directement éprouvée à une chose située au-delà d'elle. Concernant l'expérience esthétique, le philosophe se doit donc de comprendre de quoi il y a expérience. »<sup>31</sup>*

Expérience «pure» ou «libérée», l'expérience esthétique n'est pas le moyen d'une fin extérieure à elle, qu'elle soit cognitive ou morale, elle n'ouvre que sur elle-même ; en bref, elle est «expérience de l'expérience», l'*Erlebnis* de l'*Erfahrung*, si l'on veut. Ce que retrouve, d'une certaine façon P. Valéry lorsque, s'interrogeant sur l'origine de la musique, il en vient à imaginer

---

<sup>31</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p.444.

que dans une situation donnée, le chasseur s'est mis à entendre la chant de l'oiseau pour lui-même sans ramener cette impression sonore aux fins de la chasse. Encore faudrait-il ne pas en déduire trop hâtivement que l'expérience esthétique suppose un basculement soudain de l'action vers la contemplation, de l'activité visant un intérêt ou une fin à une torpeur désintéressée, puisque dans l'approche que nous défendons ici, ce dualisme n'a plus lieu d'être. C'est pourquoi, pour ressaisir l'expérience esthétique dans ce qui la caractérise et l'unifie, il faut se doter d'une méthode capable de dépasser les dualismes qui encombrant l'histoire de l'esthétique : on ne peut donc la concevoir comme une entité séparée de l'expérience ordinaire, mais on ne peut non plus en galvauder la spécificité en la diluant dans le flux de nos expériences. La difficulté tient dans la double affirmation suivante : toute expérience – dont on a vu qu'elle naissait d'une situation où l'individu doit dépasser un problème ou un obstacle nouveau – comporte dans son accomplissement quelque chose d'esthétique sans que d'autre part, on puisse abstraitement distinguer les différentes propriétés qui la caractérisent comme telle. Il faut donc saisir cette qualité émotionnelle qui relie les parties de l'expérience pour en faire un tout. Toutefois, cette unification qui complète et achève l'expérience et qui en fait *une* expérience ne suffit pas à définir toute expérience esthétique : il peut y avoir une dimension esthétique dans une expérience intellectuelle conduite à son terme

ou dans une entreprise industrielle ou politique sans que ces dernières puissent être qualifiées d'*expériences esthétiques* dans la mesure où leurs fins demeurent en partie extérieures à elles-mêmes. «Dans une expérience proprement esthétique, nous dit John Dewey, les caractéristiques qui sont peu apparentes dans d'autres expériences sont dominantes ; celles, par contre, qui sont subalternes deviennent prépondérantes, à savoir, les caractéristiques en vertu desquelles l'expérience est, en elle-même, une expérience complète et intégrée.»<sup>32</sup> On mesure ici l'originalité de l'approche pragmatiste ainsi que les difficultés qu'elle engendre : si l'expérience complète et unifiée qui nous fait dire qu'il s'est agi d'une expérience, a bien une qualité esthétique, dans l'*expérience esthétique* proprement dite, c'est cette qualité – l'intégration des éléments qui restés jusque là disparates – qui domine sur tout le reste. Il nous faut donc désormais préciser les conditions de possibilité d'une perception esthétique à la fois dans l'accomplissement qu'elle suppose par rapport à une simple reconnaissance pratique et dans la satisfaction qu'elle procure.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 112.

## II. Phénoménologie et psychologie de la perception esthétique

### 1. Les phénomènes d'attention esthétique

Nous commencerons donc par aborder le phénomène de l'expérience esthétique en le décrivant au plus près de ce qui passe dans le sujet, d'un point de vue psychologique et phénoménologique, pour démontrer ensuite qu'enquêter sur l'expérience esthétique conduit nécessairement à la resituer dans une expérience unifiée et à combler le fossé séparant l'esthétique et l'artistique. Nous suivrons ainsi les étapes essentielles de l'esthétique pragmatiste telle que Dewey l'a élaborée et en a proposé le résultat dans *L'art comme expérience* en particulier, ouvrage dans lequel il montre que l'œuvre d'art est inséparable de l'expérience esthétique parce qu'elle n'est qu'une matière transformée par l'expérience en substance esthétique, de même que c'est par l'expérience esthétique que l'œuvre d'art est continuellement recrée<sup>33</sup>. Et il s'agira enfin de prendre la mesure de cette unité car en refusant d'isoler l'œuvre de ses prolongements, de ses franges esthétiques, on évite une autre impasse : celle qui consiste à essentialiser ou le sentiment

---

<sup>33</sup> « Un nouveau poème, écrit Dewey, est créé par quiconque lit poétiquement, non pas que le matériau brut soit original, après tout nous vivons dans le même monde, mais en ce que chaque individu apporte avec lui, quand il exerce son individualité, une façon de voir et de sentir qui, dans ses interactions avec un matériau ancien, crée quelque chose de nouveau, quelque chose qui n'existait pas préalablement dans l'expérience. » *Ibid.*, p. 192.

esthétique privé ou l'œuvre d'art. Et, par là, cette approche de l'expérience esthétique dans son unité doit permettre d'éviter tout recours au fondationnalisme.

Nous commencerons par observer et analyser la parenté et les différences qui existent entre l'approche phénoménologique de l'expérience esthétique et le pragmatisme esthétique de John Dewey. La première, en isolant la dimension phénoménale de la perception esthétique, semble là aussi relever une certaine continuité entre les formes ordinaires de la perception et la perception esthétique. Pour autant, nous verrons que cette visée de *l'apparaître* en tant que telle peut être susceptible de réintroduire une dichotomie entre une forme de perception « pure » et la perception ordinaire.

Au plus simple, au plus élémentaire, on sait bien que percevoir un objet en le laissant être simplement ce qu'il est, sans vouloir quoi que ce soit, sans même chercher à l'identifier ni à le connaître, c'est déjà faire une expérience esthétique. Ainsi, on peut bien prêter une attention particulière, dénuée d'un intérêt direct ou déliée d'un but précis, à un nuage, une roche ou à un bout de bois. «Percevoir le nuage comme signifiant, c'est appréhender la pluie,(...)Sur la toile, un ciel chargé n'annonce pas la pluie, il

n'annonce que lui-même.»<sup>34</sup> disait Mikaël Dufrenne, à quoi l'on pourrait ajouter que l'expérience esthétique peut bien entendu nous faire apparaître le nuage réel comme nous voyons le nuage peint, c'est-à-dire sans le référer à une action habituelle, sans en faire, semble-t-il, le moyen d'une fin. La première piste qui semble s'ouvrir serait donc ce suspens de l'intérêt ou de l'utilité qu'on a fini par substantialiser dans la notion de « désintéressement ». Toutefois, le premier obstacle qui semble grever cette piste tient au fait qu'en amputant l'expérience esthétique de tout intérêt, on risque fort de faire de l'expérience esthétique une réalité totalement éthérée. Pour qu'il y ait attention esthétique, il faudrait donc paradoxalement, que l'attention s'élargisse au-delà des repères habituels, des identifications routinières, pour se focaliser en même temps sur une certaine nouveauté surgie du champ de la perception ou bien sur une manière inhabituelle d'envisager ce champ.

De ce point de vue, l'expérience esthétique gagne en extension, mais perd en précision : si elle n'est plus de l'ordre du

---

<sup>34</sup> « Percevoir le nuage comme signifiant, c'est appréhender la pluie, une pluie qui me concerne, avec ses conséquences. Sur la toile, un ciel chargé n'annonce pas la pluie, il n'annonce que lui-même ; l'objet nuage n'est que représenté, et l'imagination n'a pas à battre la campagne pour faire lever des possibles. Sans doute un nuage, même fictif, est toujours le héraut d'une pluie, fictive aussi ; je le sais, mais ce savoir reste dans l'ombre ; s'il s'explicite en image, si j'invente la pluie, je perds de vue l'objet esthétique. », M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome second : *La perception esthétique*, PUF, Epiméthée, Essais philosophiques, 1953, p. 451.

rare ou du sacré, elle ressortirait de l'insolite fugace ou du simple décalage dans nos habitudes perceptives. Il suffirait, comme nous y invite l'écrivain Michel Houellebecq de faire un « pas de côté » : «il suffit de ne plus participer, de ne plus savoir ; de suspendre temporairement toute activité mentale. Il suffit littéralement, de s'immobiliser quelques secondes.»<sup>35</sup> Bien sûr, il peut sembler pour le moins contradictoire ou provocateur, de faire de cette sorte de torpeur sociale et de sécession individuelle, une expérience ou une position esthétique. Cependant, il y a sans doute bien quelque chose de désinvolte dans l'expérience esthétique : se réduire un instant à l'exister, ne faire qu'exister... En outre, cette simplification de l'expérience esthétique permet aussi d'en révéler la radicalité : le sujet semble, dans son immobilité, rejoindre l'objet même. Dans son récit, *Coma*, Pierre Guyotat revient sur cette tentative, à la fois radicale et originelle, où le sujet envie l'immobilité des objets : « je ne désirerais que me réduire en pot, sans terre, ni fleurs, en lame de bêche ; enfant déjà je fixe les objets inanimés, « non sensibles » et j'envie leur état : pierres, pièces de moteur, mots, même

---

<sup>35</sup> « Chaque individu est cependant en mesure de produire en lui-même une sorte de *révolution froide*, en se plaçant pour un instant en-dehors du flux informatif-publicitaire. C'est très facile à faire ; il n'a même jamais été aussi simple qu'aujourd'hui de se placer, par rapport au monde, dans une *position esthétique* : il suffit de faire un pas de côté. Et ce pas lui-même, en dernière instance, est inutile. Il suffit de marquer un temps d'arrêt ; d'éteindre la radio, de débrancher la télévision ; de ne plus rien acheter, de ne plus rien désirer acheter. Il suffit de ne plus participer, de ne plus savoir ; de suspendre temporairement toute activité mentale. Il suffit, littéralement, de s'immobiliser pendant quelques secondes. » M. HOUELLEBECQ, *Approches du désarroi*, in *Interventions 2, traces*, éd. Flammarion, 2009, p. 80.

abstrait, de philosophie surtout.»<sup>36</sup> L'expérience sensible, radicalisée, mais épurée, conduirait à vouloir rejoindre l'insensible. Ces références me semblent représentatives en tout cas de la singularité de l'expérience esthétique : dans cette position d'inertie, dans cet état d'immobilité, le sujet s'éprouve à la fois comme profondément humain en ce qu'il s'affronte aussi à quelque chose de non-humain, à un fond inhumain et prend la mesure des résistances que lui opposent ce fond. Il y aurait alors une connivence particulière entre l'inertie de l'œuvre d'art et l'immobilisation de la position esthétique. La singularité de la position de l'œuvre d'art – objet sans but, sans prolongement direct vers un intérêt immédiat – impose ce « pas de côté » de l'expérience esthétique, ce regard qui semble redescendre vers l'existence brute. C'est bien ce que Hannah Arendt, dans le sillage des philosophies de l'existence, constatait dans son analyse de la culture : pour comprendre une culture, il faut commencer par le plus simple et le plus sophistiqué, c'est-à-dire l'art, domaine où les choses ne font qu'apparaître, n'étant pas dépendantes d'une nécessité, d'une relation d'échange et surtout étant à l'abri du processus de consommation. L'œuvre d'art est alors paradoxalement l'objet le plus « chosique », objet isolé du flux de l'intérêt et de la nécessité, qui se pose et s'installe dans une durée inhabituelle : « Les œuvres d'art sont (...) les plus mondaines des

---

<sup>36</sup> P. GUYOTAT, *Coma*, éd. Gallimard, Folio, (2005), 2009, p. 89.

choses. (...) à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde.» Cela dit, l'approche ontologique d'H. Arendt ne doit pas conduire à penser que l'œuvre d'art se résorberait dans une expérience esthétique subjective, individuelle et monadique. La condition mondaine de l'œuvre d'art (être vouée au monde dans sa seule apparition) suppose bien l'expérience de cette faculté du sens commun qui est au fondement de la culture et du politique. C'est justement par l'exercice du jugement esthétique que l'œuvre d'art renvoie au partage commun du monde. D'où le paradoxe suivant : si, d'un côté, l'expérience esthétique semble produire une expérience libérée et déliée de tout intérêt direct, elle suppose néanmoins une forme de sensibilité commune, ou, du moins de volonté de partager cette sensibilité. L'expérience esthétique ne serait-elle pas alors tout à la fois l'expérience la plus subjective et la plus existentielle ? La plus intime et la plus extérieure ? Celle où le sujet semble rétrocéder vers le moment de son émergence préreflexive, où il semble s'affranchir de la subjectivité par la subjectivité même. On en trouverait un exemple ambigu mais radical de cet affranchissement, chez le Roquentin de Sartre dans *La Nausée* qui a soudainement la révélation du caractère irréductiblement existant de cette racine de marronnier, isolée pour un temps de toute signification extrinsèque, réduite au seul fait d'exister<sup>37</sup>. Et même

---

<sup>37</sup> "Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier

si l'illumination existentielle du héros de Sartre est plus proche du dégoût et de la terreur que du sentiment esthétique positif, il n'en reste pas moins –et par cette amplification pathologique même– que cette révélation soudaine de la densité pâteuse des choses peut être le commencement d'une expérience esthétique somme toute assez commune, à la condition que ce choc premier donne lieu à une expérience pourvue de sens<sup>38</sup>. Or, si l'expérience de Roquentin ouvre ensuite sur le constat de l'impossibilité de réunir l'existence et l'idéal esthétique, il n'en reste pas moins qu'elle commence avec une sorte de changement de focale sur le monde :

---

s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.

Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister ». (...)Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface." J.P. SARTRE, *La nausée*, Oeuvres Romanesques, éd. Gallimard, Pléiade, pp. 150-152.

<sup>38</sup> Dewey soulève sur ce point les limites d'une assimilation de l'expérience esthétique à une expérience de « pure » sensation :

« Lorsqu'il nous arrive d'avoir des expériences de « pure » sensation, elles se produisent dans des moments d'attention abrupte et obligée ; il s'agit de chocs, et même les chocs éveillent notre curiosité et nous poussent, normalement, à nous interroger sur la nature de la sensation qui a brutalement interrompu notre occupation du moment. Si les conditions demeurent inchangées sans que nous puissions creuser ce que nous sentons dans la propriété de l'objet, il en résulte une extrême exaspération –sentiment très éloigné du plaisir esthétique. Vouloir faire de la pathologie de la sensation la base du plaisir esthétique n'est pas une entreprise très prometteuse. » J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit, p. 218-219.

son regard semble à la fois détaché et insistant, à la manière dont nous pouvons ponctuellement trouver l'image que nous renvoie le miroir de notre propre visage, étrange et inhabituel du seul fait de la durée inédite de ce face à face spéculaire. Au lieu de voir dans l'expérience esthétique un ajout subjectif par lequel on «esthétiserait» le perçu, les approches existentielles nous invitent au contraire à y voir un processus de neutralisation grâce auquel on retrouve la «pure» dimension esthétique du sensible. Les choses ne sont pas interprétées, on les laisse être ce qu'elles sont, pour elles-mêmes. Il s'agirait bien alors de se tenir « sous l'interprétation » pour reprendre le titre d'un ouvrage majeur de Richard Shusterman. L'expérience esthétique prend alors la forme d'une expérience radicale, à la racine de l'être, de l'existant, expérience du monde quand on le considère dans son indépendance à l'égard de l'esprit. De ce point de vue, on pourrait penser que les philosophies de l'existence sont avant tout des positions esthétiques, ou du moins que l'esthétique en constitue le pivot. Dès qu'on tente de contourner le clivage du sujet et de l'objet, de retrouver le monde « avant » qu'il ne soit digéré par la conscience, nous sommes nécessairement conduits à réévaluer l'expérience esthétique. Nombre d'auteurs ont pointé ce curieux rapport entre l'attention esthétique et l'état flottant de la rêverie ou de la distraction où la « profondeur de champ » augmentant, les relations entre les sensations se réorganisent de manière

imprévue. On peut retenir de ces analyses que c'est paradoxalement lorsqu'on semble réduire la perception esthétique à ce qui en elle est le plus subjectif, qu'on est alors à même de comprendre que l'objet esthétique n'est que la chose laissée à elle-même. Au fond, la perception esthétique libérerait le sujet, mais elle le libérerait par l'objet. L'expérience esthétique induit un état de conscience particulier, un état sans intentionnalité, intransitif et complet puisque je ne vise pas un dépassement de ce que je perçois vers une signification et que l'objet de ma perception n'est pas réduit à son utilité immédiate. En un sens, l'expérience esthétique condense le plus subjectif et le plus «objectif». Il nous semble que c'est là le sens des conclusions de l'analyse de Gérard Genette dans *L'œuvre de l'art* lorsqu'il attise ce paradoxe que Kant nous a légué, mais en lui conférant une orientation franchement sceptique : "L'appréciation esthétique est un fait subjectif réel dont le contenu objectivé (le prédicat d'appréciation) est, comme tel, illusoire."<sup>39</sup> Mais relativité n'est pas relativisme. Kant tentait d'éclaircir ce paradoxe de l'expérience esthétique –ou du *sentiment* esthétique–en resituant cette dernière à la charnière du subjectif et de l'objectif : c'est parce que cette expérience est irrémédiablement subjective qu'elle peut prétendre à une certaine objectivité ou du moins à un certain partage. Certes, les jugements conférant aux choses ou aux œuvres beauté, laideur, dégoût etc.

---

<sup>39</sup> G. GENETTE, *L'œuvre de l'art*, éd. Seuil, 1997, t. 2, p. 81.

ne seront jamais des jugements de connaissance, mais, pour autant, ils ne sont pas réductibles à de simples réactions subjectives puisqu'alors le sujet ne peut projeter dans l'objet de cette expérience des intérêts ou des représentations "subjectivistes". Le sujet n'est bien renvoyé qu'à lui-même, mais en même temps il est saisi par l'objet. Il n'est peut-être pas totalement absurde de dire que l'expérience esthétique bien comprise nous délivre de l'idée que le goût serait intériorité incommunicable, en tout cas qu'elle nous affranchit du subjectivisme inévitable qui empreint nos jugements spontanés de goût. Peut-être que pour nombre d'entre elles, les phénoménologies de l'expérience esthétique naviguent autour de ce paradoxe : le propre de l'expérience esthétique suscitée par les œuvres est de faire que tout en n'étant que renvoyés à nous mêmes, nous sommes, dans le même temps, rendus absents à nous-mêmes comme si nous pouvions assister au moment - impossible à vivre- où la conscience s'absente. Toutefois, nous verrons que l'hypothèse est à manier avec précaution puisqu'on aura tôt fait d'assimiler alors l'expérience esthétique à une forme d'expérience psychique occulte où le moi semble se dissoudre. Retenons pour l'instant qu'au-delà de la phénoménologie, tous les penseurs attentifs au pli de la subjectivité et de l'objectivité, de l'intériorité et de l'extériorité, ont tôt ou tard rencontré nécessairement l'expérience esthétique comme modalité privilégiée

pour comprendre la nature de cette jointure. Il n'est que de voir, par exemple, comment Bergson retrouve naturellement l'analogie de l'art et de l'hypnose lorsqu'il sonde les replis de la conscience ou comment Freud touche aux questions esthétiques fondamentales lorsqu'il introduit le concept de narcissisme dans la psychanalyse ou enfin comment Merleau-Ponty finit par se tourner exclusivement vers l'art pour comprendre comment nous habitons le monde par la perception. Même si les présupposés de ces auteurs sont irréductiblement différents, il n'est pas anodin de constater qu'à chaque fois qu'une pensée semble la plus proche du noyau de la subjectivité, elle débouche sur le problème esthétique en tant que tel, c'est-à-dire sur ce rappel à la conscience que le monde est décidément à l'"extérieur" et que pourtant, il me semble prolonger ma propre subjectivité. Le paradoxe résidant dans le fait que par l'expérience esthétique, le sujet sait qu'il ne sort pas de lui-même et pourtant, il est bien renvoyé à l'irréductibilité de l'extériorité du monde. C'est, je crois, ce que les représentations du sommeil en art nous donnent à voir de façon privilégiée puisqu'elles nous montrent à la fois un état inconscient du sujet, mais aussi le moment où le sujet semble justement disparaître dans le monde. Bref, dans le sommeil le sujet se fait monde en se repliant sur lui-même, littéralement comme l'œuvre d'art.

Mais c'est sans doute dans la littérature qu'est le mieux décrit ce sentiment où il suffit simplement de changer très légèrement son regard sur le monde pour que soudain il ne se tourne plus vers nous comme un réservoir de moyens que nos besoins et nos volitions n'auraient qu'à vendanger, mais qu'il apparaisse « pour de bon » sans autre fin que d'être là.

Il y a dans ainsi dans *Le roman de Perceval* de Chrestien de Troyes, un épisode abondamment commenté, qui incarne ce paradoxe de l'expérience esthétique, comprise à la fois comme ce qui nous immobilise et nous révèle quelque chose de l'existence, saisie, pourrait-on dire, à même la sensibilité. Perceval s'immobilise et contemple trois gouttes de sang sur la neige, résultat de l'attaque par un faucon d'un vol d'oies sauvages. Il est ému par ce spectacle, c'est-à-dire qu'il est arrêté, hors du mouvement, il « muse » dit Chrestien. Il « fait mu », il rêve et se tait au point de renvoyer les chevaliers envoyés par le roi Arthur. «Muser», c'est être «dans l'émotion» : on retrouve l'émotion comme état, comme position esthétique. L'émotion esthétique c'est ici la suspension du temps, l'interruption du cours des choses, l'arrêt de l'histoire, du *socius* humain. Bien sûr, en un sens, on pourrait aussi bien dire que Perceval rêve sur ces trois gouttes de sang, qu'il imagine, bref qu'il se retire en lui-même. Cependant, cette rêverie n'est sans doute pas réductible à la seule intériorité :

c'est parce qu'il est comblé par ce qu'il voit, qu'il n'a besoin de rien d'extérieur que Perceval «muse». J.M. Freixe, commentant ce passage, dans son article «Emotion. Musement. Poésie», dit : «c'est dans l'émotion (...) que s'annule la dimension de pure extériorité où s'agitait le moi phénoménal. L'émotion est arrachement, détachement de cette réalité du monde qui n'est que la réalité de notre moi illusoire transporté dans les choses. Le musement, lui, tient la note. Il nous porte (...) dans cette distance par et dans laquelle on s'extirpe du discontinu (...). Ici s'annule le privilège qu'à l'homme de tout rapporter à soi.»<sup>40</sup> L'expérience esthétique est bien ici une expérience du *continu* : Perceval est saisi par ce qu'il voit avant même de se le représenter, ce qu'il voit le prolonge et simultanément se prolonge en lui. Si sa rêverie le porte à associer la couleur rouge avec l'incarnat de celle qu'il aime, ce n'est pas une interprétation subjective du perçu, mais plutôt le fait d'une saisie préreflexive des choses ou la saisie d'une *qualité* unique de cette expérience *via* l'imaginaire.

De son côté, Julio Cortázar décrit de manière virtuose dans son roman *Les fils de la vierge*, comment un très léger décalage de la perception peut entraîner et déclencher une véritable *intrigue* qui finira par perdre son héros photographe, incapable, pour filer la métaphore photographique, de rétablir la bonne focale sur le

---

<sup>40</sup> A. FREIXE, *Emotion, musement. Poésie*,  
[http://lapoesieetsesentours.blogspot.com/a\\_propos\\_du\\_musement/](http://lapoesieetsesentours.blogspot.com/a_propos_du_musement/)

monde qui l'entoure. Il serait hors de notre propos de développer plus avant cet exemple, mais on peut noter que la postérité remarquable de ce roman au cinéma en particulier, montre assez comment le simple fait de focaliser l'attention sur une perception en tant que telle ou de déplacer son attention habituelle, a ce double effet immédiat d'en faire une expérience esthétique et le point de départ d'une intrigue particulièrement complexe et imprévisible. Enfin, tout le monde sait depuis l'invention de *Sherlock Holmes* par Conan Doyle que l'enquête policière, outre qu'elle soit devenue un genre littéraire à part entière, peut aussi entretenir un lien très étroit avec l'esthétique. Et pas seulement parce que le héros de Conan Doyle est à certains égards un esthète, mais surtout parce que son don d'investigateur est essentiellement lié à un degré d'attention hors du commun qui confine à une forme de perception artiste : il voit ce que les autres ont sous les yeux sans le voir.

On peut au moins retirer de ces considérations que toute enquête sur l'expérience esthétique commence par prendre acte de ce phénomène particulier d'attention à un objet qui trouble ou du moins qui suspend l'habitude de reconnaissance ou d'identification. *Mutatis mutandis* on en trouve une illustration fameuse dans la seconde promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* où

Rousseau fait la description d'une expérience esthétique radicale et plutôt violente qui surgit après qu'il ait été renversé par un chien :

*« La nuit s'avavançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent, je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais ; je ne sentais ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartînt en aucune sorte. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus. »<sup>41</sup>*

Cette sensation semelfactive, lovée dans un présent pur semble vaporiser, dans un ravissement purement esthétique, ce qui reste du sujet dans tout ce qui l'entoure. Certes, -et c'est heureux- nos expériences esthétiques sont habituellement moins brutales et définitives, mais il n'en reste pas moins que Rousseau réussit ici, par un tour de force littéraire, à donner -à partir du choc initial subi- le sentiment d'une « pure » sensation de ce que serait le monde s'il nous ramenait à lui plutôt que de nous dire ce qu'il devient lorsque la conscience le ramène à elle. Mais cette

---

<sup>41</sup> J.J ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Œuvres complètes, éd. Du Seuil, 1967, p. 507.

« pure » sensation exige évidemment le récit littéraire de Rousseau lui-même pour avoir une consistance. Cet effet de «floutage» des contours respectifs du sujet et de l'objet est bien l'une des caractéristiques les plus fréquemment invoquées lorsqu'il s'agit de l'expérience esthétique, et au-delà, -nonobstant les distinctions kantiennees devenues canoniques- il est la clef de voûte du jugement esthétique : chacun est bien en peine de dire précisément de quel côté du sujet ou de l'objet se trouve la beauté qu'il *sent* devant une chose, un être ou une œuvre. Il y a une certitude du sentiment esthétique, mais une incertitude à le localiser avec précision.

Dès lors, si des objets quelconques peuvent revêtir spontanément un statut esthétique, s'agit-il d'une redécouverte de leur nature esthétique ou d'une simple modification de notre état de conscience ? On comprend par là le problème qui se profile : est-ce l'objet qui attire mon attention ou est-ce moi qui projette un halo esthétique sur lui ? Est-ce la forme de l'objet qui me rappelle une ancienne expérience esthétique comme la perception actuelle vient incidemment, dans la *Recherche* de Proust, réveiller d'anciens souvenirs engourdis ? Est-ce le sujet qui impose son regard esthétique aux choses ou est-ce l'objet qui s'impose et force l'attention esthétique ? L'expérience esthétique, quel que soit son degré de sophistication, n'est-elle pas tout à la fois le refuge

inexpugnable de la subjectivité et l'épreuve de ce qui reste du réel lorsqu'il ne fait qu'*apparaître* ? Comment décider de la primauté éventuelle du sujet ou de l'objet et faut-il décider ? Bref, de quoi fait-on l'expérience dans l'expérience esthétique, de nous ou du monde ou de nous dans le monde ? N'y a-t-il pas une ambiguïté fondamentale de l'expérience esthétique qui inviterait, en la matière à un scepticisme prudent <sup>42</sup> ?

Il ne nous semble pas vain de multiplier ces questions, ne serait-ce que pour indiquer que le problème de l'expérience esthétique n'est pas seulement une rubrique de ce qui, dans le sillage du rationalisme classique, prendra le nom d'esthétique ou un repoussoir commode pour une certaine philosophie de l'art, mais sans doute, peu ou prou, un problème décisif dans toute enquête existentielle puisqu'en un sens la visée esthétique semble constituer l'attitude privilégiée pour comprendre la *phénoménalité*, c'est-à-dire le fait que les choses nous *apparaissent*. Il est alors

---

<sup>42</sup> Merleau-Ponty qui a fréquemment revendiqué le statut d'un philosophe de l'ambiguïté, a, même si c'est pour de toutes autres raisons, brillamment résumé cette ambiguïté à propos du scepticisme de Montaigne : « Le monde n'est pas pour lui un système d'objets dont il ait par devers soi l'idée, le moi n'est pas pour lui la pureté d'une conscience intellectuelle. Pour lui - comme plus tard pour Pascal -, nous sommes intéressés à un monde dont nous n'avons pas la clef, également incapables de demeurer en nous-mêmes et dans les choses, renvoyés d'elles à nous et de nous à elles. » M. MERLEAU-PONTY, *Lecture de Montaigne*, in *Signes*, éd. Gallimard, coll. Blanche, 1960, p. 197.

tendant de faire de l'art le réceptacle même de cette apparition, nous rejoindrions le pur *apparaître* des choses dans la visée esthétique à laquelle nous reconduit plus ou moins aisément toute œuvre d'art, empruntant le chemin, balisé par toute une tradition phénoménologique, qui de l'objet d'art nous ramènerait aux « choses mêmes ».

## 2. L'expérience vue par la conscience

C'est, dans ses grandes lignes, -comme on l'a déjà brièvement évoqué- le sens de l'argumentation serrée qu'expose Hannah Arendt au chapitre VI de la *Crise de la culture : La crise de la culture , sa portée sociale et politique* : pour comprendre la nature de l'œuvre d'art, il semble bien qu'il soit nécessaire de « revenir aux choses mêmes » et, en l'occurrence, à la *choséité* de l'œuvre puisque celle-ci aurait pour trait caractéristique de ne faire qu'*apparaître*. Si les mots ont un sens, ce retour aux choses mêmes est donc avant tout un retour à la conscience... Pour que cette épiphanie de la chose ait lieu, il faut encore que s'établisse une certaine distance entre le sujet et les impératifs utilitaires qui habituellement organisent et président à sa perception des objets. Laisser apparaître la *chose* dans l'objet relève bien d'une *distance* creusée par la conscience.

Reprenons d'abord succinctement, pour les besoins de notre analyse, les grandes étapes de l'argumentation d'H. Arendt.

La *culture* produit des *objets* qu'on va appeler des œuvres d'art : livres, tableaux etc. Ces objets sont *transmis* par la tradition, de génération en génération, ce qui assure -ou assurait jusque là- leur pérennité. Ils constituent donc, à terme, un *monde* c'est-à-dire non seulement un ensemble de choses produites par

l'activité humaine, mais encore une histoire linéaire par laquelle l'homme se développe et s'accomplit. Subrepticement, est introduit ici un premier dualisme : le *monde*, tel que l'entend Arendt, étant bien ce que par quoi l'homme résiste à la *nature* et aux impératifs biologiques, ce qui constitue sa « maison terrestre ». Ce sont donc la *durée* et la *permanence* qui caractérisent les œuvres de la culture et de l'art. Mais qu'est-ce qui fait cette permanence ? Qu'est-ce qui allonge cette durée ? Tout simplement l'absence de fonctionnalité des œuvres d'art. Lorsqu'un objet technique, par exemple, a un usage défini, nous ne voyons d'abord que son usage (sauf si cet usage s'est perdu) et ainsi l'objet *disparaît* dans sa fonction. La consommation et l'usage sont donc placés par Arendt sur un même plan : utiliser, user de quelque chose ou le consommer, c'est, dans les deux cas, le faire disparaître. Dans ces analyses Arendt reprend en partie les résultats de l'ontologie heideggérienne de l'œuvre d'art et de son analyse de l'outil en particulier, au terme de laquelle le penseur concluait que seule l'œuvre d'art révèle la *choséité* ou la matérialité de l'objet puisque justement elle est dépourvue de toute utilité directe<sup>43</sup>. Arendt reformulera cette idée comme suit : « La vie est

---

<sup>43</sup> On rappelle ici ces lignes célèbres où Heidegger décale le couple classique de la matière et de la forme pour appréhender l'œuvre d'art comme le théâtre de l'apparition de la matière pure : « Pourtant le sculpteur use bien de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive en un sens que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas

indifférente à la choséité d'un objet ; elle exige que chaque chose soit fonctionnelle, et satisfasse certains besoins. »<sup>44</sup>

La *vie* n'a pas besoin des *choses*, elle veut des *objets* sur lesquels agir, des objets à consommer sans modération là où la *culture* qui elle ne veut rien, vise, derrière l'objet, la chose même que le regard esthétique, à quelque niveau que ce soit, libérerait de sa gangue objectale. Il y a dans cette visée phénoménologique de l'art et de la culture quelque chose en apparence d'exactly inverse à la manière dont Rousseau fait *apparaître* à Emile, à l'occasion d'un dîner chez un riche financier, et de manière quasi-magique, dissimulés dans le prestige artistique des objets qui l'environnent, la sueur et la souffrance qui les ont conduits jusqu'à lui. La prodigieuse et assez cruelle leçon de choses à laquelle se livre ici le précepteur d'Emile, véritable analyse du « fétichisme de la marchandise » avant l'heure, entend dénoncer tout à la fois les dérives d'une division des tâches qui confine à l'absurde aussi bien que l'oubli de la satisfaction esthétique récompensant l'exécution

---

consommé, mais parvient par là-même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole. » *L'Origine de l'œuvre d'art in Chemins qui ne mènent nulle part (1950)* (trad. Wolfgang Brokmeier), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 53.

<sup>44</sup>H. ARENDT, *La crise de la culture*, op. cit., p. 266.

d'un travail autonome et simple<sup>45</sup>. Cependant, au-delà de cette opposition et de ce rapprochement qui, s'il s'arrêtait là, n'aurait pas grand sens, il est aisé de retrouver dans le diagnostic d'Arendt sur la culture contemporaine des accents analogues à ceux de Rousseau. Pressés par des besoins superfétatoires n'émanant qu'un d'un travail régressif réduit au labeur, nous serions devenus de moins en moins capables de voir les choses sous les objets, et les œuvres autrement que perverties par le prisme des « appétits gargantuesques » de la civilisation des loisirs.

Toutefois, les objections à ce type d'analyse présupposant une frontière étanche entre les œuvres et les objets, ne sauraient manquer : on sait bien en effet que les œuvres d'art le plus souvent *deviennent* des objets de contemplation après avoir été des objets d'usage. Personne ne peut nier que les cathédrales ou les temples par exemple aient d'abord été des lieux de culte, donc des ouvrages destinés à une certaine fonction voire à une fonction

---

<sup>45</sup> Voici l'essentiel du passage : « Nous allons dîner dans une maison opulente ; nous trouvons les apprêts d'un festin, beaucoup de monde, beaucoup de laquais, beaucoup de plats et un service élégant et fin. (...) Tandis que le repas se prolonge, tandis que les services se succèdent, tandis qu'autour de la table règnent mille propos bruyants, je m'approche de son oreille, et je lui dis : Par combien de mains estimeriez-vous qu'ait passé tout ce que vous voyez sur cette table avant que d'y arriver ? Quelle foule d'idées j'éveille dans son cerveau par ce peu de mots ! (...) que pensera-t-il du luxe, quand il trouvera que toutes les régions du monde ont été mises à contribution, que vingt millions de mains, peut-être, ont longtemps travaillé, qu'il en a coûté la vie, peut-être, à des milliers d'hommes, et tout cela pour lui présenter en pompe à midi ce qu'il va déposer le soir dans sa garde-robe ? » J.J. ROUSSEAU, *Emile ou de l'éducation*, Œuvres complètes, éd. Du Seuil, Coll. L'intégrale, Vol. 3, 1971, p.136.

certaine. Ce n'est qu'avec le temps qu'apparaîtront les caractères purement esthétiques de ces œuvres qui les sédimenteront dans leurs gangues étanches.

C'est bien ce que reconnaît l'auteure qui sait pertinemment, bien entendu, que les œuvres d'art reconnues comme telles aujourd'hui ont eu d'abord une fonction, de même, qu'à l'inverse, nous évaluons les objets utilitaires *aussi* en fonction de critères esthétiques<sup>46</sup>. Toutefois, elle ajoute un élément important : la *beauté* appartenait à ces œuvres dès leur origine. Or, rien ne peut expliquer d'un point de vue fonctionnel ou utilitariste cet élément esthétique. Après tout, les besoins auxquels répondent ces édifices auraient très bien pu être satisfaits dans des bâtisses communes. Ainsi, la beauté transcende ici le besoin et ce, dès l'édification de ces œuvres, sans que cette beauté qui dépasse effectivement le besoin ne transcende le monde<sup>47</sup>.

C'est pourquoi, selon Arendt, le propre de l'art religieux est moins sa fonction extrinsèque que le fait qu'il ramène la beauté dans le *monde* humain, la rend tangible dans le monde sous formes d'objets d'art offerts à la contemplation et à la perception.

---

<sup>46</sup> « Si nous voulions juger de la beauté des objets, même des objets d'usage courant, uniquement sur leur valeur d'usage et non aussi sur leur façon d'apparaître –c'est-à-dire sur ce qu'ils sont beaux ou laids, ou entre les deux-, il faudrait nous arracher les yeux ». H. ARENDT, *Crise de la culture, op. cit.*, p. 299

<sup>47</sup> « Au contraire, c'est la beauté même de l'art religieux qui transforme les contenus et les soucis religieux ou autres de ce monde en réalités mondaines tangibles. » *Ibid.*, p. 267.

Et si Arendt ne développe pas ce point, on pressent pourtant qu'elle suppose ici tacitement une forme de *communion*, voire de religiosité dans cette expérience mondaine et partagée de la beauté.

Arendt va donc développer, dans une orientation strictement phénoménologique, cette dimension tangible, sensible de l'œuvre d'art. On a vu que l'œuvre d'art, contrairement à l'objet utilitaire, révélait la *choséité*, la matière qui la compose, il faut donc tout d'abord revenir sur ce qu'elle entend par ce terme de « chose » et plus largement entre le monde et la vie, l'inorganique et l'organique.

Une chose c'est d'abord ce que nous percevons, ce qui suppose donc que toute chose ait une forme que nous puissions sentir et décrire. Si nous restreignons le champ d'analyse aux choses produites par l'homme, elles sont donc de deux sortes, les objets d'usage et les œuvres d'art. C'est à nouveau le critère de la durée que convoque Arendt. Les choses produites par l'homme ont une certaine durée indexée à leur résistance à la consommation, mais ce qui va caractériser les œuvres d'art, c'est leur « immortalité potentielle ».

On a vu plus haut que ce que l'homme produit pour la satisfaction de ses besoins ou pour le loisir ne dure pas puisque ces produits

sont destinés à être consommés presque aussitôt qu'ils apparaissent, le rythme s'accélérait avec la profusion moderne des objets. Toutefois, l'humanité ne produit pas que des objets, elle produit aussi des *actions* sous la forme de mots ou d'événements (décisions politiques, lois etc.). Ces actions n'étant pas des objets ne peuvent durer au-delà de leur exécution que par la mémoire qui en transmettra le souvenir ou par l'art qui pourra commémorer tel ou tel événement. On voit alors que du point de vue de la durée pure, « les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses »<sup>48</sup>. Si les œuvres d'art se situent à l'opposé de l'objet utilitaire, leur réalité n'est jamais susceptible d'être consommée, elles ne risquent donc pas de disparaître (dans la consommation ou le loisir, tous deux vitaux, appartenant à la vie), voilà pourquoi elles sont quasi immortelles et surtout voilà pourquoi elles n'appartiennent plus à la *vie*, mais au *monde*. Étant destinée à survivre aux générations, l'œuvre ne semble même pas être faite pour l'homme, mais bien pour le *monde humain*. Enfin, Arendt nous livre son argument essentiel : c'est par cet éloignement vis-à-vis de tout processus de consommation ou de fonctionnalité que se définit l'œuvre d'art, mais c'est aussi cette distance à l'égard de toute utilité qui fait exister la *culture*. Voilà pourquoi pour comprendre la culture, il faut toujours commencer par l'analyse de l'art. C'est grâce à cette distance de l'art par

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 268.

rapport à la vie (et l'intérêt, l'utilité, la fonction) que la culture elle-même vient à l'être.

Curieusement, et cela en réduisant volontairement pour l'instant l'enjeu des analyses précitées à la question de la *phénoménalité*, les conclusions d'H. Arendt enrichissent la question esthétique d'un nombre conséquent de dualismes -nonobstant le parti-pris phénoménologique de son approche-, dont le plus gênant -mais sans doute aussi le plus central dans ses analyses- est sans conteste celui séparant l'art et la vie, la culture et le loisir. Il devient par là même difficile d'évaluer le gain d'une telle analyse, qui pourtant s'affiche dès l'abord comme une prise en compte de la choséité des œuvres et une description phénoménale de l'attitude esthétique, pour comprendre la réalité commune de l'expérience esthétique. Comme le rappelle salutairement Richard Shusterman, cette exclusivité de l'attention portée aux *fins* de l'art au mépris des *moyens* mis en œuvre est difficilement justifiable :

*« La beauté de la couleur, de la forme, du mouvement et de la mélodie fait partie de la danse de la vie propre au monde naturel, dont l'humain fait partie et qui est défini par cette appartenance. Les énergies et les matériaux qui constituent l'expérience esthétique du sujet humain appartiennent à un environnement plus vaste ; à proprement parler, l'expérience esthétique ne se situe jamais uniquement*

*dans la tête du sujet, mais existe toujours dans le contexte plus large qui encadre ses interactions avec l'objet d'art ou avec la beauté naturelle. »<sup>49</sup>*

Difficile d'imaginer opposition plus franche à la vision arendtienne de la culture : ce qui fait la pérennité des œuvres, comme le rappelle pertinemment Shusterman de manière pragmatique et pragmatiste, n'est pas en elles et encore moins dans leur « choséité » massive frappée du sceau magique de leur désutilité ; au contraire, leur permanence tient seulement au fait que les œuvres majeures se *renouvellent* sans cesse en entrant dans l'expérience d'autres individus qu'en retour elles intensifient. Ce que d'ailleurs, Arendt avait bien paradoxalement perçu lorsqu'elle observait qu'en architecture, les édifices offraient des possibilités nouvelles d'expériences esthétiques malgré les fins religieuses ou politiques qui avaient présidé à leur production. Nous n'avons pas d'expérience esthétique, nous *sommes* dans une expérience esthétique.

Ce à quoi l'on pourrait ajouter avec Dewey que « l'œuvre elle-même est une matière transformée en expérience esthétique »<sup>50</sup>. Par conséquent, cette « quasi-immortalité » des œuvres d'art que H. Arendt articule à une forme de sanctuarisation d'objets

---

<sup>49</sup> Shusterman Richard, « Divertissement et artpopulaire. », *Mouvements* 1/2009 (n° 57) , p. 12-20 URL: [www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-12.htm](http://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-12.htm). DOI : [10.3917/mouv.057.0012](https://doi.org/10.3917/mouv.057.0012).

<sup>50</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op.cit.*, p. 193.

imperméables à toute fonction ou utilité, se déployant à l'intérieur de la nature « comme un empire dans un empire », peut être plus simplement comprise comme la capacité de certaines œuvres à générer des expériences toujours renouvelées :

*« L'œuvre d'art qui dure peut avoir été, et elle fut probablement, issue de circonstances occasionnelles, à un certain moment, en un certain lieu. Mais cela même qui fut ainsi évoqué n'en est pas moins une substance ainsi formée qu'elle peut entrer dans l'expérience d'autres personnes qui en auront ainsi une expérience propre, plus intense encore et plus pleinement accomplie. »<sup>51</sup>*

Deux choses nous semblent importantes à retenir pour la compréhension de ce qui suivra : premièrement, Dewey nous met en garde contre une certaine « fétichisation » inopérante de l'œuvre d'art puisque l'important est que l'expérience initiale qui en a fait la substance esthétique puisse entrer dans l'expérience d'autres personnes. Deuxièmement, il s'ensuit qu'il faut se garder d'une autre forme de fétichisation : celle du *sujet* de l'œuvre qui se traduit par l'exigence d'une connaissance précise et savante des conditions occasionnelles qui ont présidé à sa création. C'est en fait, tout le contraire qui advient : si les œuvres majeures durent, c'est bien que leurs qualités esthétiques ne sont pas liées à leur sujet, -qui ne peut devenir le médium d'expériences renouvelées qu'en raison de son caractère *commun-* mais qu'elles sont

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 195.

capables, de par leur provenance liée aux expériences les plus communes, d'entrer aisément dans de nouvelles expériences ignorantes des particularités de leurs origines occasionnelles.<sup>52</sup>

Sous un autre aspect, l'approche phénoménologique peut néanmoins s'avérer efficace pour éviter aussi bien toute rechute idéaliste dans la compréhension de l'expérience esthétique que les apories d'un réalisme appauvrissant : après tout ne présente-t-elle pas une garantie suffisante contre la réduction psychologisante d'une telle expérience en feignant de retrouver la chose même avant le sujet transcendantal?

C'est bien ainsi, semble-t-il, que Sartre l'entend puisqu'il entreprend d'élucider l'idée d'intentionnalité dans la philosophie de Husserl à partir de la visée esthétique de la conscience: « *Vous voyez cet arbre-ci, soit. Mais vous le voyez à l'endroit même où il est au bord de la route, au milieu de la poussière, seul et tordu sous la chaleur, à vingt lieues de la côte*

---

<sup>52</sup> « Le sujet qui avait tant d'importance pour le citoyen d'Athènes du IV<sup>e</sup> avant J.-C n'est guère plus, aujourd'hui, qu'un accident de l'Histoire. Le protestant anglais du XVII<sup>e</sup> siècle qui appréciait autant que faire se peut le thème du poème de Milton peut avoir été à ce point détourné de toute sympathie avec de la *Divine Comédie* de Dante et avec ce qui s'y trouve établi qu'il se montrera incapable d'en apprécier la qualité esthétique. Aujourd'hui, c'est peut-être à un « incroyant » qu'il revient de se montrer le plus sensible esthétiquement à de tels poèmes, précisément à cause de son indifférence pour le contenu qu'ils avaient auparavant. » *Ibid.*

*méditerranéenne. Il ne saurait entrer dans votre conscience, car il n'est pas de même nature qu'elle.* »<sup>53</sup>

Toutes les données sensibles sont convoquées pour faire surgir d'une situation le phénomène de l'intentionnalité : curieusement, c'est l'énumération de ces *qualia* qui devrait ici renforcer l'extériorité irréductible de l'objet perçu. Comme si l'expérience sensible dans son individualité qu'il faut bien appeler ici esthétique, discréditait définitivement tout idéalisme. Car, au fond, qu'est-ce que Sartre nous dit ? Que nous ne voyons pas l'arbre en général, la *représentation* idéale qui nous permettrait de l'intérioriser sans reste, mais bien toujours *cet* arbre-ci, avec ses particularités sensibles, bref, c'est son identité esthétique propre qui lui restitue sa densité ontique. Bien sûr Sartre développe ici avec force le sens de l'intentionnalité dans le but de nous la faire mieux comprendre, mais ce qu'il fait relève néanmoins de la description d'une expérience esthétique : en focalisant l'attention sur *cet* arbre-ci remis en situation, il jette les éléments qui, s'ils trouvent leur creuset, fusionneront pour donner lieu à une expérience esthétique que ce soit chez le spectateur ou l'artiste.

Husserl parlait, lui, dans un tout autre sens, dans une lettre à Hofmannsthal, du parallèle existant entre la méthode

---

<sup>53</sup> J.P. SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité* in *Situations I*, 1939, éd. Gallimard, p. 33.

phénoménologique et l'attitude esthétique, l'artiste est un phénoménologue spontané dans la mesure où lui aussi neutralise toute « position d'existence » :

*« L'intuition d'une œuvre d'art esthétique pure s'accomplit au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que de toute prise de position par le sentiment et le vouloir, laquelle présuppose une telle prise de position existentielle. Bien mieux : l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position »<sup>54</sup>*

L'existence du monde est indifférente aussi bien à l'artiste qu'au phénoménologue. Au paragraphe 111 des *Idées directrices pour une phénoménologie* Husserl approfondit son analyse et il montre, à partir de la gravure de Dürer, « Le Chevalier, la Mort et le Diable », comment l'œuvre d'art suppose une « modification de neutralité » de la conscience. L'objet d'art, littéralement neutralisé dans l'attitude esthétique, « ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas ni sous aucune autre modalité positionnelle »<sup>55</sup>, on ne

---

<sup>54</sup> E. HUSSERL, « Lettre à Hofmannsthal », trad. E. Escoubas, *La part de l'œil*, n° 7, 1991, pp. 13-15.

<sup>55</sup> Voici le passage évoqué : « (...) supposons que nous contemplions la gravure de Dürer « Le Chevalier, la Mort et le Diable ». Que distinguons-nous ? Premièrement la perception normale dont le corrélat *est la chose* « plaque gravée », la plaque qui est ici dans le cadre.

peut le poser dans l'existence puisque il n'est visé ni comme existant, ni comme irréel. La conscience esthétique, telle que la caractérise Husserl, se définit donc comme une forme de neutralisation à l'égard de l'être ou du non-être de la représentation artistique. L'*epochè* (la réduction phénoménologique) et la modification de neutralité (la neutralisation propre à l'expérience esthétique) participent donc d'une même attitude : dans les deux cas, il s'agit de faire abstraction de l'existence ou de l'inexistence de l'objet, qui sont de l'ordre du *fait* et pas de l'*essence*.

### 3. La conscience vue par l'expérience

Or, cette neutralisation ontologique de l'objet –dont Sartre faisait la meilleure garantie contre le retour du réalisme naïf dans la conception de l'imaginaire<sup>56</sup>- reste pour le moins ambiguë, quant à

---

Deuxièmement, nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : « Chevalier à cheval », « Mort » et « Diable ». Ce n'est pas vers elles en tant qu'objets que nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées « *en portrait* », plus précisément « *dépeintes* », à savoir le chevalier en chair et en os, etc.

La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience du « portrait » (...) est un exemple de cette modification de neutralité de la perception ». E. HUSSERL, *Idées directrices pour une phénoménologie*, éd. Gallimard, coll. Tel, 1985, p. 373.

<sup>56</sup> Nous rappelons ici, pour mémoire, les fameuses analyses conduites par Sartre à partir du portrait de Charles VIII dans la conclusion de *L'imaginaire* : « Ainsi l'acte négatif est constitutif de l'image. Nous avons déjà noté en effet que la thèse ne se surajoute pas à l'image mais qu'elle en est la structure la plus intime. Mais par rapport à quoi s'effectue la négation ? Pour le savoir il suffit de considérer un moment ce qui se produit lorsque je saisis le portrait de Charles

la question qui nous occupe, c'est-à-dire la délimitation de l'expérience esthétique. En effet, on peut raisonnablement penser que, malgré tous ses efforts, la phénoménologie ne parvient pas ici à rendre compte de l'unité de l'expérience, et qu'elle reste en tout état de cause tributaire d'un dualisme qu'elle pensait avoir dépassé. Sans analyser les causes et les conséquences du « tournant transcendantal » de la phénoménologie husserlienne, gageons toutefois qu'en dotant la conscience de ce pouvoir « neutralisant », elle s'éloigne d'autant de la réalité immédiate de l'expérience, comme si ce qu'elle donnait à la conscience, elle le retirait *in fine* à l'expérience. Ne serait-il pas plus efficace de partir du milieu même de l'expérience ?

Pour le vérifier, confrontons cette idée de neutralité de la perception esthétique, formulée par Husserl, et accentuée par Sartre sous la forme d'une conscience qui « irréalise » l'*analogon* sensible de ce qu'elle vise, avec l'empirisme radical qu'expose William James dans sa conférence sur *La notion de conscience* :

---

VIII. D'un seul coup, je cesse de considérer le tableau en tant qu'il fait partie d'un monde réel. Il ne se peut plus que l'objet saisi *sur* le tableau soit susceptible d'être altéré par les changements du milieu qui l'entoure. Ce tableau lui-même en tant que chose *réelle*, peut être plus ou moins éclairé, ses couleurs peuvent s'écailler, il peut brûler. C'est qu'il possède –à défaut d'un « être-dans-le monde » qui est réservé à la conscience- un « être-milieu-du-monde ». Sa nature objective dépend de la réalité saisie comme un ensemble spatio-temporel. Mais si, au contraire, je saisis Charles VII en image sur le tableau, l'objet appréhendé ne peut plus être soumis, par exemple, à des modifications d'éclairement. Il n'est pas vrai que je puisse par exemple éclairer plus ou moins la *joue* de Charles VIII. » J.P. SARTRE, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, éd. Gallimard, coll. Folio essais, (1940) 1986, p. 351-352.

*« Si je pense en ce moment à mon chapeau que j'ai laissé tout à l'heure au vestiaire, où est le dualisme, le discontinu, entre le chapeau pensé et le chapeau réel ? C'est d'un vrai chapeau absent que mon esprit s'occupe. J'en tiens compte pratiquement comme d'une réalité. S'il était présent sur cette table, le chapeau déterminerait un mouvement de ma main: je l'enlèverais. De même ce chapeau conçu, ce chapeau en idée, déterminera tantôt la direction de mes pas. J'irai le prendre.*

*L'idée que j'en ai se continuera jusqu'à la présence sensible du chapeau, et s'y fondera harmonieusement. »<sup>57</sup>*

Congédiant définitivement toute forme de dualisme, James en conclut que n'existe que « l'expérience en général », antérieure à toute appropriation subjective et au clivage même du sujet et de l'objet. Il n'y a plus lieu de distinguer entre une conscience intime, expérience psychique, et une conscience des faits matériels et physiques, il n'y a que des expériences pures qui se succèdent et entrent infiniment en relation. La preuve la plus simple et la plus claire en est fournie par l'expérience que partage le conférencier et ses auditeurs :

*« Prenons, pour fixer nos idées, l'expérience que nous avons à ce moment du local où nous sommes, de ces murailles, de cette table, de ces chaises, de cet espace. Dans cette expérience pleine, concrète et indivise, telle qu'elle est la, donnée, le*

---

<sup>57</sup> William JAMES, "La Notion de Conscience", Chapter 8 in *Essays in Radical Empiricism*. New York: Longman Green and Co (1912): 206-233.

*monde physique objectif et le monde intérieur et personnel de chacun de nous se rencontrent et se fusionnent comme des lignes se fusionnent à leur intersection. Comme chose physique, cette salle a des rapports avec tout le reste du bâtiment, bâtiment que nous autres nous ne connaissons et ne connaissons pas.*

*Elle doit son existence à toute une histoire de financiers, d'architectes, d'ouvriers. Elle pèse sur le sol; elle durera indéfiniment dans le temps; si le feu y éclatait, les chaises et la table qu'elle contient seraient vite réduites en cendres.*

*Comme expérience personnelle, au contraire, comme chose " rapportée," connue, consciente, cette salle a de tout autres tenants et aboutissants. Ses antécédents ne sont pas des ouvriers, ce sont nos pensées respectives de tout à l'heure. Bientôt elle ne figurera que comme un fait fugitif dans nos biographies, associé à d'agréables souvenirs. Comme expérience psychique, elle n'a aucun poids, son ameublement n'est pas combustible. Elle n'exerce de force physique que sur nos seuls cerveaux, et beaucoup d'entre nous nient encore cette influence; tandis que la salle physique est en rapport d'influence physique avec tout le reste du monde. »<sup>58</sup>*

Pour qui suit James dans son empirisme radical, la conscience n'est même plus un problème pour la psychologie puisque *la conscience, telle qu'on l'entend ordinairement, n'existe pas !* On pourrait rétorquer que dans la phénoménologie revisitée par l'existentialisme sartrien, la conscience n'est là aussi qu'un « grand vent », un pur élan, mais elle demeure pourtant -dans la

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

conception sartrienne de l'image et de l'imaginaire-, cette puissance d'irréalisation par laquelle le « véritable » sujet de l'image nous apparaît, c'est donc plutôt paradoxalement dans la *psychologie* de William James qu'on trouve la critique la plus radicale de l'idéalisme. Si la conscience est bien un mouvement pour James, elle est d'abord et surtout un flux insécable. On ne peut découper la conscience en éléments, rouages ou atomes : les états de conscience sont toujours « totaux ».

Si l'unité de vue entre la psychologie de James et l'intentionnalité husserlienne est indéniable, il n'en reste pas moins que la théorie jamesienne des *franges* (*fringe*) ouvrira *in fine* la voie chez Husserl à l'idée d'un « horizon transcendantal », tandis qu'elle permettra chez James, l'essor et la consolidation d'un empirisme radical évacuant tout recours à un sujet transcendantal.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Dans son article *Phénoménologie ou pragmatisme*, Jocelyn Benoist montre que malgré l'influence prépondérante de la théorie du flux de conscience sur la phénoménologie de Husserl, les divergences entre la pensée de James et celle de Husserl, sont majeures : « Bien sûr, dans la thématique jamesienne, on peut retrouver (et James s'y réfère effectivement à l'occasion) jusqu'à un certain point la problématique stumpfienne de la fusion (*Verschmelzung*) des sensations, qui produit des échos et des complexes sensibles *immédiats*. Husserl associe habituellement ces différents termes : franges, halo, fusionnement. Mais la percée effectuée par James, c'est de parler de frange de *l'objet lui-même*: il s'agit bien de *the fringe of the object*. L'objet crée son propre « halo », ou tout au moins le rapport à l'objet nous installe toujours dans un certain réseau aspectuel qui oriente toujours déjà notre regard, guidant notre conscience dans la logique de sa propre continuité, qui est toujours une continuité matérielle, liée aux objets qu'elle rencontre. En d'autres termes, quand nous regardons un objet, c'est toujours *sous* un horizon.

Cette découverte, qui n'est pas mince, semble en effet nous conduire au plus près de la phénoménologie, et apparemment au cœur du rapport intentionnel

Mais ce qui demeure le plus intéressant pour nous dans cette confrontation, c'est avant tout l'application de ces avancées à l'esthétique et à l'art. Et c'est justement la référence aux sentiments esthétiques qui fournira à James un argument décisif en faveur de cet empirisme radical : attribuer des qualités esthétiques à des choses, des êtres, des paysages relèverait tout simplement de cette indistinction du sujet et de l'objet qui a d'abord été la règle dans la mentalité animiste. Parler de « chaleur agréable » ou d'« orage affreux » ne témoigne pas d'un subjectivisme abusif, ou d'un relativisme incompressible, ni même, comme chez Sartre, d'une régression vers la pensée magique, mais simplement du fait qu'on ne sépare pas l'objet de ce qu'on ressent en sa présence ; c'est pourquoi, la question est moins de savoir où se trouve réellement la beauté que nous attribuons à l'objet (esprit ou extériorité) que de prendre acte de cette « frange » qui prolonge l'émotion ressentie dans la réalité ou la réalité dans l'émotion.

On pourrait croire, à première vue, que la tension entre la psychologie de James et la phénoménologie de Husserl ouvre une brèche séparant les esthétiques du flux de conscience –et, au-delà,

---

de la conscience au monde.» *Benoist Jocelyn, « Phénoménologie ou pragmatisme ? Deux psychologies descriptives », Archives de Philosophie 3/2006 (Tome 69), p. 415-441 URL : [www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-3-page-415.htm](http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-3-page-415.htm).*

les textes littéraires bien connus du *Stream of consciousness*- et les esthétiques de la phénoménalité attentives, elles, à la choséité de l'œuvre. Bref, d'un côté on décrirait l'évanescence et la labilité du flux de conscience et de l'autre la densité de l'objet. Ce serait pourtant retomber ici dans une dualité trompeuse au sens où le pragmatisme de James n'ouvre pas la voie à une esthétique de la subjectivité, pas plus qu'il n'inspirerait une littérature de la pure intériorité. Les fameux monologues des flux de conscience, que ce soit chez Woolf, Joyce ou Beckett, n'expriment justement aucune intériorité, ils sont au contraire littéralement des morceaux de littérature sans sujet ! Le flux de conscience n'étant alors que le flux même de l'expérience. Qui pourrait dire qui parle dans *l'Innommable* de Beckett ou dans le monologue de Molly qui clôt *L'Ulysse* de Joyce ? Et, cela vaudrait, de la même façon, pour la peinture : lorsque Barnett Newman opposant l'abstraction géométrique à l'expressionnisme abstrait, invente le terme d' « image plasmique », c'est là encore pour désigner un flux de conscience sans intériorité, un prolongement *experimental* de la pensée dans la peinture. C'est pourquoi, pour Newman, c'est sans doute dans les objets des arts primitifs que cette expérience est la plus tangible et que cette fonction « plasmique », cette tension vers l'expression de la pensée, est la plus claire, parce que l'art, bien sûr, y est tout sauf un élément de décoration, mais un

élément fondateur de l'expérience du monde.<sup>60</sup> Barnett Newman va nourrir cet « art de l'abstrait » à la fois aux sources d'un primitivisme lui donnant l'intensité de l'émotion tragique créatrice primordiale et à un désir de destruction de la forme protégeant cet art de l'abstrait des dérives esthétisantes de l'abstraction formelle. La peinture abstraite deviendra un art de l'abstrait qui se confronte au chaos et à l'informe :

« Le sublime consiste en un désir de détruire la forme, dans un art où la forme peut être informe. »<sup>61</sup>

L'informe ne se limite pas dans ce contexte à la négation de la forme ou à sa transgression, il désigne aussi le *sujet* même de l'art et, finalement, son origine toujours active. Le sens du primitivisme de Barnett Newman, et plus largement des *myth-maker* de l'expressionnisme abstrait tient dans cette assimilation des émotions esthétiques primitives et du *chaos*. C'est ainsi que B.

---

<sup>60</sup> « The difference between « plastic » and « plasmic » can best be seen in the arts of the primitive peoples. There the concept of beauty transcended the surface qualities of color and stone. (...) The primitive artist 's preoccupation is with idea he wishes transmit. With him the elements of the medium have a plasmic function. The intention is for the color, the stone to carry within itself that element of thought that will act purely on the onlooker's sensibility to penetrate to the innermost channels in his being. (...) The primitive artist as a whole is unconcerned with the decorative nature of shape, of form. So clear-minded was he on this point that in practically every culture, a sharp separation was made between the decorative arts and art... » B. NEWMAN, *The plasmic image*, in *Selected writings and Interviews*, University of California Press, 1992, p. 143-144.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.171.

Newman précise le sens de cet intérêt du peintre moderne pour l'art primitif :

*« Le sujet de la création est le chaos. Le sentiment actuel voudrait que l'artiste soit concerné par la forme, la couleur, et la construction spatiale. Cette approche objective de l'art le réduit à une sorte d'ornement. Toute l'affaire de la peinture abstraite tient à ce qu'elle a été réduite à un art ornemental selon lequel la surface du tableau est décomposée de manière géométrique dans une nouvelle forme de conception de l'image. C'est un art décoratif édifié sur un slogan de purisme, il s'agit d'une expression naïve.*

*L'échec de la peinture abstraite est du à la confusion qui existe concernant la nature de l'abstraction dans la compréhension de l'art primitif. L'idée selon laquelle l'art primitif est abstrait est aujourd'hui largement répandue, et la force de l'expression primitive naît de cette tendance à l'abstraction. (...) Tous les artistes, primitifs ou raffinés, ont été conduits à traiter avec le chaos. Le peintre du nouveau mouvement comprend clairement la séparation entre l'abstraction et l'art de l'abstrait. Par conséquent, il n'est pas concerné par les formes géométriques pour elles-mêmes mais par la création de formes qui portent par leur nature abstraite un contenu intellectuellement abstrait. (...) Le peintre actuel n'est pas intéressé par ses propres sentiments ni par le mystère de sa propre personnalité, mais il cherche à pénétrer le mystère du monde. Son imagination essaie donc de percer les secrets métaphysiques. En ce sens, son art touche au sublime.<sup>62</sup>*

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 139-140 (nous traduisons).

Cette assimilation du sujet de l'art et du chaos, au détriment de toute contingence subjective ou autobiographique, permet de donner à l'acte créateur une dimension supra-individuelle et anhistorique puisque le chaos donne tout son sens et sa valeur à la création, comme si le peintre cherchait, en amont du langage des formes, leur naissance même, leur enfantement *plasmique* et non leur délinéation *plastique*, leur naissance pensée plutôt que peinte. Le *plasmique* suggère une fluidité organique, un processus plus qu'une qualité formelle arrêtée et fixe. Le *plastique* suppose une qualité visuelle, objective des formes, il renvoie, pour B. Newman, à l'inerte. La première abstraction est clairement rattachée à un art plastique fondé sur la composition formelle, le plasmique qualifiera un art de l'abstrait se nourrissant du chaos. Newman réactive la distinction burkienne qui séparait la suggestion poétique du sublime et l'échec de la détermination plastique des arts imitatifs dans l'expression du sublime. Cependant, cette distinction passe désormais à l'intérieur de la peinture elle-même : l'expression de l'illimité dans la peinture exige un refus de la composition plastique et donc de l'abstraction géométrique au profit d'une compréhension de la peinture comme prolongement *plasmique* de la pensée. Contre la géométrie formelle du néo-plasticisme, l'expressionnisme abstrait fait valoir une métaphysique immédiate et primitive capable de résister à la réduction formaliste de l'abstraction : « la géométrie a avalé sa métaphysique » dira Newman à propos de

Mondrian dans *The Sublime is now*. On comprend dès lors aisément que le primitivisme de Newman ne peut servir de répertoire de formes insolites ou exotiques, mais de réservoir contenant cette énergie plasmique qui rappelle à la fois l'acte artistique à son évidence initiale et à son contenu absolu.

Par contraste avec ce qui vient d'être évoqué, le maintien d'un sujet de l'intentionnalité par la phénoménologie, rend peut-être plus difficile le renouvellement de la compréhension de l'expérience esthétique en-dehors du dualisme. Curieusement, en s'acheminant vers une « conscience sans sujet » -puisque pur flux- James est peut-être plus proche, que n'a pu le faire la phénoménologie, de montrer que l'expérience esthétique n'est décidément pas « psycho-dégradable ».

Si l'empirisme de James est radical, c'est que le retour à l'expérience qu'il prône n'a que peu à voir avec le « retour aux choses mêmes » de la phénoménologie : l'expérience ne peut être découpée parce qu'elle est un processus toujours en mouvement aux interactions et aux prolongements complexes. Comme le dit encore J. Benoist dans l'article précédemment cité :

*« D'une certaine façon, il faut prendre l'expérience comme un tout – la segmentation a été l'erreur de principe des empirismes classiques. On est donc*

*bien loin du postulat cher à la phénoménologie d'une origine antéempirique, a priori, à laquelle serait mesurée l'empiricité elle-même (ce serait alors un « a priori hylétique », mais il n'en demeurerait pas moins a priori). »<sup>63</sup>*

L'empiricité ne peut se mesurer à l'aune d'autre chose qui serait extérieure à l'expérience, voilà le sens de l'empirisme radical. La réalité n'a pas besoin, pour être sentie, qu'on surajoute à la sensation quelque chose comme la conscience pour qu'elle apparaisse : « la réalité est l'aperception même »<sup>64</sup>. Qu'on cherche la réalité dans le *phénoménal* de l'apparition ou dans une entité *nouménale*, et il est inévitable qu'on réactive un dualisme inopérant. Dewey aura ce raccourci saisissant : « une pomme n'est pas d'abord quelque chose de goûté, de senti, de vu ; elle n'est pas une chose douce, dure ou jaune mais elle est le goûter, le toucher, le voir. Il y a simplement le fait d'éprouver [there is simply the experiencing]. »<sup>65</sup> L'expérience n'est pas réductible à des impressions reçues « de l'extérieur » par des objets qui bombarderaient leurs qualités sur un sujet, elle ne peut se saisir que dans la totalité des interactions qu'elle suppose entre un individu et une situation. On comprend mieux pourquoi l'expérience esthétique est déterminante dans la compréhension de ce

---

<sup>63</sup> *Art. cit.*

<sup>64</sup> W. JAMES, *Essays in Radical Empiricism*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>65</sup> J. DEWEY, *The Later Works: 1925-1953*, J.A. Boydston (éd.), 17 vol., Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1981-1990, vol. 17, p. 155

processus : l'illusion la plus répandue en esthétique philosophique est de considérer l'expérience esthétique comme une entité isolée et rare, mais à y regarder de plus près, elle n'est que l'intensification de cette dimension interactive de l'expérience, en bref, la réussite de cette interaction dans une situation.

C'est bien parce que, dans l'expérience esthétique, le maillage entre les données sensibles, environnementales et le sentiment subjectif, est si serré que seule la prise en compte de *l'unité* de tous ces éléments pourra en restituer la qualité esthétique *particulière*. Cette conception d'une expérience totale ne peut donc avoir pour corollaire que la thèse la plus radicale de James : l'inexistence de la conscience. Seule existe l'expérience qui la précède toujours et l'environne toujours. De fait, vouloir distinguer des sensations élémentaires et des perceptions organisées puis des émotions n'a pas de sens : il n'y a pas de sensation pure, pas de perception pure, pas d'émotion pure. Pour utiliser, par métaphore, le vocabulaire du matérialisme antique, ce qui se détache –comme les *simulacres* des matérialistes de l'Antiquité– de l'objet et s'exprime dans le sujet ne suppose aucun centre ou aucun fondement, c'est un mouvement continu d'interactions. Voilà pourquoi, c'est en défendant la possibilité d'un empirisme radical que James atteint les vues les plus justes sur la nature même de l'expérience esthétique : en refusant de séparer, sinon

abstraitement ce qui relèverait de la matière et ce qui relèverait de l'esprit, le physique du psychique, il montre comment cette immanence de l'expérience bien comprise, est la source même de tout art et de toute expérience esthétique parce que, nous tenterons de le montrer plus loin, elle est toujours prise dans un récit, une intrigue, une narration, une enquête qui, comme on le verra, est fondamentalement *littéraire*<sup>66</sup> :

*« C'est en entrant à présent dans un grand nombre de ces groupes psychiques que cette salle devient maintenant chose consciente, chose rapportée, chose sue. En faisant désormais partie de nos biographies respectives, elle ne sera pas suivie de cette sotte et monotone répétition d'elle-même dans le temps qui caractérise son existence physique. Elle sera suivie, au contraire, par d'autres expériences qui seront discontinues avec elle, ou qui auront ce genre tout particulier de continuité que nous appelons souvenir. Demain, elle aura eu sa place dans chacun de nos passés ; mais les présents divers auxquels tous ces passés seront liés demain seront bien différents du présent dont cette salle jouira demain comme entité physique. »<sup>67</sup>*

Il faut bien prendre la mesure de l'originalité de cet empirisme : là où l'on pourrait penser naïvement, sous couvert d'un empirisme seulement nominal, que les réalités « psychiques » ne sont que des réalités dégradées par rapport aux réalités « physiques », l'intuition novatrice de James consiste au contraire

---

<sup>66</sup> Nous précisons le sens dans lequel nous entendons ici ce terme.

<sup>67</sup> W. JAMES, *Essays in Radical Empiricism*, op. cit. p. 230-231.

à renoncer à ce dénivelé ontologique. La réalité physique devenue le support d'expériences multiples n'a ni plus ni moins de teneur ontologique du fait d'être intégrée par chaque individu dans l'histoire de ses expériences. Malgré les affinités de la phénoménologie et de cet empirisme radical, on mesure bien ici leur radicale opposition : là où Sartre, par exemple, conclurait que cette salle de conférences continuera muettement d'exister quand nous n'y penserons plus malgré la tonalité esthétique que nous lui aurons donnée –ce qui suppose, notons-le, d'*imaginer* une conscience absente, mais néanmoins spectatrice de ce monde déserté de toute conscience-, James, lui, insiste sur la continuité réelle de l'expérience physique à l'expérience psychique.

On peut éclairer cette opposition avec les conclusions que tire Jocelyn Benoist dans son étude sur *Les limites de l'intentionnalité* : dans sa réfutation de l'idéalisme phénoménologique, il rappelle, en des termes très pragmatistes, que la seule manière de rendre compte de la réalité phénoménologique de la perception, c'est de ne jamais dissocier le *faire* du *perçu* :

*« Le propre de la perception, c'est qu'il faut le faire. Si on ne le fait pas, on ne perçoit pas, et dans le fait de le faire se noue quelque chose qui est étranger au sens qui avait été anticipé, et qui vient le déplacer, le bousculer, même là où il semble l'effectuer. (...) C'est dans cette expérience primordiale de la perception comme contact qui n'est pas un savoir, mais donne lieu à un savoir, et qui nous*

*livre au monde autant qu'il le livre à nous, que l'idéalisme transcendantal, doctrine qui a toujours maintenu entre l'acte et l'objet la distance d'un sens, trouve sa limite : celle de la réalité dont nous sommes, communément, avec l'objet perçu. »*<sup>68</sup>

Après des analyses aux conclusions aussi radicales, ne doit-on pas s'interroger sur la légitimité de définir et d'isoler ce qu'on entend par «expérience esthétique»? Après tout, pourquoi faudrait-il séparer ou isoler l'expérience esthétique de l'expérience continue? N'est-il pas plus simple et plus efficace d'interroger les effets et les fonctions de l'*artistique* en laissant de côté les contours vagues et effrangés de l'*esthétique*? Dewey, après James, nous a prévenu : la juste conception de l'expérience esthétique est un défi philosophique qui exige que l'on résiste aux segmentations qui sont l'ordinaire de l'intelligence analytique pour prendre en vue ce qui, sous nos inévitables distinctions reste dans les faits *inséparables* : ce n'est qu'en comprenant l'art comme expérience –comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude- que nous serons à même de comprendre l'expérience esthétique dans sa spécificité. Et si cette dernière met la philosophie au rouet, c'est encore une fois parce qu'elle est

---

<sup>68</sup>J. BENOIST, *Les limites de l'intentionnalité*, éd. Vrin, Coll. Problèmes et controverses, 2005, p. 280-283.

l'intégration vivante de tous les éléments que l'intelligence a l'habitude de séparer :

*« Dans l'art vu comme expérience, la réalité et la possibilité ou idéalité, le nouveau et l'ancien, le matériau objectif et la réponse personnelle, la surface et la profondeur, le sensible et le sensé sont intégrés en une expérience au sein de laquelle ils sont tous transfigurés par rapport au sens qui est le leur quand ils sont segmentés par la réflexion. « La Nature, a dit Goethe, n'a ni noyau ni écorce. » Affirmation qui n'est complètement vraie que de l'expérience esthétique. Au niveau de l'art comme expérience, il est également vrai de dire que la nature n'est ontologiquement ni subjective ni objective, qu'elle n'est ni individuelle ni universelle, ni sensible ni rationnelle. L'importance de l'art comme expérience est donc sans équivalent pour les aventures de la pensée philosophique. »<sup>69</sup>*

C'est cette unité de l'expérience esthétique, « sans noyau ni écorce » que nous attacherons désormais à décrire et à comprendre en nous fondant sur les résultats de ce chapitre, à savoir que l'expérience esthétique ne se réduit pas à n'être qu'une visée de la conscience ou un état de conscience et qu'elle ne se réduit pas non plus à n'être que la réception neutre d'un objet esthétique *ready-made* s'imposant avec ses qualités objectives.

---

<sup>69</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 478-479.

## Chapitre 2 : l'unité de l'expérience esthétique

### I. Phénoménalité et expérience : pour une *logique du vague*

S'il peut sembler logique de commencer par *distinguer* l'expérience esthétique de l'expérience ordinaire, les *séparer* conduit inévitablement à des impasses produites par la pensée elle-même. D'abord parce que cela laisserait supposer que l'expérience esthétique est une expérience à laquelle on ajoute quelque chose. Ce simple présupposé entraîne inévitablement le recours à un dualisme puisqu'il faudra bien imaginer d'où viennent ces qualités, c'est-à-dire, soit de l'objet, soit du sujet, soit de la matière, soit de l'esprit. Or, l'expérience esthétique n'est pas l'esthétisation de l'expérience : percevoir esthétiquement un objet ou une œuvre, un son ou une couleur n'est pas adjoindre quelque chose au perçu, c'est percevoir d'emblée un ensemble, une totalité. Ne faut-il pas au moins penser que l'expérience esthétique est une certaine *qualité* de l'expérience ou l'un de ses stades ? Mais alors n'est-ce pas à nouveau diviser ce que l'on veut démontrer unis, et être conduit à faire coexister l'expérience esthétique et les phases

esthétiques de l'expérience ? C'est l'objection que Patrick Romanell fait valoir à Dewey en 1948 : l'expérience esthétique renverrait à une conception « pluraliste » de l'expérience au sein de laquelle l'expérience esthétique serait une forme particulière et relativement isolable de l'expérience. Considérer au contraire l'esthétique comme l'une des phases de l'expérience relèverait d'une conception « moniste » où l'esthétique ne serait que l'une des interactions de l'expérience continue.<sup>70</sup> Ainsi, il y aurait d'une part, une conception qui « substantive » l'expérience esthétique et l'isolerait en tant qu'expérience spécifique (conception « perpendiculaire »), et de l'autre, une conception où « esthétique » ne désignerait que l'« adjectif », l'attribut accolé à l'expérience (conception « transversale »).

---

<sup>70</sup> « Although Dewey's two phrases « aesthetic experience » and « the aesthetic phase of life-experience » may sound on first hearing as if they denote the same subject-matter, they really mean different things on closer examination. The development of each of these *whats* of aesthetics would eventuate in two opposite philosophies of experience, where « aesthetic experience » is viewed as a special kind marked off other kinds with which it is loosely connected. In contrast, the second phrase leads to a *monistic* view of experience, in which the aesthetic is one of its aspects interacting with the rest. On the first hypothesis, the aesthetic is *in* experience ; on the second, it is a phase *of* experience. The difference is, respectively, one between a substantival and an adjectival analysis of art. In a substantival analysis the distinctions made are, to use a geometrical terms, « perpendicular ». For exemple, art is cut off from science and thus the two of them are conceived as separate kinds of things. On the other hand, in an adjectival analysis distinctions are « transversal », by which we mean, correspondingly, that the aesthetic and the scientific cut across each other and thus are mutually complementary. In short, distinctions in the substantival sens refer to different *things in experience*, but the distinctions from the adjectival point of view refer to different *qualities of experience*. » P. ROMANELL, *A comment on Croce's and Dewey's Aesthetic*, in J. DEWEY, *Later works, 1925-1953*, Vol. 16, éd. Jo Ann Boydston, Southern University Press Carbondale, 1989, p. 464.

Nous verrons un peu plus loin comment Dewey répond à cette objection, mais on peut du moins garder présent à l'esprit la difficulté qui s'incarne ici dans cette objection, -héritée de toute une tradition dualiste de la pensée- celle de concevoir l'unité de l'expérience comme seule possibilité de saisir la spécificité de l'expérience esthétique. Distinguer n'est pas séparer : à vouloir adjoindre des qualités esthétiques à la perception « brute » pour expliquer la genèse de l'expérience esthétique, on ne fait qu'ajouter à l'incompréhension du processus de formation de cette expérience, une pétition de principe. Nous citons plus haut l'exemple de *l'experiencing* de la pomme par lequel Dewey légitimait l'unité absolue de l'expérience et le principe de la «continuité expérientielle» qu'on ne peut séparer en perceptions élémentaires reprises ensuite par une conscience souveraine ; autorisons-nous à évoquer, de manière plus légère mais parfaitement efficace, cette scène du film de Sean Penn, *Into the wild*, aux accents transcendantalistes et pragmatistes indéniables, dans laquelle le héros mange une pomme tout en louant ses qualités esthétiques. Outre le fait que la scène donne strictement à voir cette unité de l'expérience la plus simple, son caractère manifestement improvisé renforce l'idée centrale de l'empirisme de Dewey : on ne peut séparer dans une situation donnée les fins et les moyens qui se réajustent continuellement au cours du

processus de son intégration par l'expérience, ce que prouve délicieusement cette scène...

C'est en vertu de cette continuité expérientielle que Dewey écarte patiemment les critiques de P. Romanell dans un article de 1950 : *Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development*<sup>71</sup>. Ce que critique Romanell dans l'esthétique que Dewey développe dans *l'art comme expérience* c'est, on s'en souvient, de réintroduire subrepticement un nouveau dualisme entre deux types d'expérience, c'est pourquoi Dewey, dans sa réponse, réaffirme la continuité insécable de l'expérience comme constituant le principe même de son esthétique :

*« Puisque la colonne vertébrale et en effet, l'élément vital de ma théorie esthétique (en tant que telle) est que toute expérience normalement complète, qui suit intégralement son propre cours, est esthétique dans sa phase d'accomplissement ; et puisque ma théorie comprend ainsi que les arts et leur expérience esthétique sont les développements intentionnellement cultivés de cette première phase, accuser d'inconséquence interne la principale, l'indispensable intention de la théorie, exige la présentation d'une preuve. »*<sup>72</sup>

D'avoir consacré les deux premiers chapitres de *L'art comme expérience* à cette première phase, ne signifie pas qu'il existe une

---

<sup>71</sup> J. DEWEY, *Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 9, n°1, Sept. 1950, p. 56-58, réédité in J. DEWEY, *Later Works*, 1925-1953, vol. 16, *op. cit.*, p. 395-399.

<sup>72</sup> *Art. cit.*, p. 56 (nous traduisons).

réelle césure dans l'expérience. Bien au contraire, Dewey rappelle que toutes les « œuvres d'art » qui n'émanent pas de cette première phase sont des productions *artificielles*, mais certes pas des productions *artistiques*. Toutefois, au-delà de la polémique avec Romanell, ces critiques fournissent à Dewey l'opportunité de revenir sur ce principe fondamental de la continuité de l'expérience et, plus largement, sur l'originalité d'une véritable philosophie de l'expérience en général :

*« ...le cas de l'expérience esthétique, avec son développement cultivé de la variété artistique, qui est contenue dans l'expérience première, naturelle et spontanée, selon toute probabilité, est la voie la plus simple et la plus directe pour comprendre ce qui est fondamental dans toutes les formes d'expérience qui sont traditionnellement (mais à tort) envisagées comme des divisions intrinsèquement différentes, séparées et isolées du sujet. L'habitude traditionnelle, et encore en usage, de séparer les uns des autres les sujets qui sont respectivement, politique, économique, moral, religieux, éducatif, cognitif (sous le nom d'épistémologique) et cosmologique, et de les traiter par conséquent, comme des entités autonomes, intrinsèquement différentes, est une illustration de ce que je refuse dans le cas de l'esthétique. »<sup>73</sup>*

En vertu du principe de continuité de l'expérience, ces sujets ne renvoient pas à des royaumes séparés de la pensée et de l'activité humaines, mais ils sont eux-mêmes les phases

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 57.

successives d'une même expérience. C'est en particulier ce que, pour Dewey, nous a appris l'anthropologie : les communautés dites « primitives » ne séparent pas l'utile et l'esthétique et font, autant que possible, que les activités nécessaires à la survie du groupe soient aussi satisfaisantes esthétiquement<sup>74</sup>.

Si l'on doit distinguer, pour les comprendre, les phases successives de l'expérience esthétique comme l'on distingue le perçu et l'esthétique, on ne peut les séparer pour tenter ensuite de les réajuster maladroitement. On voit aussi par là que les choses sont moins simples qu'il n'y paraît : s'il y a, de ce point de vue, dans la perception ordinaire, d'emblée quelque chose d'esthétique, à l'inverse, n'y a-t-il pas toujours quelque chose d'« imperceptible » dans l'expérience esthétique, quelque chose qui irait au-delà du perçu ? Il peut sembler cependant contestable de mettre sur le même plan ces halos esthétiques avec l'expérience esthétique produite par les œuvres d'art. Non seulement, parce que les œuvres fournissent un matériau beaucoup plus riche à cette expérience, mais aussi parce que c'est peut-être leur fréquentation même qui autorise en retour l'éclosion de cette perception esthétique de l'ordinaire. Et c'est l'une des critiques récurrentes adressée à l'esthétique pragmatiste de Dewey qui écraserait

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

l'esthétique des œuvres en la noyant dans l'ordinaire et le prosaïque.

À l'inverse, il a été aussi reproché à la conception pragmatiste de l'expérience esthétique de maintenir une frontière trop étanche entre l'expérience avec un grand E et nos expériences quotidiennes et ordinaires dans leur inachèvement et leur inaboutissement. C'est en ce sens que Noël Carroll, en particulier, souligne que cette conception serait trop restrictive si l'on prend en compte les expériences artistiques de décloisonnement ou de déterritorialisation des œuvres initiées, entre autre par John Cage ou bien par les sculptures minimalistes de Robert Morris. Nous reviendrons de manière plus détaillée sur les enjeux de cette critique, mais on peut dès à présent noter ce paradoxe assez curieux, commun à ce type de critique, qui possède de nombreuses ramifications contemporaines <sup>75</sup> : en resituant l'expérience esthétique dans une expérience unifiée inséparable de notre expérience ordinaire concrète, la conception pragmatiste de Dewey, produirait par un effet pervers, une forme de sacralisation de l'expérience esthétique. Noël Carroll ira jusqu'à conclure dans sa réévaluation du pragmatisme esthétique de Dewey :

---

<sup>75</sup> C'est peu ou prou, ce qui constituera le fond des critiques adressées au pragmatisme par le mouvement de l'*Aesthetics everyday*.

*« Mais si les expériences quotidiennes de la dispersion, de l'ouverture, de la déterritorialisation, de l'arbitraire, de l'absence de fin, de fins sans consommation, etc. peuvent être considérées comme des expériences esthétiques destinées à obscurcir la distinction entre les Expériences, avec un grand E, au sens de Dewey, et les expériences plus déceptives et déconnectées de l'expérience quotidienne, alors la conception pragmatique de l'expérience esthétique, qu'elle qu'ait été son influence sur la théorie de l'éducation au XX<sup>e</sup> siècle, doit être abandonnée. »<sup>76</sup>*

Or, sans entrer dès à présent dans le détail de l'argumentation de N. Carroll qui exige une discussion précise, il suffit pour l'instant de s'arrêter sur l'un des exemples avancés : la sculpture minimaliste et, plus largement la dilatation, chez Robert Morris, des genres de la sculpture, de la performance et de l'installation qui semblerait apporter la preuve qu'on ne peut plus isoler l'unité de l'expérience esthétique ou du moins que cette approche serait devenue obsolète face à une telle expérimentation artistique et esthétique qui joue sur l'effacement des frontières de l'expérience esthétique. C'est au contraire, à notre avis, dans de telles expérimentations qu'on peut identifier au mieux la fécondité de cette conception pragmatiste puisque précisément elles semblent jouer non seulement sur la fluidité des genres artistiques,

---

<sup>76</sup> N. CARROLL, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, éd. Vrin, coll. Textes clés, 2005, p. 121.

mais en outre sur la continuité de l'expérience ordinaire et de l'expérience esthétique.

Il en va ainsi des sculptures minimalistes qui jouent en apparence sur l'exigence d'une perception esthétique minimale, réduite à sa plus simple expression, proposant des œuvres qui simplifient le plus possible notre perception, qui l'épurent, mais qui de fait prolongent plus que d'autres cet effrangement de l'artistique dans l'esthétique. Et c'est peut-être auprès de ces œuvres que le phénomène de l'expérience esthétique se donne à voir le plus clairement parce qu'on pourrait l'y saisir dans ses commencements.

C'est le sens qu'on peut donner-à nos yeux- aux analyses de Georges Didi-Huberman dans son approche de certaines œuvres minimalistes dans son essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>77</sup> qui semble renverser le sens usuel de l'intentionnalité en prêtant aux objets cette capacité de nous regarder à leur tour. Rappelons brièvement -nous y reviendrons de manière plus développée un peu plus loin- que le minimalisme en art peut se caractériser par la volonté de rester « sous l'interprétation » -pour importer une expression de R. Shusterman- ; l'œuvre n'offrant à voir que ce qu'elle montre n'autorise aucun prolongement sémantique comme le résume Frank Stella dans la formule restée

---

<sup>77</sup> *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éd. de minuit, 1992.

célèbre : *What you see is what you see*. En se fondant en particulier sur la sculpture minimaliste (Tony Smith, Robert Morris) G. Didi-Huberman démontre ainsi que l'expérience esthétique induite par ces œuvres ne relève ni d'un écrasement de la perception sur l'exclusivement visible, ni d'un dépassement du visible vers l'invisible. Ainsi des sculptures de Tony Smith : ses cubes, *vaguement* (on insiste sur l'adverbe car il faut le comprendre au sens où James parle, en toute *rigueur*, de cet état *vague* où nous ramène l'expérience esthétique dans laquelle on ne sait pas distinguer ce qui relève de nos sentiments et ce qui relève de l'objet, ce qui ressort de notre expérience présente et ce qui provient de notre expérience passée, ce qui est souvenir et ce qui est attente)<sup>78</sup> anthropomorphes dans leurs dimensions, ne sont à la fois que ce qu'ils montrent sans renvoyer à un invisible tapi derrière eux. Par leurs formes simples, minimales, ces sculptures empêchent le regard de les prolonger en autre chose. On est bien ici confrontés au strict engagement minimaliste : nous voyons ce qui est. Pourtant, selon Didi-Huberman, cette absolue extériorité est vite inquiétée par une forme insaisissable d'*intérieurité* : ce qui apparaît dans ces cubes c'est l'absence même de ce qui est représenté. En resituant la sculpture dans son contexte, ou plutôt dans son milieu qui à la fois la prolonge et s'en trouve lui-même

---

<sup>78</sup> On développera un peu plus loin certains aspects de cette *logique du vague* chez James et chez Peirce.

modifié, elle acquiert une « présence » irréductible au seul perçu – ou, du moins, à l'idée que l'on se fait du perçu-. Or, cette inexpressivité assumée peut se révéler paradoxalement troublante voire envahissante, c'est le sens de la critique bien connue de l'art « littéraliste » par Michael Fried : l'expérience esthétique induite par les cubes de Tony Smith, et en particulier la sculpture de 1962, *Die*, peut s'avérer intrusive et perturbante<sup>79</sup>. Sous la surface minimaliste se dissimulerait rien moins que la profondeur de la théâtralité. Il faut néanmoins se garder de leur prêter trop hâtivement un contenu mystérieux ou cultuel pour Didi-Huberman. Ces objets sont, nous dit-il, les « plus simples images » : ils sont tout entiers dans ce qu'ils paraissent, ils ne leur manquent rien et ils n'appellent pas à être complétés par notre imagination. D'un autre côté, s'ils ne sont pas de pures répétitions du visible, s'ils n'en sont pas la pure « tautologie » puisque leur dimension, leur situation produit une véritable expérience esthétique : ils nous « apparaissent », au sens fort –optique et ontologique-. Le minimalisme en vient progressivement dans les analyses de Didi-Huberman à constituer une sorte de modèle de l'expérience

---

<sup>79</sup> « De surcroît, la présence qui caractérise l'art littéraliste –présence que Greenberg fut le premier à analyser- relève fondamentalement d'un effet ou d'un registre proprement théâtral- c'est, en quelque sorte, une présence scénique. Elle résulte non seulement de la pression envahissante, voire agressive, qu'exerce l'œuvre littéraliste, mais aussi de la complicité particulière que celle-ci extorque au spectateur. » M. FRIED, *Art et objectité*, in *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, NRF Essais, 2007, p. 122.

esthétique dans la mesure où cette réduction formelle nous oblige à suspendre le mouvement spontané d'appréhension qui caractérise la perception ordinaire.

Toutefois, une autre lecture de ces œuvres est possible en orientant et prolongeant les intuitions de Didi-Huberman vers ce qui est un point de convergence esthétique possible des *pragmatismes* de James, Peirce et Dewey, à savoir la notion de *vague*, dont on a déjà aperçu le rôle qu'elle était amenée à jouer dans la psychologie de James. On peut tout d'abord remarquer trivialement que T. Smith, par exemple, ne fait que *vaguement* de la sculpture ou produit de *vagues* sculptures –sans qu'il n'y ait là bien sûr de connotation péjorative à attacher au mot- ; ainsi, à la question qui lui est adressée sur la taille de ces objets, il répond en substance : je n'ai pas fait de monument, c'est pourquoi ils ne sont pas plus grands, je n'ai pas fait d'objets, c'est pourquoi ils ne sont pas plus petits. Les sculptures se situent donc *vaguement* entre l'objet et le monument. Ce qui devient vague dans l'expérimentation minimaliste, c'est moins ce jeu d'échange des regards, pointé par Didi-Huberman, que les frontières entre les genres : la sculpture de T. Smith est avant tout un vecteur d'expériences possibles. De même que chez Donald Judd, le vague s'insinue entre la peinture et le cadre et, finalement, entre la peinture et la sculpture. Enfin, lorsque dans un entretien, T. Smith

revient sur la genèse de ses sculptures, c'est là encore ce sentiment vague qui domine :

*« Lorsque j'enseignais à la Cooper Union au début des années 1950, quelqu'un m'avait dit comment accéder au New Jersey Turnpike encore en construction. Je pris trois étudiants avec moi et conduisit quelque part des Meadows jusqu'au Nouveau-Brunswick. C'était une nuit sombre, et il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée, ni de lignes blanches, ni de glissières de sécurité, ni quoi que ce soit, rien que la chaussée sombre qui se déroulait dans un paysage de plaines entourées de collines au loin, mais ponctué par des cheminées d'usines, des pylônes, des fumées et des lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et la plus grande partie du paysage étaient artificiels, et pourtant on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. D'un autre côté, il m'arrivait quelque chose que l'art ne m'avait jamais donné. Tout d'abord je ne sus pas ce que c'était, mais cela eut pour effet de me libérer de bon nombre d'opinions que j'avais sur l'art. Il semblait qu'il y ait là une réalité qui n'avait aucune expression en art.*

*L'expérience sur la route constituait bien quelque chose de balisé, mais elle n'était pas socialement reconnue. Je pensais en moi-même : il est clair que c'est la fin de l'art. Bien des peintures apparaissent passablement picturales après cela. Il n'y a aucun moyen de formuler cette expérience, il faut simplement la faire.»<sup>80</sup>*

---

<sup>80</sup> in S.J. WAGSTAFF Jr., *Talking with Tony Smith*, in G. Battcock, *Minimal Art : A Critical Anthology*, Littlehampton Book Services Ltd, 1968, p. 386 (nous traduisons).

On comprend mieux, en retour, la critique serrée de M. Fried à l'égard de cet art *littéraliste* : Fried, sur ce point fidèle aux thèses de Greenberg, conçoit la modernité en art comme une conquête par chaque art de son *medium* : la spécificité de chaque art se définissant par exclusion des autres. Par conséquent, le théâtre, par définition, ne peut être moderniste, ou s'il l'est, -par rejet des conventions théâtrales, voire de la théâtralité elle-même- il se heurte bien sûr à l'impossibilité même de l'être puisqu'il ne peut s'affirmer dans sa spécificité ! Or, l'«échec» du minimalisme, pour Fried, est que, de ce point de vue, il ne peut véritablement dépasser l'emphase et la théâtralité de l'expressionisme abstrait dans la mesure même où, par ce *vague* qu'il insinue entre les genres, il réintroduit une forme de théâtralité. Pour Fried, le sens et la valeur ne peuvent avoir lieu qu'à l'intérieur de chaque art, dans sa spécificité étanche et individuelle : « *les concepts de qualité et de valeur* –et, dans la mesure où ces concepts jouent un rôle essentiel dans l'art, le concept d'art lui-même- prennent un sens, ou prennent tout leur sens, à l'intérieur, exclusivement, des arts individuels. Ce qui existe entre les arts, relève du théâtre.»<sup>81</sup> Si nous nous proposons de développer la question de l'autonomie de l'art dans un chapitre ultérieur, ce que l'on peut dès à présent observer, c'est que cette *logique du vague* nous semble opérante pour comprendre comment l'art des années 60 se fait

---

<sup>81</sup> M. FRIED, *Art et objectivité, op. cit.*, p. 135.

progressivement *expérience* en floutant les contours et les limites des genres.

Or, le *vague* constitue chez James une catégorie centrale et privilégiée en ce que son usage permet, on l'a déjà vu, d'éviter tout recours facile aux dualismes de toute sorte ; il y aurait ainsi un vague, non d'approximation, mais de *précision* lorsqu'il s'agit justement de décrire les phénomènes psychologiques. Lorsqu'on ne peut, comme dans l'expérience esthétique, situer et fixer le sentiment esthétique ni dans l'objet, ni dans le corps ou l'esprit, il faut bien alors constater que ce sentiment plane *vaguement* sur ces trois désignations nominales, non parce qu'il est irrémédiablement flou, mais parce qu'il est avant tout unifié par une expérience, continu et labile dont la transitivité est plus importante que ces moments « substantifs ». Ce qui ne fait pas du *vague* non plus un mot-valise ou une holophrase, mais dans les faits, l'allié incontournable de l'action qui doit toujours rester ouverte aux sollicitations du milieu, des circonstances pour s'épanouir et se conclure. Lorsque Bergson fait du cerveau « l'organe de l'attention de la pensée à la vie », l'organe des « mouvements naissants », il est très proche des intuitions de James –du moins dans le vocabulaire– et l'on pourrait ajouter que le cerveau est en ce sens *l'organe du vague*. Mais James va beaucoup plus loin : le cerveau n'est pas réduit à être le siège

d'actions réflexes élémentaires au regard d'une conscience qui le déborderait infiniment, noyau d'une stabilité pratique nimbé du halo infini de la pensée, il est lui-même porteur de zones d'indéterminations créatrices et l'activité cérébrale décrite par James en termes de « franges de la conscience » montre assez que le cerveau est bien cet organe essentiel du *vague*. Ce sont ces zones d'indéterminations désertées par la mécanique de l'habitude –mais sollicitées par les conditions du milieu- qui rendront paradoxalement possibles les actions les plus précises, c'est-à-dire les plus en phase avec les situations imprévisibles qui se présentent. Le vague assurerait ainsi, par sa puissance plastique, les improvisations nécessaires à l'intégration de l'expérience dans l'action :

*« Mais quels sont les défauts du système nerveux dans les animaux dont la conscience semble la plus hautement développée ? Au premier rang de ceux-ci, ce doit être l'instabilité. Les hémisphères cérébraux sont la caractéristique « haute » des centres nerveux, et nous avons vu combien leurs performances sont indéterminées et imprévisibles en comparaison de celles des ganglions de la base et de la moelle. Mais ce très grand flou constitue leur avantage. Elles permettent à leur possesseur d'adapter sa conduite aux plus infimes altérations des circonstances environnantes et n'importe laquelle de ces altérations peut être un*

*signe pour lui qui lui suggère des mobiles lointains plus puissants qu'aucune sollicitation actuelle des sens.* »<sup>82</sup>

Comme il l'affirme à maintes reprises dans les *Principes*, apparaît ici un dilemme : si l'on pouvait construire un système nerveux qui réagirait de manière parfaitement déterminée et infaillible, il ne pourrait réagir qu'à un nombre limité de changements. En revanche, si l'on en construit un qui est capable de réagir à une très large variété de sollicitations, il sera faillible. Le cerveau est l'organe des « possibilités » et non des « certitudes ».

Pour comprendre ces états de conscience flous et inarticulés, James fait une analogie avec les harmoniques en musique : la « frange » de la conscience fonctionne comme un « harmonique psychique » puisque de même que l'harmonique n'est pas entendu de manière séparée par l'oreille, mais comme fondu avec la

---

<sup>82</sup> « But what are now the defects of the nervous system in those animals whose consciousness seems most highly developed? Chief among them must be *instability*. The cerebral hemispheres are the characteristically 'high' nerve-centres, and we saw how indeterminate and unforeseeable their performances were in comparison with those of the basal ganglia and the cord. But this very vagueness constitutes their advantage. They allow their possessor to adapt his conduct to the minutest alterations in the environing circumstances, any one of which may be for him a sign, suggesting distant motives more powerful than any present sollicitations of sense. » W. JAMES, *Principles of Psychology*, Vol. 1, chap. V, New York, éd. Henry Holt and Company, 1931, p. 139.

fondamentale qu'il altère, les processus nerveux s'interpénètrent en modifiant continuellement les effets psychiques<sup>83</sup>.

Cette logique du vague qui n'a, comme on le voit, rien d'approximatif puisqu'elle autorise James à retrouver l'unité vivante de l'expérience, on en retrouve l'équivalent sémiotique chez Peirce. Nous n'envisageons pas de développer ici les distinctions complexes de la sémiotique de Peirce, mais on peut remarquer simplement que Peirce articule de manière très précise les notions de *continuité* et de *vague*<sup>84</sup>. Constitutivement, chaque signe est *vague* puisqu'il ouvre sur un continuum d'interprétations

---

<sup>83</sup> « C'est exactement comme les « harmoniques » en musique : l'oreille ne les entend pas séparément ; elles sont mêlées avec la note fondamentale, et elles l'imprègnent et l'altèrent et au demeurant c'est ce qui se passe à chaque moment dans les processus cérébraux : ceux qui sont en voie d'accroissement ou de disparition fusionnent avec ceux qui sont à leur maximum, les pénètrent et en modifient les effets psychiques. » (trad. mod.) W. JAMES, *Précis de Psychologie*, Paris, éd. Marcel Rivière, 1909, p. 216.

<sup>84</sup> C'est ce que démontre, par exemple, très clairement, C. Tiercelin lorsqu'elle interroge la nature et les enjeux d'une logique du vague chez Peirce : ainsi, lorsque ce dernier envisage le vague qui accompagne nos habitudes de désignations des couleurs, il observe qu'outre les indéterminations liées à l'apprentissage des couleurs, le vague renvoie d'abord au *continu* : « Mais si nous ne pouvons donner de réponse invariante sur les couleurs c'est aussi pour une seconde raison, plus directement liée cette fois à l'ontologie et à l'hypothèse peircienne du continu. Car si la couleur constitue un continu réel, alors la possibilité de cas bordures est inéliminable. Or, cette hypothèse est celle vers laquelle Peirce s'oriente de plus en plus. Si les couleurs forment un continu, au sens énoncé par exemple dans le principe d'affinité ou de continuité de Kant, qui « prescrit que nous procédions d'une espèce à l'autre par un accroissement progressif de la diversité », alors le principe kantio-peircien d'intermédiaires potentiellement infinis est satisfait ; il paraît donc évident que l'on ne peut parvenir à aucun vocabulaire de couleur qui soit si précisément défini qu'il rende impossible les cas bordures. » C. TIERCELIN, *La sémiotique du vague*, in *La pensée-signé, études sur C. S. Peirce* (en ligne). [en ligne]. Paris : Collège de France, (n.d.) (généré le 20 mai 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/2230>>. ISBN : 9782722602335.

possibles et comme le dit Rossella Fabbrichesi dans son article *La signification pragmatique chez Peirce et Wittgenstein. Vague, continu, général*, « [...] tous les possibles, tous les vagues réels qui se serrent dans un *général* qui incite à l'action, se donnent en une série continue qui n'est pas composée par un pur agglomérat d'événements actuels. »<sup>85</sup> Par l'effet de cette articulation entre la continuité et le vague, la nature du lien relationnel est bien l'indétermination, le vague. C'était déjà cette articulation qui faisait le cœur de l'analyse leibnizienne de la continuité de la perception : l'intégration des petites perceptions infra-conscientes vagues et continues dans l'aperception actuelle, signe chez l'auteur des *Nouveaux essais*, cette priorité ontologique du *continu* sur le *discret*. Et il n'est pas étonnant que son exemple le plus célèbre pour mettre en situation cette continuité, Leibniz le trouve dans le bruit des vagues ; c'est sur le même modèle, celui des gouttes dans la mer résistant à toute analyse sécatrice, que Peirce pensera la continuité. Il peut sembler que nous soyons désormais bien loin de l'approche phénoménale que conduisait Didi-Huberman à propos de la sculpture minimaliste, pourtant, n'est-ce pas ce même « vague phénoménal » qu'il avait en vue ? Ce *continu* phénoménal essentiel qui dans nos expériences esthétiques prend le pas sur le

---

<sup>85</sup> R. FABBRICHESI, *La signification pragmatique chez Peirce et Wittgenstein. Vague, continu, général*, in *W. James, C.S. Peirce, J. Dewey... : tradition et vocation du pragmatisme*, L'art du comprendre n° 16, 2007, p. 146.

discret ? Dans l'article précité, Rossella Fabbrichesi propose une synthèse éclairante sur cette question :

« Peirce a toujours été convaincu qu'il fallait rendre compte de la continuité du temps, de la perception, de la connaissance, de l'espace, de l'action, qui sont profondément liés à une conception intuitive, de sens commun qui les « sait » continus et pas discrets [...] Ce continu phénoménal, sur lequel nous serions tous prêts à parier, pourrait ne rien être d'autre qu'une projection du geste souvent peu exact et peu mesuré, parfois tout à fait vague, par lequel je le cueille ou y ai accès. »<sup>86</sup>

W. James écrit, de son côté, à propos du langage que « nous devrions parler d'un sentiment de *et*, d'un sentiment de *si*, d'un sentiment de *mais* et d'un sentiment de *par* » : c'est sur ces termes que se concentre l'activité cérébrale au détriment des « substantifs ». Ce sont ces « transitifs » qui caractérisent le mieux le « flux » de conscience<sup>87</sup>, même si la fonction sécatrice du langage s'oppose au flou et au flux pour isoler rétrospectivement des « états » de conscience.

Dans son article de 1905, *The Postulate of Immediate Empiricism*, J. Dewey revient de manière très radicale sur cette continuité de

---

<sup>86</sup> R. FABBRICHESI, *art. cit.*, p. 149.

<sup>87</sup> « En bonne justice, de même que nous parlons de sensation de *bleu* ou de *chaud*, nous devrions parler de sensations de rapports et de nuances, de sensations de *mais*, de *par*, de *et*, de *si*. Cela nous répugne évidemment ; le langage s'y refuse, reflétant notre très vieille habitude de réserver le droit d'existence aux états substantifs seuls. » W. JAMES, *Précis de Psychologie, op. cit.*, p. 210.

l'expérience : il y démontre que le postulat de l'empirisme tient en l'affirmation suivante : les choses sont telles qu'elles sont éprouvées<sup>88</sup>. Rien ne peut donc –comme chez James- justifier, du en admettant un tel postulat, les distinctions le phénoménal et le réel ou l'appel au transcendantal. Les distinctions ne peuvent s'opérer qu'entre des expériences toutes également *réelles*. Pour prévenir l'objection d'un relativisme intenable, Dewey rappelle l'importance de la distinction entre une expérience *cognitive* et une expérience *connue (cognized)* : l'expérience cognitive est celle qui conduit à une expérience ultérieure où les relations et les implications présentes trouveront leur plein accomplissement<sup>89</sup>. Ainsi, lorsque par exemple, nous sursautons à l'écoute d'un bruit d'abord inquiétant puis qu'on identifie au simple claquement du volet sous l'effet du vent, nous ne passons pas d'une expérience confuse à une expérience claire, ou d'une illusion à une vérité puisque, par définition, les deux expériences successives sont toutes deux aussi réelles l'une que l'autre<sup>90</sup>. Affirmer rétrospectivement que la première expérience est moins vraie que la deuxième, ne lui ôte en rien sa réalité : l'une comme l'autre *sont* parce qu'elles sont également *déterminées*. Et, là aussi, la

---

<sup>88</sup> « Immediate empiricism postulates that things –anything, everything, in the ordinary or non-technical use of the term « thing »- are what they are experienced as. » J. DEWEY, *The Postulate of Immediate Empiricism*, in *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, Vol. 2, N° 15 (Jul. 20, 1905), p. 393-399, p. 393.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 395.

dimension *vague* de l'expérience ne lui enlève rien de sa réalité et sa détermination en acte. Dewey le vérifie ainsi :

*« L'expérience peut être d'un type très vague. Je peux ne rien voir que je puisse identifier comme un objet familier –une table, une chaise, etc.- Il peut faire sombre ; je peux seulement avoir l'impression très vague qu'il y a quelque chose qui ressemble à une table. Ou bien je peux être complètement confus et désorienté, comme lorsqu'on s'éveille soudainement dans une pièce totalement obscure. Mais ce vague, cette incertitude, cette confusion sont des choses éprouvées et en tant que réelles, elles constituent une réalité tout aussi « bonne » que la lumière immanente de la vision d'un Absolu. Ce n'est pas seulement du vague, de l'incertitude, de la confusion au sens large, en général. C'est ce vague, et pas un autre, absolument unique, absolument ce qu'il est. Tout le gain en clarté, complétude, vérité de contenu est éprouvé comme ce qui doit croître à partir des éléments contenus dans l'expérience de ce qui a été éprouvé comme il est.<sup>91</sup>*

Cette insistance à l'égard de la détermination de l'expérience – aussi vague soit-elle- montre bien qu'il ya une tonalité propre de chaque expérience, aux yeux de Dewey. Et c'est ce qu'il rappellera dans *L'Art comme expérience* : le caractère esthétique de l'expérience est lié à la tension vers son accomplissement c'est-à-dire à l'unification de la disparité des éléments qui la composent, comme un récit tend vers sa résolution<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>92</sup> Ainsi, dans *L'Art comme expérience*, Dewey, après avoir constaté comment, dans certains tableaux de Van Gogh, l'intensité de l'émotion est à la fois le principe organisateur des formes, mais aussi bien le risque de leur désagrégation, peut conclure : « C'est l'émotion qui permet de trouver le *mot*

Nous reviendrons de manière plus détaillée sur la structure de l'expérience émotionnelle, mais il nous semble d'ores et déjà, à la lecture de ces analyses, qu'une partie des critiques adressées par N. Carroll à la conception pragmatiste de l'expérience esthétique, deviennent caduques. Reprocher à la pensée de Dewey d'être aussi insaisissable que l'Expérience avec un grand E, revient à méconnaître la présence dans son esthétique de ce qu'on lui reproche d'ignorer : la *continuité du phénoménal*. Ni la contingence, ni l'inaboutissement de la qualité qui imprègne nos expériences ne sont ignorées par Dewey pas plus qu'il ne sacralise la durée ou l'accomplissement pérenne de l'expérience esthétique. L'unité de la qualité unique de nos expériences esthétiques ne fait pas pour autant de ces dernières des moments distincts et mémorables aisément détachables de nos expériences ordinaires et prêtes à être encadrées dans notre musée imaginaire. En revanche, et c'est ce que nous nous proposons d'examiner maintenant, il y a bien une tonalité esthétique dans toutes nos expériences ordinaires, sans quoi alors, effectivement, l'expérience esthétique serait décidément introuvable.

---

*juste, l'incident approprié au moment approprié, l'harmonie exquise des proportions, du ton, de la teinte ou de la nuance exacte qui contribue à unifier le tout en en définissant une partie. Toutefois, cette faculté n'est pas donnée à toutes les émotions : seule la possède l'émotion provoquée par un matériau qu'elle a elle-même appréhendé et rassemblé. L'émotion trouve sa forme et son élan quand elle s'exprime de façon indirecte lors de la recherche et de l'agencement du matériau, et non lorsqu'elle se dépense de façon directe.», J. DEWEY, *L'art comme expérience, op. cit.*, p. 134.*



## II. L'illusion de l'autonomie de la perception

La perception ordinaire est toujours une façon d'appréhender ce que nous ne voyons pas actuellement à partir de ce que nous voyons. En effet, nous prolongeons spontanément ce que nous ne percevons pas actuellement par ce que nous savons être au-delà du perçu : c'est le sens, précisément, de l'exemple canonique du cube, même si je n'en perçois qu'une des faces, je recompose spontanément les cinq autres faces. Bref, les objets perçus ne se réduisent pas à leur simple présence, à leur présentation, ils se prolongent dans ce que j'en imagine, dans ce que je m'en représente. « Tout apparaît, dit J.L. Marion, dans le monde se compose de présentation et d'appréhension, oblige la présentation à composer avec l'appréhension, la présence avec l'absence. »<sup>93</sup> Or, devant ces œuvres, il y a, au contraire, une forme de simplification, de réduction à l'essentiel de l'expérience esthétique. Au lieu d'inviter le regard à se prolonger au-delà de ce qu'on voit, les cubes de Tony Smith tendent plutôt à absorber le regard. Par là, le minimalisme offrirait une sortie hors du dilemme du visible et de l'invisible, selon G. Didi-Huberman : d'un côté, l'œuvre minimaliste semble se réduire au pur visible, sans prolongement symbolique, et d'un autre côté, ces œuvres semblent

---

<sup>93</sup> J.L. MARION, *De surcroît*, PUF, Perspectives critiques, 2001, p. 76.

suspendre le clivage sujet/objet, ou, du moins, « inquiéter le voir ». Au fond, l'analyse complexe de Didi-Huberman pourrait se caractériser par une forme d'intentionnalité inversée<sup>94</sup> : la présence singulière de ces œuvres, conféré par leur anthropomorphisme, leur donnerait le pouvoir de nous viser, de nous regarder. Pour autant, faut-il dire ici que la perception esthétique induite pas les sculptures minimalistes, opèrent à la fois une réduction de la perception (puisque l'apparition est toujours disparaissante etc .) et la prolongent au-delà du perçu ? Il n'est évidemment pas fortuit de noter que Didi-Huberman en appelle à la phénoménologie de Merleau-Ponty pour clarifier la notion de « double distance »<sup>95</sup> qui lui semble caractéristique des sculptures minimalistes évoquées. Dépliant l'idée de « profondeur » à la lumière de certains passages de *La phénoménologie de la perception*, Didi-Huberman interroge : « Qu'en est-il de cette distance frontalisée, si je puis dire, de cette distance présentée devant nous et retirée en même temps qu'on appelle la profondeur ? »<sup>96</sup> L'idée qu'il va ainsi emprunter à Merleau-Ponty est celle qui voudrait que dans le monde esthétique, dans le monde de la sensibilité, l'espace est moins un paramètre mesurable que l'expérience de la *profondeur*. C'est en ce sens que

---

<sup>94</sup> je renvoie ici à l'article de M. Hagelstein, *Georges Didi-Hubermann : vers une intentionnalité inversée ?*, La part de l'œil, n° 21-22, 2006-2007.

<sup>95</sup> Notion forgée sur le modèle du *double bind* puisque ces œuvres nous maintiennent à la fois à distance par leur extériorité, leur surface impénétrable, mais induisent aussi une proximité avec leur intériorité anthropomorphe supposée.

<sup>96</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op.cit., p.118.

l'espace serait à la fois le plus proche et le plus inaccessible (ce que mettraient en jeu certaines œuvres caractéristiques du minimalisme). Retrouver l'expérience primordiale de l'espace serait donc retrouver l'expérience de la profondeur :

*« Comme nous l'indiquions en commençant, il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans chose. Quand nous nous laissons être au monde sans l'assumer activement, ou dans les maladies qui favorisent cette attitude, les plans ne se distinguent plus les uns des autres, les couleurs ne se condensent plus en couleurs superficielles, elles diffusent autour des objets et deviennent couleurs atmosphériques, par exemple le malade qui écrit sur une feuille de papier doit penser avec sa plume une certaine épaisseur de blanc avant de parvenir au papier. Cette voluminosité varie avec la couleur considérée, et elle est comme l'expression de son essence qualitative. Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre des objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de chose à peine qualifié. »<sup>97</sup>*

Et au fond, c'est le prolongement de cette expérience qui nous serait donnée à faire devant les cubes de Tony Smith. On trouverait cependant chez Hans Joas qui, jusqu'à un certain point, fait fusionner la phénoménologie merleau-pontienne du corps et le

---

<sup>97</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, coll. Tel, 1985, p. 307-308.

pragmatisme de Dewey, l'aboutissement de cette analyse. Analysant ce qu'il appelle « la créativité de l'agir », H. Joas, réactivant les fondamentaux du pragmatisme tout en prenant acte de la notion de « corps propre » chez Merleau-Ponty, affirme :

« Certes, le corps est une chose parmi d'autres dans le monde, mais en même temps, en tant que corps propre, il diffère radicalement de toutes les autres choses. »<sup>98</sup>

Il s'agit, dans la sociologie pragmatiste de H. Joas, d'envisager les actions humaines sous l'angle de la « créativité de l'agir » et d'analyser le rapport de médiation pratique entre l'homme comme organisme et les situations dans lesquelles il se trouve pris. Largement inspirée par la philosophie de l'expérience de Dewey, H. Joas reprend à son compte la critique fondamentale qui l'anime : la prétendue distinction de nature entre l'agir intéressé et instrumental et l'agir créateur désintéressé et libre. Or, l'un des intérêts majeurs de *L'art comme expérience* tient précisément dans la démonstration que l'expérience esthétique n'est pas une version éthérée de l'expérience, mais ce que nous devrions regarder attentivement pour comprendre l'expérience elle-même. Joas, à la suite de Dewey, montre que la *créativité*

---

<sup>98</sup> H. JOAS, *La Créativité de l'agir*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch (titre original : *Die Kreativität des Handelns*, 1992), préface par Alain Touraine, Paris, 1999, Les Éditions du Cerf, coll. Passages, p. 186.

n'est pas le propre de l'expérience artistique, mais l'une des dimensions fondamentales de l'agir : opposer ainsi un agir instrumental et utile à un autre qui contiendrait sa fin en lui-même, c'est dans les deux cas supposer que la connaissance est indépendante de l'agir puisque l'instauration d'une fin devrait précéder l'action. La théorie de la créativité de l'agir *situé* est s'inscrit bien dans le prolongement du pragmatisme de Dewey : il n'y a aucune raison de scinder l'action en agir utilitaire et appauvri d'une part et en agir libre, créatif et « surenrichi » d'autre part. Agir n'a de sens qu'au milieu d'une *situation*, c'est-à-dire devant un *problème* partagé par les acteurs qui, par les fins moyens adoptés, sont susceptibles de modifier les fins choisies. Ces situations font inévitablement apparaître des degrés dans la résistance que le réel offre à nos attentes et nos projets, dessinant alors des régions de l'expérience plus ou moins proches ou éloignées, accessibles ou inaccessibles. Lorsque la médiation pratique échoue, nous rejeterions une partie du monde « au rang d'un vis-à-vis purement objectal ». Et, commentant la pensée de Mead, Joas ajoute dans le même texte, un peu plus loin :

*« Pour Mead, la coopération de la main et de l'œil ne constitue des "choses", des objets permanents, que lorsque nous imputons à l'objet une intériorité substantielle, d'où provient la résistance qu'il nous oppose dans notre commerce avec lui. Par cette "intériorité", nous n'entendons pas quelque chose qui se*

*trouverait à l'intérieur, sous la surface de l'objet, mais un caractère actif, résistant, situé au sein même de la chose. Dans nos rapports pratiques, nous attribuons aux objets une intériorité, c'est-à-dire un pouvoir de résistance inscrit en eux-mêmes, indépendamment de nous. »<sup>99</sup>*

Si les analyses de H. Joas ont plutôt en vue la littérature comme mode de la « créativité de l'agir » -point sur lequel nous reviendrons plus loin dans une partie autonome- on peut, nous semble-t-il, en étendre les implications à toute forme de création et, en l'occurrence, aux œuvres décrites par G. Didi-Huberman. L'intériorité vaguement inquiétante depuis laquelle elles nous regarderaient, n'a rien d'un effet de communication d'une intériorité privée, mais relève bien de cette résistance dont parle Joas à la suite de Mead.

On pourrait ajouter à cela l'une des dernières intuitions de Merleau-Ponty qui, en 1960, dans *Le visible et l'invisible*, dans son dialogue avec la phénoménologie de Husserl, finit par ne plus considérer la perception de façon autonome, mais comme étant toujours déjà en relation avec la motricité, comme étant déjà « mouvement » :

---

<sup>99</sup> *Op. cit.*, p. 193.

« (...) je ne puis me voir en mouvement, assister à mon mouvement. Or, cet invisible de droit signifie en réalité que *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* sont synonymes : c'est pour cette raison que le *Wahrnehmen* ne rejoint jamais le *Sich bewegen* qu'il veut saisir : il en est un autre. Mais cet échec, cet invisible, atteste précisément que *Wahrnehmen* est *Sich bewegen*, il y a là un succès dans l'échec. *Wahrnehmen* échoue à saisir *Sich bewegen* (et je suis pour moi zéro de mouvement, je ne m'éloigne pas de moi) justement parce qu'ils sont homogènes et cet échec est l'épreuve de cette homogénéité : *Wahrnehmen* et *Sich bewegen* émergent l'un de l'autre. Sorte de réflexion par *Ek-stase*, ils sont la même touffe. »<sup>100</sup>

Le sujet percevant est un sujet moteur, et la perception elle-même ne se comprend qu'à partir de la motricité, y compris pour le toucher où la saisie des qualités tactiles suppose bien le mouvement de la main. Le perçu n'est pas un donné autonome, mais le résultat d'une interaction constante entre le sujet percevant et le sensible, et Merleau-Ponty en tire des conclusions qui, à certains égards, sont très proches de la pensée de Dewey : « ...il faut considérer comme ultime, inexplicable et *donc comme monde par lui-même* l'ensemble de notre expérience de l'être sensible et des hommes. »<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, éd. Gallimard, coll. Tel, 1979, p. 308.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 310.

Toutefois, les termes d'*ultime* et d'*inexplicable* sont peu en accord avec la conception de l'expérience développée par Dewey et, comme il le montre déjà dans *Expérience et Nature*, ils sont peut-être encore la trace d'habitudes dualistes de pensée qui nous poussent à autonomiser indûment des régions de l'expérience :

*« Il est tentant de faire une distinction de degré et de dire qu'une chose appartient à un domaine d'usage particulier quand la perception de ses significations est accidentelle, provenant d'autre chose ; et qu'elle appartient au domaine des beaux-arts quand ses autres usages sont subordonnés à son usage en tant qu'objet perçu. Cette distinction a une certaine vertu pratique, mais ne peut être poussée trop loin. Car lors de la production d'un poème ou d'un tableau, ou d'un vase ou d'un temple, la perception sert aussi de moyen pour une autre chose située au-delà. En outre, la perception d'un pot, par exemple, d'une urne, d'une casserole peut être intrinsèquement plaisante, même si de tels objets sont avant tout perçus du point de vue de l'usage auquel ils servent. »<sup>102</sup>*

Percevoir l'ustensile serait percevoir une signification toute entière contenue dans son usage, alors que percevoir une œuvre d'art serait « percevoir le perçu » ou encore « percevoir pour percevoir ». Si percevoir c'est déjà sélectionner, trier, prêter attention à ce que l'on vise, le perçu est d'emblée découpé par un regard, une intention et, au-delà, par une culture, mais aussi par des habitudes. D'un autre côté, on pressent que le sens de l'objet

---

<sup>102</sup> J. DEWEY, *Expérience et nature*, op. cit., p. 343.

esthétique n'est jamais tout à fait réductible à ce que nous en percevons actuellement. Ne serait-ce que parce que cette perception est alors redoublée, spontanément, par un goût, un savoir, une pratique, des habitudes, etc.- Dès lors, il faut au moins constater que le sens que nous prêtons à la perception esthétique est singulier. Il est ailleurs, isolé par rapport à celui qui accompagne en permanence la perception ordinaire. Pour l'instant, disons que l'attention est en quelque sorte intensifiée, relevée dans la perception esthétique. C'est à dessein que Dewey choisit ici l'exemple de l'objet usuel : pris dans une pratique et des habitudes fonctionnelles, il finit par « disparaître » dans son usage. Je n'y prête plus attention, je ne le vois plus. J'ai simplement affaire à une fonction, un usage, un « concept matérialisé » dirait Hegel. Que cet objet soit soudainement coupé de sa fonction habituelle, usuelle pour une raison ou une autre, et alors il se met, pourrait-on dire, à « apparaître »... Certes, il ne s'agit pas de faire de l'objet en panne le support privilégié d'une expérience esthétique, cependant, l'usage s'effaçant permettrait à l'objet d'apparaître. On peut songer aux «objets trouvés» du surréalisme qui façonnent une poésie particulière en mettant simplement entre parenthèses la fonction ou l'usage de l'objet. L'objet, coupé de son usage, finit par «tomber dans son image», pour reprendre l'étrange expression de Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, il se met à vivre d'une vie propre, autonome, on ne peut le nier ou l'absorber dans une fonction

quelconque. Ces exemples peuvent au moins nous conduire à supposer que l'expérience esthétique consiste moins à esthétiser la réalité qu'à faire l'épreuve de cette réalité dans son seul «apparaître ». C'est pourquoi la phénoménologie fera l'hypothèse que l'expérience esthétique, dans ce qu'elle a de plus simple, consiste plutôt à neutraliser les prolongements utilitaires de la perception ordinaire : la perception esthétique simplifie les choses, les réifie, pour oser ce pléonasme, puisqu'elle les réduirait à leur phénoménalité pure. Gérard Genette, dans *L'œuvre de l'art*, dit de l'attention esthétique qu'elle est une «perception sans identification pratique»<sup>103</sup> : dès que les choses m'apparaissent coupées de leur prolongement pratique, pragmatique, je suis dans l'expérience esthétique. De ce point de vue, l'expérience esthétique est bien la plus simple : expérience *a minima*, puisque l'objet esthétique, quel qu'il soit, ne fait qu'apparaître.

Toutefois, le danger de cette identification de la perception esthétique à une « perception pure » n'échappe pas à Dewey : prétendre que l'expérience esthétique commencerait par une perception soudainement et inexplicablement autonome, c'est ajouter à la pétition de principe, la réintroduction d'un clivage incompréhensible à l'intérieur même de l'expérience. Dans les faits, la perception de l'utilitaire n'est sans doute jamais tout à fait

---

<sup>103</sup> G. GENETTE, *L'œuvre de l'art, Tome 2, la relation esthétique, op. cit.*, p. 13.

dénuée d'une appréciation esthétique, de même que la perception en apparence la plus désintéressée n'est jamais coupée de finalités pratiques. En atteste ce rapprochement en apparence étonnant que Dewey établit entre le *design* –dont il utilise la double signification- d'un objet ou d'une maison et *l'intrigue* d'un roman, pourtant, quel que soit l'objet, il est nécessaire de maintenir dans une unité les relations et ce qu'elles reliait. Ainsi, de l'agencement des pièces d'une maison ou d'une machine par rapport à leurs finalités respectives, mais aussi bien du déroulement narratif d'un roman :

*« Dans une œuvre d'art, les relations ne peuvent pas être tenues pour séparées de ce qu'elles reliait, sinon pour les besoins de la réflexion. Une œuvre d'art est pauvre dans la proportion où elles sont séparées, comme dans un roman où l'on sent que l'intrigue –le design- a été imposée sur les actions et les personnages au lieu de naître de leurs relations dynamiques respectives. »<sup>104</sup>*

Il est clair que si le *design* est imposé de manière externe au matériau sans réel partage, l'œuvre d'art échoue : l'intrigue est attendue ou la composition de la toile convenue etc. Mais si la structure perd ce caractère imposé pour devenir forme et donc possibilité d'une expérience consciente, alors nous sommes en présence d'un *design* artistique.

---

<sup>104</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p.205.

Il n'est pas inutile désormais de pointer quelques aperçus sur la parenté et les divergences entre le pragmatisme de Dewey et l'empirisme de Bergson. Si le Bergson lecteur de James et de Dewey, reconnaît sans hésitation une fraternité intellectuelle avec l'empirisme radical de la pensée américaine, on peut néanmoins se demander si sa réception du pragmatisme ne réintroduit pas les clivages contre lesquels luttent âprement James et Dewey. Et ce, malgré l'attention inédite, dans la pensée française de l'époque, avec laquelle Bergson tente de penser la notion de *continu*.

Si l'on s'en tient à la question de la perception esthétique, à l'évidence, les analyses de Bergson semblent très proches du pragmatisme : refusant les conclusions de l'intellectualisme, en particulier sous sa forme associationniste, il semble partager la volonté pragmatiste de faire non seulement de l'expérience la source de toutes nos connaissances, mais en outre et surtout, l'unique champ de la réalité. Par ailleurs, attentif plus que tout autre à la continuité insécable de l'expérience, Bergson se méfie autant que James de la *représentation* et du clivage qu'elle introduit entre le sujet et l'objet de la connaissance, clivage qui redouble celui tout aussi trompeur séparant l'action et la connaissance. Enfin, on ne compte plus les textes où Bergson, de manière similaire à James ou Dewey dénonce la réification

abstraite de nos émotions dans les mots qui les découpent et les désignent. Retrouver la vérité de l'expérience immédiate, resituer l'homme dans une réalité continue dont il ne saurait s'extraire, évacuer les faux problèmes, voilà les points –et non des moindres– qui semblent communs à la phénoménologie bergsonienne et au pragmatisme.

Lorsque Bergson tente ainsi, contre l'intellectualisme, de resituer la perception dans le champ de l'expérience, il observe qu'on ne peut dissocier, sinon abstraitement, le perçu et l'utile, les perceptions et les possibilités de l'action :

*« Qu'il y ait, en un certain sens, des objets multiples, qu'un homme se distingue d'un autre homme, un arbre d'un arbre, une pierre d'une pierre, c'est incontestable, puisque chacun de ces êtres, chacune de ces choses a des propriétés caractéristiques et obéit à une loi déterminée d'évolution. Mais la séparation entre la chose et son entourage ne peut être absolument tranchée; on passe, par gradations insensibles, de l'une à l'autre : l'étroite solidarité qui lie tous les objets de l'univers matériel, la perpétuité de leurs actions et réactions réciproques, prouve assez qu'ils n'ont pas les limites précises que nous leur attribuons. Notre perception dessine, en quelque sorte, la forme de leur résidu ; elle les termine au point où s'arrête notre action possible sur eux et où ils cessent, par conséquent, d'intéresser nos besoins. Telle est la première et la plus apparente opération de*

*l'esprit qui perçoit : il trace des divisions dans la continuité de l'étendue, cédant simplement aux suggestions du besoin et aux nécessités de la vie pratique. »<sup>105</sup>*

Bien des traits, dans l'analyse précédente de Bergson, renvoient profondément au naturalisme de Dewey : d'un côté, nous délimitons les êtres en les percevant parce que nous avons besoin de stabilité, de repères utiles pour l'action. De l'autre, ces formes, ces distinctions, ces dessins de la perception ne sont que ce qui assure nos prises pratiques sur les objets. On retrouverait aisément dans le naturalisme de Dewey cette idée sous la forme du besoin de sûreté, de sécurité qui accompagne tout processus de connaissance c'est-à-dire d'enquête.<sup>106</sup> Sur ce point, il y a une parenté certaine entre le pragmatisme et la théorie bergsonienne de la connaissance : tout processus de connaissance, toute enquête ne commence qu'avec un « trouble », un problème qui doit recevoir une solution dans une situation donnée.

Toutefois, si l'on est plus attentif à l'analyse de Bergson, on remarque qu'ici comme ailleurs<sup>107</sup>, le penseur de la durée assimile

---

<sup>105</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire*, éd. P.U.F., coll. Quadrige, p. 235.

<sup>106</sup> Ainsi, dans sa préface de 1929 à *Expérience et Nature*, Dewey, résumant les enjeux du chapitre II, écrit : « ...les choses de l'expérience ordinaire mêlent en elles l'incertitude et le risque à l'uniforme et au réglé. Le besoin de sécurité oblige l'homme à s'attacher à ce qui est régulier, afin de réduire et contrôler ce qu'il y a en elle de précaire et de fluctuant. Avec l'expérience réelle, nous avons affaire à une entreprise pratique, que rend possible la connaissance de ce qui s'avère récurrent et stable, des faits et des lois. » *op. cit.*, p.23.

<sup>107</sup> Ce type d'analyse est en effet récurrent dans l'œuvre de Bergson, comme en atteste par exemple ce passage : « Il est donc de l'essence de notre perception

la perception à la mise en forme utilitaire d'une continuité seule « réelle » et *in fine*, fondement métaphysique absolu ignoré dans les opérations pratiques de l'esprit et retrouvé au prix d'intenses efforts par « l'intuition spirituelle ». La méthode de Bergson, parfaitement exposée dans *La pensée et le mouvant*, par exemple, consiste bien en une inversion, un renversement du mouvement naturel de la pensée : de la reconnaissance pragmatique des lignes de force établies par les habitudes motrices et pragmatiques, il faudrait remonter vers une saisie « immédiate » et globale du flux sur lequel ces instantanés ont été pris<sup>108</sup>. C'est donc logiquement que Bergson associera fréquemment l'esthétique et la métaphysique, puisqu'elles partagent cette méthode de retour au réel, paradoxalement à la fois singulier et total, personnel et cosmique. S'il y a bien chez Bergson, une tentative pour dépasser le clivage sujet-objet, c'est d'abord au niveau de la perception : « nous croyons voir alors que nous ne faisons que regarder, nous croyons entendre, alors que nous ne faisons qu'écouter ». Par ces formules, Bergson semble renverser effectivement, et de manière profondément originale, le lien traditionnel entre le perçu et le

---

actuelle, en tant qu'étendue, de n'être toujours qu'un *contenu* par rapport à une expérience plus vaste, et même indéfinie, qui la contient : et cette expérience, absente de notre conscience puisqu'elle déborde l'horizon aperçu, n'en paraît pas moins actuellement donnée. » H. BERGSON, *Matière et mémoire*, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1968, p. 160.

<sup>108</sup> Cette approche concerne même chez Bergson le rapport de sa propre pensée à ses écrits qui ne sont autant d'instantanés dont l'essentiel ne se trouve qu'en amont de ce pavement discursif, dans l'intuition qui les a engendrés et qui doit continuer de les animer :

connaître puisque, rivés à nos besoins, nous serions la plupart du temps, incapables d'étendre le perçu aux dimensions du réel. Bergson, est sans doute celui qui va le plus loin dans le monisme, mais en même temps, assez curieusement, il réintroduit un dualisme à l'intérieur de la perception elle-même : il y aurait une perception « pure », contemplative à la fois abstraite du monde, mais n'étant que le monde lui-même (reflet) et une perception usuelle, routinière, pragmatique, dirigée vers l'action seule.

On le voit très bien dans la distinction saisissante que Bergson opère à l'intérieur de l'individu percevant, entre le « petit corps » et le « grand corps » : le premier ramène le perçu aux intérêts immédiats de l'action, le second fait se dilater le sujet jusqu'aux limites du perçu : « nous sommes réellement dans tout ce que nous percevons ».<sup>109</sup> Les accents leibniziens de la formule

---

<sup>109</sup> « On ne se lasse pas de répéter que l'homme est bien peu de chose sur la terre, et la terre dans l'univers. Pourtant, même par son corps, l'homme est loin de n'occuper que la place minime qu'on lui octroie d'ordinaire (...) Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles. Mais ce corps immense change à chaque instant, et parfois radicalement, pour le plus léger déplacement d'une partie de lui-même qui en occupe le centre et qui tient dans un espace minime. Ce corps intérieur et central, relativement invariable, est toujours présent. Il n'est pas seulement présent, il est agissant : c'est par lui, et par lui seulement, que nous pouvons mouvoir d'autres parties du grand corps. Et comme l'action est ce qui compte, comme il est entendu que nous sommes là où nous agissons, on a coutume d'enfermer la conscience dans le corps minime, de négliger le corps immense. (...) Si la surface de notre très petit corps organisé (organisé précisément en vue de l'action immédiate) est le lieu de nos mouvements actuels, notre très grand corps inorganique est le lieu de nos actions éventuelles et théoriquement possibles (...) tout se passe *comme si* nos perceptions extérieures étaient construites par notre cerveau et projetées

de Bergson sont révélateurs : si la perception distraite et désengagée nous offre l'opportunité de retrouver un monisme cosmique, reste que les impératifs de l'action auront tôt fait de nous ramener au « petit corps » ne percevant qu'aussi loin que ses besoins l'exigent. Et en toute logique, Bergson en dérivera une typologie de l'artiste qui, tout en reprenant le portrait somme toute classique de l'artiste rêveur, lui insufflera une positivité nouvelle en érigeant cette perception artiste détachée et fluide en véritable sésame métaphysique.<sup>110</sup> En somme, si sur le plan épistémique Bergson espère en une métaphysique positive nourrie des sciences expérimentales de son temps, sur le plan esthétique, il reproduit

---

par lui dans l'espace. Mais la vérité est tout autre, et *nous sommes réellement, quoique par des parties de nous-mêmes qui varient sans cesse et où ne siègent que des actions virtuelles, dans tout ce que nous percevons* (nous soulignons).» H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, éd. PUF, bibliothèque de philosophie contemporaine, 1976, p. 274-275.

<sup>110</sup> « Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas si la vision que nous avons habituellement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenée à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision. [...] Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience, soit par un de leurs sens, ils naissent détachés ; [...] et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses. » H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, PUF, 1946, pp.151-153.

peu ou prou une esthétique du désintéressement qui n'est pas sans parenté avec celle d'un Schopenhauer.

Or, le naturalisme de Dewey permet d'économiser ce dualisme coûteux : si les perceptions sont effectivement inséparables de leurs significations, les diviser en perceptions utilitaires et en perceptions « pures » n'a pas de sens<sup>111</sup>. Surtout, à l'inverse du monisme bergsonien, Dewey n'a nul besoin de réintroduire une entité métaphysique sur laquelle s'adosserait la psychologie descriptive de la vie de l'esprit. Comme il le dit vigoureusement au chapitre II d'*Expérience et nature*, si l'on peut reconnaître à la philosophie de Bergson le mérite de prendre en compte l'expérience et le mouvement, on doit aussi lui reprocher de sacraliser et déifier le flux continu<sup>112</sup>. Le monisme, pas plus que

---

<sup>111</sup> On trouve à la fin du chapitre VIII d'*Expérience et nature* une mise au point particulièrement claire de ce point : « (...) il n'y a aucun fondement à soutenir que la perception sensible possède des propriétés ou des qualités *intrinsèques* qui la différencient des autres formes de conscience (...) Il est encore moins justifié de supposer que de telles perceptions correspondent originellement à des prises de conscience élémentaires )à partir desquelles d'autres formes de conscience cognitives se développent. À l'inverse, les significations liées à des perceptions sensibles sont des objets de conscience spécifiques et différenciés ; leur différenciation s'effectue au cours de l'enquête sur les conditions causales et les conséquences ; le besoin ultime d'une enquête prend racine dans la nécessité de découvrir ce qui doit être fait, ou de développer une réponse correctement adaptée aux besoins de la situation. » *Op. cit.*, p. 309.

<sup>112</sup> Voici le passage : « Avec Bergson, le changement est soit l'opération créatrice de Dieu, soit Dieu *lui-même*, bien qu'on ne sache pas exactement lequel. Le changement n'est pas seulement un feu d'artifice cosmique, mais un processus d'énergie divine et spirituelle. Nous avons affaire ici à une prescription, et non pas à une description. Le romantisme est un évangile sous le manteau de la métaphysique. Il s'économise le dur et pénible labeur de compréhension et de

le dualisme, ne permet donc pour Dewey de comprendre l'unité de nos expériences, c'est-à-dire le fait qu'il n'existe pas plus d'autonomie de la connaissance, prétendument pure, que d'autonomie de l'expérience esthétique. En outre, comme il le rappelle dans le premier chapitre de *l'Art comme 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. »*<sup>113</sup>

Or, curieusement, si Bergson a pourtant écrit des pages lumineuses sur l'imprévisible, sa doctrine de « l'élan vital » additionne ces « deux mondes possibles » évoqués par Dewey dans la mesure où en faisant du flux continu de l'élan vital l'épicentre de sa pensée, Bergson l'oriente néanmoins vers une finalité qui le transcende.<sup>114</sup> L'expérience esthétique, comme toute expérience,

---

contrôle que nous assigne le changement, en le glorifiant pour lui-même. » *Ibid.*, p.77.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>114</sup> On peut citer sur ce point ce passage très clair de *L'évolution créatrice* : « Tout se passe comme si un être indécis et flou, qu'on pourra appeler, comme on voudra, homme ou sur-homme, avait cherché à se réaliser, et n'y était parvenu qu'en abandonnant en route une partie de lui-même. Ces déchets sont représentés par le reste de l'animalité, et même par le monde végétal, du moins dans ce que ceux-ci ont de positif et de supérieur aux accidents de l'évolution. » H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 118<sup>e</sup> édition, 1966, p. 266-267. On voit bien à la lumière de tels passages ce qui

est un processus de transactions et d'échanges qui ne s'apparente pas à une contemplation passive d'un réel enfin retrouvé dont les œuvres d'art baliseraient l'Odyssée, mais qui initie une nouvelle relation avec notre environnement dans un équilibre provisoire et dans l'attente de nouvelles adaptations. C'est pourquoi, même s'il est tentant d'appréhender la perception esthétique comme une perception « pure » ou une perception « autonome », libérée pour un temps de ses fins utilitaires ou pratiques, c'est là encore une manière de miner le terrain esthétique avec des dichotomies qui s'avéreront insurmontables. Nous rappelions plus haut la belle formule de M. Dufrenne : « Percevoir le nuage comme signifiant, c'est appréhender la pluie, (...) Sur la toile, un ciel chargé n'annonce pas la pluie, il n'annonce que lui-même. » - mais là encore cette formule est trompeuse en ce qu'elle laisserait supposer que la perception esthétique serait une manière d'appréhender la « pure » phénoménalité. Or, comme nous tenterons de le montrer dans la deuxième partie de cette étude, il est une autre voie pour circonscrire la perception esthétique : il suffit de distinguer la *reconnaissance* et la *perception*, c'est-à-dire une perception incomplète et une perception complète. Devant l'objet reconnu, la

---

oppose radicalement l'évolutionnisme de Bergson de celui de Dewey : pour le premier, les formes vivantes ne sont littéralement que les résidus ou les « déchets » d'un « élan vital » qui seul constitue la fin et le sens de l'évolution. Cette téléologie est totalement absente chez Dewey chez qui la *stabilité* des formes, des êtres, des situations n'est jamais un accident ou un déchet, mais elle est toujours *vitale*.

perception s'arrête si l'on peut s'exprimer ainsi, mais il n'en reste pas moins que c'est abusivement qu'on distingue la perception et son objet ; en réalité la perception et son objet se construisent au sein d'un processus continu et indivis. C'est l'usage répété et quotidien de la reconnaissance qui nous fait oublier que la perception est toujours la saisie d'une situation dans sa qualité singulière et unique, ce que nous percevons n'est jamais *le* nuage, mais ce nuage avec ses caractéristiques singulières :

*« C'est bien assez de savoir que les objets que voici sont des nuages de pluie pour nous enjoindre de nous munir d'un parapluie. La pleine conscience perceptive de la nature exactement individuelle de ces nuages pourrait même conduire à les exploiter comme indices en vue d'un comportement précis et déterminé. La perception esthétique, quant à elle, est le nom donné à une perception complète avec ses corrélats, qu'il s'agisse d'objet ou d'événement. Cette perception s'accompagne de, ou plutôt consiste en, libération d'énergie dans sa forme la plus pure ; laquelle, comme on l'a vu, est de l'espèce organisée et rythmique. »<sup>115</sup>*

Reste cependant à comprendre ce qui alors nous émeut dans une telle expérience : qu'est-ce qui s'échange entre l'expressivité de l'objet esthétique et celui qui l'individualise par son expérience ? Comment cette expressivité peut-elle se communiquer ? Et d'où saisir cette relation ? On voit dès lors réapparaître le problème qui

---

<sup>115</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 297.

ouvrant notre étude, mais sous une autre forme : si l'expérience esthétique suppose un rythme –terme dont nous préciserons plus loin les contours chez Dewey– donc des variations *dans* l'expérience, cela ne conduit-il pas à réinstaurer une hiérarchie de nos expériences pour réserver à l'expérience esthétique un statut à part sinon privilégié ? D'un côté, l'expérience esthétique –on a tenté de le démontrer plus haut– ne peut être séparée de l'expérience ordinaire, mais de l'autre, son intensité semble lui réserver une rareté qui confine à l'exception. En outre, le fait d'observer que toute expérience accomplie possède d'emblée une qualité esthétique semble renforcer ce caractère d'exception plutôt que l'atténuer. Et, c'est de fait, cette apparente ambiguïté qui nourrit certaines critiques contemporaines émanant des *Everydays Aesthetics* qui, si elles s'accordent à voir en Dewey un précurseur de cette esthétique de « tous les jours », lui reprochent néanmoins d'isoler abusivement l'expérience esthétique du quotidien.

En un sens, le passage cité plus haut répond par anticipation à ce type de critique dans la mesure où il est clair que, pour Dewey, l'expérience esthétique suppose bien une forme d'interruption du flux de l'expérience, mais dans le même temps, une tension vers une forme d'accomplissement qui par nature reste instable. Penchons-nous cependant quelques instants sur ces critiques.

### III. Evaluation des critiques de l'unité de l'expérience esthétique

L'origine de ces critiques peut être située avec précision dans l'échange célèbre entre Monroe Beardsley et George Dickie autour du statut de l'expérience esthétique. Monroe Beardsley, inspiré à la fois par la philosophie du langage et le pragmatisme de Dewey, défend une position anti-essentialiste sur la question, et s'il évite le problème de la définition de l'œuvre d'art, il n'en propose pas moins de distinguer, en partie dans le sillage de Dewey, les «objets esthétiques» des œuvres d'art elles-mêmes, seuls les premiers constituant le support d'expériences esthétiques. La désignation de cette classe d'objets particuliers fait logiquement émerger la question de savoir s'il faut alors présupposer certaines qualités spécifiques qui font de ces objets, des objets esthétiques, ou si au contraire, rien ne permet de leur supposer, en-dehors de l'expérience esthétique ponctuelle, de telles qualités. Beardsley observe que nous faisons, dans une multitude de domaines, des expériences similaires à ce qui se passe dans l'expérience esthétique : l'intensité et l'unité de l'expérience peuvent être présentes dans le spectacle d'une compétition sportive ou la résolution d'un problème de mathématiques. Cependant, ce qui permet de distinguer l'expérience esthétique de ces expériences similaires, repose non seulement sur le degré d'intensité et d'unité de l'expérience esthétique, mais aussi sur le fait que ces

caractéristiques sont le résultat des propriétés de l'objet esthétique lui-même sans qu'on ait besoin de les considérer comme lui appartenant « objectivement » puisqu'elles ne se révèlent qu'à l'occasion de cette expérience. Et, de fait, la valeur esthétique de ces objets esthétiques donnera lieu à des expériences intégrées de manières très diversifiées, selon que l'individu développe une meilleure connaissance de lui-même ou qu'il développe son imagination ou bien encore son ouverture d'esprit etc.

C'est ce transfert des qualités esthétiques des objets à l'expérience elle-même que va vigoureusement critiquer G. Dickie : nous confondons pour lui une expérience de complétude avec la complétude d'une expérience ; cette confusion entre une expérience de certaines qualités et une expérience qui *contiendrait* ces qualités n'est pour lui qu'un vestige malheureux de l'idéalisme. On ne peut donc pour Dickie, envisager quelque chose comme une «expérience esthétique», mais seulement des expériences de certaines qualités dans les objets spécifiquement contextualisés que sont les œuvres d'art. Si bien que l'expérience esthétique ne recèle rien de spécifique et qu'elle n'est en somme qu'une forme d'attention. Beardsley répondra que l'expérience esthétique ne peut se réduire aux objets et que l'unité de l'objet n'est qu'une part de l'expérience esthétique unifiée : pour qu'il y ait expérience esthétique il faut que les qualités de l'objet –qu'elles soient perçues

ou visées imaginaires- forment une unité avec les «qualités» mentales de la personne qui fait cette expérience. Ainsi, l'attention et le plaisir ne sont ni des affects provenant exclusivement de l'objet, ni des affects émanant du sujet seul, c'est l'interaction des deux qui formera l'unité de l'expérience esthétique. Beardsley semble à la fois maintenir une certaine visée cognitive de son modèle tout en prenant acte de la stricte dimension phénoménologique de l'expérience esthétique. D'une part, le lien qui s'établit entre les qualités sensibles ou pensées de l'objet et la personne qui fait l'expérience esthétique suppose bien une forme de connaissance ou de culture esthétique, et de l'autre, ces qualités esthétiques n'ont qu'une dimension *phénoménale* et non *essentielle*. De fait, Beardsley est progressivement conduit à poser que nos dispositions à l'expérience esthétique ne s'actualisent que rarement et que l'émergence d'une expérience esthétique véritablement unifiée ne constitue certes pas le quotidien de nos expériences. De ce point de vue, le modèle proposé par Beardsley peut sembler prisonnier d'une certaine circularité –même s'il la revendique- dans la mesure où il reconnaît l'existence commune de dispositions esthétiques qui pourtant ne s'actualisent qu'à l'occasion d'une rencontre spécifique et plutôt rare entre ces dispositions et des objets susceptibles de les réveiller et de les unifier. Or, l'expérience esthétique ainsi conçue semble se fonder *in fine* sur une certaine forme de *distance* à l'égard de l'expérience

ordinaire, à la faveur de laquelle nous apparaîtraient les qualités esthétiques de cette dernière.<sup>116</sup> C'est précisément cette notion de *distance* qui fait l'objet de toutes les critiques s'inscrivant dans le sillage de la philosophie esthétique analytique, qu'elles revendiquent ou non explicitement cette filiation.

L'une des expressions les plus abouties de ces critiques se trouve sans conteste développée dans l'ouvrage de Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (2007). L'auteure commence par reprocher, de manière générale, aux théories de l'expérience esthétique ou de l'attitude esthétique, de creuser à tort un fossé entre l'expérience ordinaire et l'expérience esthétique et de ne pouvoir ainsi rendre compte des situations courantes dans lesquelles nos actes sont motivés par des considérations spéciales : « les cas dans lesquels nous formons une opinion, prenons une décision ou entreprenons une action, en étant guidés par des considérations esthétiques sans pour autant invoquer une expérience spéciale »<sup>117</sup>. On voit nettement ce qui est visé par cette critique : il s'agit plutôt des théories de la distanciation esthétique, qui voudraient que l'attitude esthétique procède toujours d'un recul, d'une distance de la

---

<sup>116</sup> « Je pense que la distance ou le détachement soustraits à l'engagement pratique, bien que difficile à décrire de façon exacte et sûre, est sous une certaine forme un facteur de caractère esthétique. » M. BEARDSLEY, *Problèmes anciens, nouvelles perspectives*, in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Textes réunis par J.P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet, éd. Vrin, Coll. Textes clés, 2005, p. 96-97.

<sup>117</sup> Y. SAITO, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press Inc, New York, 2007, p.46.

conscience, grâce à laquelle le sujet provoquerait un court-circuit dans l'expérience ordinaire toujours, elle, orientée pratiquement. Les théories de l'expérience esthétique laisseraient ainsi échapper, par leur crible trop large, nombre d'expériences à tonalité esthétique qui n'ont rien d'exceptionnel ou de mémorable. De ce point de vue, l'insuffisance de ces théories, telle celle d'Edward Bullough qui considère que le principe même opérant dans nos expériences esthétiques est celui de la « distance psychique »,<sup>118</sup> tiendrait d'une part à ce qu'elles enferment l'expérience esthétique dans la conscience, et de l'autre qu'elles nous privent de ce qu'il peut y avoir d'esthétique dans la vie de tous les jours. Examinons ces deux points. Bullough s'appuie sur un exemple simple : la vue de la brume sur la mer qui s'offre aux passagers d'un bateau ; pour que ces conditions extérieures déterminées aient une qualité esthétique, il faut qu'au moins pour l'un des passagers, la brume ne soit plus perçue dans ses effets éventuels, mais bien qu'elle soit vue pour elle-même, sans prolongement pratique. Ainsi, pour qu'il y ait expérience esthétique, il faut que le sujet soit à la bonne distance, à la « distance appropriée » avec l'objet. Dès lors, l'expérience esthétique serait effectivement avant tout une certaine attitude de conscience. Or, si Saito ne nie pas que nous ayons tous vécu de telles expériences – dont elle nous donne elle-même

---

<sup>118</sup> E. BULLOUGH, « *Psychical Distance* » as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, *The British journal of psychology*, 5 (1912-1913) : 87-118.

d'ailleurs quelques échantillons prolongeant l'exemple de Bullough- qui sont restées gravées dans notre mémoire, elle remet en cause en revanche, l'exclusivité esthétique de telles expériences qui délimitent, pour la mémoire, un avant et un après<sup>119</sup> et qui, de fait, apparaîtront comme des moments uniques. Ce type de théorie cumulerait les défauts du subjectivisme<sup>120</sup> et ceux d'une esthétisation induite de l'expérience esthétique. Et, de fait, il n'est pas faux d'y voir une réactivation des ambiguïtés de l'esthétique du « désintéressement », puisque d'une part, cette suspension de toute finalité est évidemment problématique, mais qu'en outre cette perception « pure » suppose à tout le moins un certain intérêt –fut-il plus diffus- pour ce qui est perçu. Le plus étonnant dans la critique conduite par Saito n'est certes pas la discussion des thèses de Bullough –discussion qui, elle, s'inscrit dans une tradition déjà ancienne - mais le fait qu'elle associe l'esthétique de Dewey à la théorie de la « distance psychique ». Selon Saito, l'expérience esthétique analysée par Dewey n'échappe pas aux défauts précités même si pourtant elle est plus attentive qu'une autre à la continuité de l'expérience ordinaire et de l'expérience esthétique. Nonobstant cette continuité, elle aurait le tort de

---

<sup>119</sup> « I believe that most of us have had an aesthetic experience through adopting a disinterested attitude when attending (properly) to a paradigmatic art, or through some unexpected, dramatic break for our humdrum experience facilitated by what Edward Bullough would describe as « distancing ».» Y. SAITO, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>120</sup> Ce point a été largement débattu par des auteurs comme Stolniz ou Dickie et nous reviendrons plus loin sur les enjeux de ces débats.

raréfier abusivement nos expériences esthétiques en les réservant à des moments intenses et parfaitement accomplis. Arguant du fait que Dewey définit l'expérience esthétique comme le fait de vivre *une* expérience, Saito y voit le symptôme d'une esthétique de l'intensité ponctuelle, du « grand » moment inoubliable qui, à son corps défendant mais de manière inéluctable, conduirait au mépris esthète du flot paisible de nos expériences ordinaires.<sup>121</sup> L'argument développé par l'auteur d'*Everyday Aesthetics* tend à montrer que la continuité affirmée par Dewey entre l'expérience ordinaire et l'expérience esthétique, n'est au fond que de façade puisque le seul fait de singulariser l'expérience esthétique et d'insister sur sa qualité propre suffit à discréditer d'emblée pareille continuité. Si l'on résume un peu abruptement la lecture que Saito fait de *L'art comme expérience*, l'on pourrait dire que notre expérience courante est un flux continu sans heurts ni reliefs, hormis les rares moments où, sortant de ce flot morne, *une* expérience esthétique se lève sur le fond désespérément inesthétique de la vie. Certes, l'auteure prend acte du défi relevé par Dewey pour ne pas séparer l'expérience esthétique de la vie,

---

<sup>121</sup> « John Dewey would most likely describe each experience as « having an experience », because each formed a sort of self-contained unit, « demarcated...from others experiences », « complete in itself, standing out because marked out from what went before and what came after ». Within this unit of experience, each moment leads to the next, without any distraction, or dispersion, cohering as a completed whole with « unity...constituted by a single quality that pervides the entire experience in spite of the variation of its constituents parts » ». Y. SAITO, *Op. cit.*, p. 44.

mais curieusement, c'est l'argument qu'elle lui renvoie en stigmatisant, chez Dewey comme chez Bullough, une manière commune de distinguer ce qui est esthétique de ce qui ne l'est pas, non pas en se référant aux objets de l'expérience, mais à l'expérience à elle-même. Comprenons bien l'argument : lorsque Bullough s'appuie sur l'exemple du *fog* contemplé par les passagers du bateau, ou lorsque Dewey analyse ce qu'il y a d'esthétique dans un entretien d'embauche, ce qui leur est solidairement reproché, c'est le fait que la couleur esthétique ne dépendrait pas de l'objet, mais bien du sujet de l'expérience<sup>122</sup>, la conscience s'avérant constituer la seule variable d'ajustement dans la distance à la faveur de laquelle se lèvera enfin l'expérience esthétique. L'expérience esthétique serait donc une sorte de poche de temps et d'espace hermétiquement close à l'abri de la monotonie de la vie de tous les jours. En bref, elle serait seulement l'exception heureuse confirmant la règle d'une morne expérience quotidienne :

« Just as art is necessarily defined as an *exception* to the everyday

---

<sup>122</sup> « Bullough's notion of distancing and Dewey's notion of « an » experience are normally not regarded together ; if anything, Dewey's view can be taken as a challenge to disinterested or distancing attitude theory because he did not believe that the aesthetic and the practical were mutually exclusive. However, I am treating their theories as comparable insofar as they both distinguish an aesthetic experience from non-aesthetic experiences by the features of the experience itself, not by its object. [...] However, I maintain that their views are also still too restrictive. What is common to these theories is that aesthetic (qua experience) is something which contrasts with the humdrum of everyday experience. For Dewey, such « humdrum » and « slackness of loose ends » are « the enemies of the esthetic ». Against such a background, the aesthetic experience is described as kind encapsulated unit that is hermetically sealed off from our ordinary engagement with daily life. » *Ibid.*, p.44.

objects, the aesthetic conceived as a special experience is also an *exception* to the everyday experience, according to these views. »<sup>123</sup> Et l'auteure, non sans humour, fait du héros de *La Nausée*, le véritable expérimentateur malheureux de l'expérience esthétique selon Dewey puisqu'après tout, Roquentin en reconnaissant « qu'il n'y a pas d'aventures ni de moments parfaits », reconnaît l'impossibilité d'unifier l'expérience actuelle et l'expérience esthétique, la vie et l'art. En bref, il ne pourrait que constater l'impossibilité d'une authentique expérience esthétique dans le déroulement chaotique de l'existence.<sup>124</sup>

Ce que logiquement propose ainsi Saito, pour éviter à la fois les pièges du subjectivisme et le cloisonnement de l'expérience esthétique, c'est de prêter attention à tout ce qui, dans la vie quotidienne, est plus ou moins consciemment l'effet de décisions esthétiques. Se former une opinion, prendre une décision, engager une action lorsque cela prend la forme de choisir ce que l'on va porter comme vêtements, ou quelle coupe de cheveux nous allons

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 44-45

<sup>124</sup> « L'impression qui se dégage de ces deux modèles, est que nous aurons de la chance si une expérience esthétique se présente, mais aucun d'eux n'indique clairement si nous pouvons réussir à avoir une expérience esthétique si nous atteignons méthodiquement et consciemment nos buts. Jean-Paul Sartre, par la voix de Roquentin dans *La Nausée*, refuserait probablement une telle possibilité, sauf dans le récit ultérieur de l'expérience que nous pouvons structurer en accordant la forme narrative à l'unité organique. Outre la révélation existentielle sur la « raison d'être » de son existence dans le monde, Roquentin en vient à réaliser « qu'il n'y a pas d'aventures –qu'il n'y a pas de moments parfaits », tout comme l'expérience esthétique deweyenne. » *Ibid.*, p. 63.

adopter peut dépendre de motifs esthétiques. De même que choisir la couleur de nos murs ou planter des fleurs dans notre jardin ou prendre parti pour ou contre tel ou tel projet de réhabilitation urbaine. Or, le plus étrange dans ce plaidoyer pour ne pas séparer les intérêts domestiques, économiques ou fonctionnels de l'esthétique qui effectivement y tient une place cruciale, c'est que Dewey y aurait souscrit sans l'ombre d'une hésitation ! N'est-ce pas le sens même de l'ouverture de *L'art comme expérience* ? Où que notre regard se porte sur les activités quotidiennes, nous pouvons toujours y voir une tonalité esthétique et le plus ironique est que les exemples choisis par Saito sont rigoureusement les mêmes que ceux que Dewey convoquait à l'appui de sa thèse. Mais il suffit de lire avec attention ce passage de *L'art comme expérience* pour s'apercevoir du caractère infondé de cette critique : imaginons, nous propose Dewey (en se fondant sur un exemple de Max Eastman) des gens traversant un fleuve en ferry pour se rendre à New York. Certains, y verront un trajet routinier, toujours trop long à leur goût ; d'autres passeront le temps en lisant le journal, d'autres encore, désœuvrés, identifieront là le Chrysler Building, là l'Empire State Building. Enfin, le même passager après être passé par des considérations immobilières ou sociales en regardant l'immense cité, peut voir la ville comme « autant de volumes diversement colorés et éclairés, avec leurs relations mutuelles et

celles qu'ils forment avec le ciel et l'eau. Il voit alors les choses esthétiquement, comme pourrait le faire un peintre. »<sup>125</sup>

Il est certain qu'une lecture orientée d'un tel passage pourrait nous amener à conclure que l'expérience esthétique touchera ce passager de manière exceptionnelle et contingente, et que l'analogie finale avec la peinture signe une vision cloisonnée et hiérarchisée de l'expérience esthétique dont le modèle reste l'accomplissement de l'œuvre d'art. Mais qu'en est-il en fait ? L'expérience esthétique dont Dewey retrace ici rigoureusement la genèse n'a rien d'exceptionnel, elle n'est pas « encapsulée » dans un bloc étanche de temps et d'espace, car c'est bien le même passager qui peut tour à tour percevoir la ville sous un angle « économique », « social » ou « esthétique ». Nous sommes ici aux antipodes de la théorie de la « distance psychique » ; Dewey lui-même y insiste : ce qui caractérise cette dernière forme de regard sur la ville c'est simplement qu' « elle porte sur une totalité *perçue*, composée de parties en relations les unes aux autres »<sup>126</sup>. Le regard ne sélectionne pas, il n'esthétise pas depuis une conscience retirée et éthérée qui aurait « coupé le courant » des affaires pratiques pour se laisser aller aux délices de la rêverie esthétique. On ne peut être plus éloigné du subjectivisme : c'est bien la ville qui est *perçue* et non un fantôme projetée par la conscience. Pour

---

<sup>125</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op.cit., p. 232-233.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 233.

autant, chacun s'accordera à reconnaître que cette vision n'a précisément rien d'une expérience esthétique mémorable, qu'elle ne constitue pas une exception spatio-temporelle la coupant définitivement de la vie quotidienne, qu'elle ne constitue pas un « empire dans un empire » ; en revanche, elle prouve assez par sa généralité et sa banalité, que l'expérience esthétique resterait incompréhensible si on la séparait de l'expérience ordinaire, mais qu'elle resterait aussi inintelligible si on ne la distinguait pas du flux ininterrompu de nos expériences.<sup>127</sup>

C'est pourquoi il me semble cette fois-ci qu'intégrer la conception esthétique de Dewey à une forme de subjectivisme obsolète au nom du réalisme esthétique, en s'appuyant comme le fait Sébastien Réault dans une thèse récente sur les analyses précitées de Saito, relève du pur et simple contre-sens :

*« L'appréciation esthétique des choses ordinaires est mêlé à nos intérêts pratiques et elle ne constitue certainement le type d'expérience intense et unifiée décrit par Dewey. Ce sont des expériences qui ne suscitent ni une impression mémorable, ni une quelconque illumination spirituelle. En conséquence, elles disparaissent du*

---

<sup>127</sup> Voir cette mise au point importante de Monroe Beardsley : « Pour résumer [...] une expérience possède un caractère esthétique marqué lorsqu'elle présente certains des traits suivants, y compris le premier : une attention fermement fixée sur un objet perceptuel ou intentionnel ; un sentiment de liberté à l'égard de nos intérêts extérieurs à cet objet ; un affect avéré, détaché de toute fin pratique ; le sens d'un exercice de nos pouvoirs de découverte et l'intégration du soi et de ses expériences. » M. BEARDSLEY, *Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives*, in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, op. cit., p. 97.

*radar esthétique mis au point par les théories subjectivistes pour capter des expériences esthétiques spéciales et hors du commun. Or une théorie qui échoue à tenir compte de cet aspect de notre vie esthétique est une théorie insuffisante: elle fait de l'appréciation esthétique une occasion exceptionnelle, alors que notre vie et notre conception du monde sont affectées de façon beaucoup plus continue et profonde par des considérations esthétiques. »<sup>128</sup>*

Ce type de critique, qui voudrait à toute force opposer une esthétique du quotidien à une esthétique de l'attitude ou de l'expérience –nonobstant ce qui différencie ces deux termes–, repose avant tout sur une mécompréhension de l'unité de l'expérience telle que la conçoit Dewey et voudrait retourner contre le pragmatisme les armes qu'il a lui-même polies <sup>129</sup>. Cette distorsion de l'approche pragmatiste de l'expérience au terme de laquelle elle deviendrait cette excroissance incompréhensible de la subjectivité n'existe en aucun endroit de la reconstruction

---

<sup>128</sup> S. RÉAULT, *Métaphysique des propriétés esthétiques. Une défense du réalisme*, Thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Roger Pouivet, Archives Poincaré, Université de Lorraine, p. 190.

<sup>129</sup> Et si la victoire du réalisme esthétique contre les esthétiques prétendument subjectivistes se solde par cette conclusion empruntée à N. Carroll, « La meilleure interprétation de l'expérience esthétique est donc de dire qu'il s'agit d'une expérience des propriétés esthétiques » (*Ibid.*, p. 200), alors, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il s'agit d'une victoire à la Pyrrhus, car l'originalité du modèle deweyen tient précisément en ce qu'il rend impossible –sinon *a posteriori*– la « distinction » entre l'expérience esthétique et les « propriétés » qui la composent puisqu'elle est toujours *une* expérience traversée par *une* qualité dominante. Il faudrait même dire que faire une expérience esthétique, n'est pas faire une expérience de quoi que ce soit, mais sentir une qualité unifiante de l'expérience elle-même.

philosophique de l'expérience à laquelle se voue Dewey ; encore faut-il ne pas confondre le choc esthétique et l'expérience esthétique, la décharge émotive immédiate et l'émotion esthétique. Avoir une expérience n'est pas faire une expérience<sup>130</sup>.

Si l'on tente de faire une synthèse de ces critiques adressées aux théories de l'expérience esthétique, on peut y déceler deux axes principaux : l'un –plutôt caractéristique des « théories institutionnelles de l'art »- consiste à dénoncer l'incapacité de ses théories à distinguer efficacement l'art du non-art en s'appuyant de manière privilégiée sur l'exemple des *ready-made* qui ne fonctionnent comme objets d'art que sous l'effet d'une chaîne institutionnelle. L'autre axe –plutôt caractéristique des théories de l'*everyday aesthetics*- stigmatise, on l'a vu, une prétendue coupure entre une expérience esthétique conçue comme moment privilégié et les expériences ordinaires. Toutefois, dans les deux cas, c'est l'existence même d'une expérience esthétique qui est remise en cause, soit parce qu'elle serait inapte à rendre compte de

---

<sup>130</sup> C'est ce que rappelle très clairement J. Zask : « Il existe entre « avoir une expérience » et faire une expérience la même distance que celle qui sépare l'empirisme sensualiste classique de l'expérimentalisme : le fait d'être impressionné, touché, affecté, ne constitue pas en lui-même une expérience. Celle-ci advient quand un individu parvient à connecter une activité à ce dont il se ressent. En outre, cette connexion est la condition de toute activité véritable : si l'expérience est davantage qu'un ressenti, elle se distingue aussi d'une agitation. Une expérience est une activité dirigée, non une dépense d'énergie, un « élan vital » ou un effort physique. Elle suppose que nos impulsions soient placées sous le contrôle de nos idées et que ces dernières soient contrôlées par les conséquences de nos activités. » J. ZASK, *Anthropologie de l'expérience*, op. cit., p. 131.

l'évolution même des formes d'art, soit parce qu'elle laisserait inexploitée les multiples possibilités esthétiques de la vie ordinaire. Or, nous pensons que non seulement l'expérience esthétique telle que Dewey la conçoit n'est absolument pas incompatible avec ses théories, mais qu'en outre elle permet sans doute de mieux en penser les enjeux et ce qu'elles contiennent de légitime.

Pour les conceptions *déflationnistes* de l'expérience esthétique telles que celles de G. Dickie ou de N. Carroll, la détection de qualités esthétiques doit être circonscrite à la relation aux œuvres en-dehors de laquelle elle s'avère parfaitement obsolète. Au fond, la conception deweyenne est à la fois rejetée par ceux qui voudraient se débarrasser une fois pour toutes d'un concept qu'ils jugent vague et obsolète que par ceux qui espèrent le consolider en le resituant rigoureusement dans une stricte relation à l'art. De ce point de vue, il nous paraît que ces critiques reposent sur un malentendu, voire une mécompréhension, de ce qu'est réellement l'expérience esthétique pour Dewey. On peut même ajouter que la conception de Dewey s'accorde de manière particulièrement efficace aux théories esthétiques contextuelles à condition d'ajouter qu'elle offre un véritable modèle *expérientiel* du contextualisme. Par ailleurs, le reproche d'obsolescence du concept d'expérience esthétique –surtout présent dans la critique de Dickie- repose sur une assimilation pour le moins contestable du pragmatisme de

Dewey avec les théories de la « distance esthétique » ou du « désintéressement » qui sont elles-mêmes rejetées par Dewey<sup>131</sup>...

L'essentiel de ces critiques doit être en fait resitué historiquement : l'invasion dans la sphère de l'art d'objets quotidiens sous l'impulsion du néo-dadaïsme en particulier, a fait naître un doute légitime à l'endroit des critères esthétiques traditionnels. L'exemple privilégié par Dickie, le *Fountain* de Duchamp, semble évidemment insaisissable du point de vue des critères de l'expérience esthétique tandis qu'il se laisse aisément comprendre du point de vue d'une théorie institutionnelle de l'art : sa qualité esthétique n'étant nulle part ailleurs que dans le choix des institutions –critiques, musées etc.- et évidemment pas dans l'objet lui-même. Tout semble donc inviter à déposer la notion vieillie de l'*expérience* esthétique pour entrer dans l'ère du *concept*. Il faut toutefois relever que la critique de Dickie se réclame d'un empirisme radical : c'est au nom même de l'expérience qu'il peut déclarer un critère de l'attitude esthétique introuvable.

---

<sup>131</sup> Ainsi ce passage où Dewey est parfaitement clair sur la question : « Limiter l'émotion esthétique au plaisir inhérent à l'acte de contemplation, c'est priver la première de ce qui fait sa spécificité. [...] Les termes de désintéressement, de détachement, de distance psychique véhiculent des idées qui toutes s'appliquent à des désirs et des impulsions bruts et primaires, mais qui ne conviennent pas au contenu d'une expérience structurée par l'art. » J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 419-421.

Deux points méritent pourtant d'être relevés dans la conception de Dewey : d'une part, les notions de « détachement » ou de « désintéressement » n'y ont pas plus de place que dans les théories institutionnelles dans la mesure où la position de Dewey est anti-essentialiste ; de l'autre, l'expérience esthétique, comme il le rappelle, n'est pas plus détachée des formes ordinaires de l'expérience que le pic montagneux ne l'est de la terre. Et même si Dewey parle plus volontiers de Matisse ou de Keats que des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, cela ne signifie pas que son modèle ne soit pas le plus apte à les comprendre.

Il y a bien en outre une véritable parenté entre le pragmatisme esthétique de Dewey et les théories institutionnelles de l'art : l'insistance de ces dernières à l'endroit du rôle social des acteurs de l'art et leur dimension démocratique –se caractérisant par leur refus d'assimiler la théorie de l'art à une critique normative distinguant un *high art* et un *low art*- rejoint pleinement la vision démocratique de Dewey. Néanmoins, là aussi, le modèle de Dewey, plus souple et plus ouvert parce strictement expérientiel, permet de rendre compte au mieux de l'évolution des institutions et de leur réadaptation constante en fonction de l'enrichissement de nos expériences. À quoi il faut bien sûr ajouter que l'un des motifs principaux de l'esthétique de Dewey est précisément de lutter contre la séparation du « grand art » et de l'esthétique populaire.

Et force est de constater que sur ce point l'analyse de Dewey est particulièrement efficace ; on l'a vu à maintes reprises : Dewey est le premier à observer que des objets de l'expérience ordinaire peuvent accéder, en fonction de ces évolutions, au rang d'objets d'art, mais surtout, l'exemple de l'objet trouvé qui successivement est objet d'art et curiosité naturelle, que nous avons choisi de privilégier, démontre sans conteste que non seulement l'art est inséparable d'un contexte, mais surtout que la *culture* est inséparable de l'*expérience* et qu'elle n'est rien d'autre que l'expérience bien comprise. La différence essentielle entre le modèle deweyen et celui de Dickie tient à ce que pour Dewey un objet devient le médium d'une expérience esthétique lorsqu'il est libéré de sa fin spécialisée, mais cela ne signifie pas qu'il soit réifié d'une façon ou d'une autre puisque cette « illimitation » est présente dans l'expérience ordinaire. Et lorsqu'on lit attentivement certains passages de *l'Art comme expérience*, on comprend mal les arguments des critiques qui voudraient y voir la preuve que l'expérience esthétique est toujours de l'ordre d'une exception rompant mystérieusement avec nos expériences habituelles ; même le bulletin météo peut faire l'objet d'une expérience esthétique pour Dewey ! Non pas qu'il soit en lui-même poétique, pas plus que nous « poétisons » son constat prosaïque, mais l'intention prosaïque peut déborder vers le poétique puisque ni l'un ni l'autre ne sont des genres en soi, figés et immobiles, mais des

mouvements tendant vers une limite.<sup>132</sup> Ce qui prouve assez, par ailleurs, que le *ready-made* ne peut être constamment invoqué comme la preuve ultime de la caducité de l'expérience esthétique puisque Dewey ne cesse de montrer en un sens qu'il traverse perpétuellement nos expériences esthétiques.

Il ne fait aucun doute que ces critiques reposent *in fine* sur une distorsion de ce que Dewey entend par l'expression faire *une* expérience : pour Dickie, le fait d'appuyer ce caractère unique et unifié suffit à y déceler le symptôme du retour d'un refoulé idéaliste : «Dewey, dans son vocabulaire idéaliste, souligne le «une» de l'expression ordinaire «une expérience» et donne un tour métaphysique à l'expression».<sup>133</sup> Il est clair qu'ici Dickie situe très

---

<sup>132</sup> Après avoir cité un passage littéral d'un bulletin météo, Dewey conclut : «Personne ne dirait que ce passage est de la poésie. Mais seule une définition pédante niera qu'il y a bien là quelque chose de poétique dû en partie à l'euphonie des termes géographiques, et plus encore, aux «valeurs transférées» ; dû aussi à l'accumulation d'allusions donnant le sentiment de l'immensité spatiale de la terre, au sentiment romantique des pays lointains et étranges et, par-dessus tout, au mystère du tumulte varié des forces de la nature sous forme d'ouragan, de tornade, de grêle, de neige, de froid et de tempête. Dans l'intention, il s'agit d'un constat prosaïque des conditions météorologiques. Mais les mots sont chargés d'un poids qui les entraîne vers le poétique. Je crois que même des équations constituées de symboles chimiques peuvent, selon certaines circonstances permettant de pénétrer plus avant dans la nature, prendre une valeur poétique pour certaines personnes, même si, en de tels cas, l'effet est limité et idiosyncrasique.» J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 369.

<sup>133</sup> «Dewey caught up in his idealist vocabulary, italicizes the 'an' of the ordinary expression 'an experience' and gives the expression a metaphysical twist.» G. DICKIE, *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*, in *Journal of Philosophy*, 62, 5, 1965, p. 129-135.

hâtivement Dewey et Beardsley sur le même versant ontologique, ce qui est tout simplement absurde puisque Dewey ne cesse d'affirmer la continuité de l'esthétique et de l'ordinaire et fait tout pour ne jamais détacher « métaphysiquement » l'expérience esthétique de l'expérience. L'article «une» dans l'expression *une* expérience esthétique, sert simplement à montrer comment dans la consommation d'une expérience, l'expérience acquiert une identité instrumentale qui peut servir de standard d'évolution à d'autres expériences. L'unité de l'expérience n'a rien à voir en l'espèce avec l'addition de propriétés. Dewey, de ce point de vue n'est pas Beardsley : pour ce dernier « deux objets qui ne diffèrent pas dans leurs propriétés observables, peuvent différer dans leur évaluation esthétique. » Or, Dewey contesterait sûrement cette distinction : l'expérience est toujours située et prise dans un contexte de pensées et de formes d'expériences passées.

Si un objet peut entrer dans une relation esthétique ce n'est pas seulement du point de vue du concept ou d'une redéfinition mentale, mais en fonction de tout le *background* de nos expériences et de nos habitudes passées dans lequel l'objet en question introduit une rupture qui sera dépassée par l'unification d'une expérience ouverte vers des expériences futures. En focalisant son attention sur le poids des institutions dans nos expériences esthétiques, ce qu'oublie les théories du monde de

l'art, c'est l'effet en retour des transformations et des évolutions de ces institutions sur notre manière réelle de concevoir l'art. Il faut donc se méfier de la réification commode mais contestable de l'urinoir de Duchamp dans le champ argumentatif de ces théories : il est abusif d'y voir une rupture absolue, il s'agit au contraire d'une phase dans la réévaluation constante de nos expériences esthétiques<sup>134</sup>. Ces faits sont finalement davantage compréhensibles dans la conception deweyenne de l'expérience esthétique car l'histoire de l'art ne peut y être conçue que comme l'histoire de l'expérience de l'art.

On le voit, la faiblesse relative de ces critiques d'une expérience esthétique unifiée, arguant soit d'un contextualisme neutre mais réducteur, soit de l'obsolescence d'une expérience esthétique qui n'est souvent réifiée que de leur seul fait, empêche de voir que l'unité de l'expérience esthétique ne suppose aucun retour à l'essentialisme métaphysique. Bien au contraire, il n'y a sans doute pas d'autre voie pour mieux comprendre l'arrière-plan culturel de nos expériences esthétiques. Les contre-sens majeurs

---

<sup>134</sup> De la même manière que Danto centrait l'essentiel de ses analyses du « monde de l'art » sur les boîtes Brillo de Warhol, Dickie focalise son approche sur le « Fountain » de Duchamp et l'un comme l'autre veulent démontrer que ni l'ouvrier de chez Brillo ni le plombier ne feront « œuvre » d'art car cela suppose toujours un certain institution artistique : « Le point est que l'acte de Duchamp a pris place dans un certain milieu institutionnel et cela fait toute la différence. » G. DICKIE, *Defining Art*, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), pp. 253-256, p. 255.

sur l'unité de l'expérience esthétique se concentrent sur l'idée erronée selon laquelle *une* expérience apparaîtrait comme une entité isolée et autarcique émergeant incompréhensiblement sur le fond ordinaire de nos expériences. Or, c'est tout le contraire : si l'expérience esthétique est immédiate en apparence, Dewey ne cesse de répéter qu'en réalité l'expérience esthétique est indissolublement liée avec le temps : elle n'a rien d'une révélation aussi soudaine que mystique, elle est pétrie de la temporalité de nos propres expériences, elle est ce qui prend toujours appui sur les expériences passées et surtout sur nos expériences à venir. Pour nous faire comprendre ce point, Dewey prend l'exemple du «coup de foudre» qui, malgré les apparences, ne prend son sens qu'intégré à un déroulement plus vaste, comparable à un drame qui évolue : «On dit parfois que les gens ont un coup de foudre. Mais le coup de foudre ne se limite pas au moment où il se produit. Que serait l'amour s'il était comprimé en un instant qui ne laisse pas de place à la tendresse et à la sollicitude ?»<sup>135</sup>

C'est à l'élucidation de ces distinctions capitales que nous allons désormais nous atteler : ce qui peut sembler imprévisible et soudain dans l'expérience esthétique doit être distingué de la *construction* de l'émotion esthétique, la dépense immédiate d'énergie doit être comprise à partir de la *compression* antécédente

---

<sup>135</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 91.

qui l'a rendue possible. Bref, là aussi, l'illusion serait de croire que l'émotion esthétique se détache comme une entité isolée distincte de la vie affective continue comme il serait tout aussi illusoire de croire qu'elle n'est qu'un flux chaotique et désordonnée incapable d'être orienté et construit.

## Chapitre 3 : l'expérience émotionnelle

### I. Les limites de l'émotion esthétique

Il nous faut donc encore comprendre comment l'expérience esthétique se dessine sur le flux de l'expérience sans l'en détacher abstraitement ni la réifier artificiellement, mais sans la perdre tout à fait non plus. Souvenons-nous de l'exemple précédent extrait du chapitre VII de *L'art comme expérience* : ce n'est pas le regard seul, détaché d'un sujet lui-même désœuvré, qui constitue de manière aussi heureuse que rare l'expérience esthétique : la forme de la ville qui semble apparaître pour elle-même n'est pas sélectionnée par le regard, elle n'est pas composée par une conscience constituante, souveraine et artiste. Elle ne réside pas plus dans le *mythe* suranné de l'attitude esthétique<sup>136</sup>, comme le voudrait Dickie que dans la singularité mystérieuse de cette même attitude comme le voudrait Jérôme Stolnitz. Les éléments sont

---

<sup>136</sup> Voir G. DICKIE, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 1, N° 1 (Jan., 1964), p. 56-55, University of Illinois Press.

saisis comme les parties relationnelles d'un tout organisé par la perception, mais ce sont les éléments qui interagissent et modifient en retour la valeur de ce qui est perçu<sup>137</sup>. Il s'agit donc de saisir comment une perception ordinaire se caractérise esthétiquement, comment une émotion devient expressive et s'incorpore dans des objets qui à leur tour seront les catalyseurs de nouvelles émotions. Comprendre cette *transaction* est capital puisqu'il ne s'agit pas seulement d'une psychologie de l'expérience esthétique, mais de ce qui dessine et décide, pour chaque individu, de la *culture* elle-

---

<sup>137</sup> Nous ne pouvons développer ici cet aspect en tant que tel, mais le texte de Julien Gracq, *La forme d'une ville*, exprime sans doute mieux que tout autre ce qu'est, quand elle est portée à ses sommets, la perception esthétique d'une ville qui ne doit rien à la projection attendue d'une subjectivité, ni à la prétendue neutralité d'une esthétique réaliste : « Cela se passait pendant les années de la guerre de 1914-18 ; le tramway, la savonnerie, le défilé glorieux, majestueux, du train au travers des rues, auquel il ne semblait manquer que la haie des acclamations, sont le premier souvenir que j'ai gardé de Nantes. S'il y passe par intervalles une nuance plus sombre, elle tient à la hauteur des immeubles, à l'encavement des rues, qui me surprenait; au total, ce qui surnage de cette prise de contact si fugitive, c'est—montant de ses rues sonores, ombreuses et arrosées, de l'allégresse de leur agitation, des terrasses de café bondées de l'été, rafraîchies comme d'une buée par l'odeur du citron, de la fraise et de la grenadine, respiré au passage, dans cette cité où le diapason de la vie n'était plus le même, et depuis, inoublié – un parfum inconnu, insolite, de modernité. Et ce parfum reste lié, est toujours resté lié pour moi à une saison, saison élue, où tous les pouvoirs secrets, presque érotiques, de la ville se libèrent. J'ai aimé, certes, par la suite, le Nantes reclus, encapuchonné, des pesantes brumes d'hiver, le dé perforé, rougeoyant à tous ses trous, au coin des rues, du brasero des marchands de marrons grillés et des marchands de galettes de blé noir. Mais l'été reste pour moi, depuis mon premier contact avec elle, la saison fatidique de la ville qu'on a appelée Nantes la Grise. Dès que les chandelles roses et blanches des marronniers commencent à illuminer les Cours, dès que les feuilles des magnolias du Jardin des Plantes retrouvent leur luisant neuf, ces indices à peine perceptibles de la saison élue me montent à la tête, et ce que même l'explosion orchestrale du printemps de la campagne ne pourrait me faire éprouver, le simple sentiment de la soudaine mollesse de l'air le réalise: la chaleur sensuelle d'un lit défait se répand et coule pour moi à travers les rues. »]. GRACQ, *La forme d'une ville*, éd. José Corti, 1985, p. 2.

même, c'est-à-dire, comme nous nous proposons de le montrer, de l'*expérience* et de son histoire à la fois individuelle et collective. La question de l'*expressivité* de l'émotion est sans doute la pierre de touche de l'esthétique de Dewey puisque là plus qu'ailleurs, les dualismes font obstacle à une juste compréhension du phénomène de l'émotion. Traditionnellement opposé à la connaissance et à la cognition, l'affect sera traditionnellement tenu pour un élément irrationnel et ineffable ou constituera la matière première d'une psychologisation abusive de l'expérience esthétique. Dans les deux cas, il demeure inexpliqué et inintelligible dans la mesure où il n'est pas resitué dans le processus beaucoup plus large –à la fois individuellement et socialement- qui seul peut lui donner tout son sens.

Nous avons plus haut utilisé les termes de «simple», de «minimal», d'«élémentaire» ou d'«ordinaire». Autant de termes qui, sans être synonymes, situeraient la perception esthétique comme la plus mince des expériences puisqu'elle laisserait «intacts», si l'on peut dire, le monde et le sujet, mais en même temps, et ce serait paradoxalement là son caractère essentiel, elle offrirait la possibilité au sujet de suspendre ponctuellement le hiatus qui le coupe ordinairement du monde ou qui l'empêche d'intensifier ses expériences. On peut supposer en ce sens –ce que

nous avons commencé de faire dans le précédent chapitre- une certaine parenté entre les approches phénoménologiques de l'expérience esthétique et l'esthétique pragmatiste : tenter de retrouver par l'intentionnalité de la conscience une forme d'«habitation» esthétique du monde et recontextualiser l'expérience esthétique dans le flux continu de notre expérience sont des approches qui ne sont pas dénuées de similitudes.

John Dewey observait une continuité entre la perception ordinaire et la perception esthétique, l'expérience et l'expérience esthétique, là où la phénoménologie cherchait cette continuité entre le sujet et l'objet, entre la part subjective, relative et psychologique de l'expérience esthétique et sa part objective, absolue et ontologique.

Le gain espéré de ces différentes approches c'est qu'elles nous délivrent du clivage entre les esthétiques de la subjectivité – qui s'enfermeraient dans le sujet créateur ou le sujet contemplatif- et celles de l'objectivité –qui ont toujours tendance à absolutiser ou à fétichiser l'œuvre ou l'objet d'art- puisqu'en fin de compte, l'expérience esthétique n'a lieu qu'entre ces deux pôles. Elle n'existe que dans ce mouvement de va-et-vient du sujet à l'objet. Même la position la plus « subjectiviste » (par exemple l'affirmation irréductible par le sujet de son propre goût) ne peut nier tout à fait

une certaine prétention à l'«objectivité»<sup>138</sup>. Ce qui nous intéressera c'est de savoir ce qui passe du sujet à l'objet et de l'objet au sujet, ou plutôt quel est l'échange immanent qui caractérise l'expérience esthétique : on sent bien que l'œuvre existe d'être regardée, mais on sait aussi qu'elle s'impose à nous. Osons des questions fort simples : de quoi est-on plus riche dans l'expérience esthétique ? Savoir que les choses existent indépendamment de nous sans être nécessairement le prolongement de nos représentations, cela nous apprend-il quoi que ce soit ? Peut-être. Sans aller jusqu'à l'illumination existentielle du Roquentin de Sartre, il y a sans doute au fond de toute expérience esthétique la certitude sensible que le monde existe avant d'être pensé ou du moins que la pensée n'est jamais, sinon *in abstracto*, séparable de l'expérience sensible, qu'elle en est l'un des prolongements possibles et qu'elle est toujours liée à la continuité ou la discontinuité de nos expériences<sup>139</sup>. Ce rappel a inévitablement un prolongement

---

<sup>138</sup> Comme le rappelle ironiquement Nick Zangwill : « Le sceptique en esthétique rencontre le même problème que le sceptique en morale : il ne peut vivre son scepticisme. Il ne peut l'appliquer à ses propres jugements et expériences. Le sceptique moyen fait chaque jour un grand nombre de choix esthétiques – des choix que sa propre théorie l'empêche de faire » *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 216.

<sup>139</sup> R. Shusterman, dans un entretien avec T. Mondémé, fait la preuve de cette unité de la pensée avec les expériences les plus physiques, les plus sensibles, en racontant sa conversion au pragmatisme : « Mais la véritable conversion au pragmatisme – comme toutes les conversions, d'ailleurs, qui ont jalonné ma vie – a été expérientielle avant d'être textuelle. C'était à une période où j'animais un séminaire sur les esthétiques post-hégéliennes autour d'Adorno, Danto et

éthique : le peintre Gérard Garouste, à qui l'on demandait s'il croyait en la vertu éducative de l'art, répondait en substance qu'il fallait commencer par une esthétique commune, simple, du quotidien parce que, d'une certaine façon, l'estime de soi commencer par l'estime esthétique du monde. Prêter attention au monde qui nous entoure, c'est aussi prendre soin de soi-même, *cultiver* sa propre individualité esthétique et peut-être même, comme invite à le penser Scott R. Stroud dans son étude sur Dewey<sup>140</sup>, qu'il y a déjà dans la simple expérience esthétique, la promesse d'une certaine culture éthique.

---

Dewey. J'étais alors dans un état d'esprit qu'on pourrait justement qualifier d'« adornien », en l'occurrence très pessimiste à l'encontre des États-Unis et de la culture américaine, que je trouvais fade, commerciale, inintéressante. D'une certaine façon, je me plaisais à m'enliser dans ce « piège adornien » où les seules expériences vraies sont des expériences pénibles, un peu traumatiques. Mais après chaque séance, j'allais danser avec un groupe d'étudiants parmi lesquels figuraient des élèves de danse. Or, c'est par la danse que je me suis converti au pragmatisme. Il faut être dans une attitude somatique particulière pour s'ouvrir à certaines expériences, y compris des expériences textuelles comme la lecture de Dewey ! Parce que toutes les attitudes sont des postures corporelles. Je pense que j'étais, en tant que jeune chercheur analytique, trop tendu pour comprendre Dewey ; il me fallait donc une espèce de « massage » pour m'ouvrir à ces autres manières de penser. Et j'ai trouvé dans la danse une sensibilité qui m'a apporté cette ouverture expérientielle et intellectuelle. » Cécile LAVERGNE et Thomas MONDÉMÉ, « Le corps pragmatiste. Entretien avec Richard Shusterman », in *Pragmatismes*, revue *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008/2, p. 256-257.

<sup>140</sup> «J'utiliserai l'esthétique de Dewey comme point de départ d'une interprétation de l'expérience esthétique que je crois fait justice à l'unicité de l'expérience esthétique tout en la reliant aux questions du progrès moral. Tandis qu'on peut donner ce que j'appellerai un *modèle causal* de l'expérience esthétique et de sa valeur dans les effets moraux produits évaluables (développement de l'imagination, apaisement des tensions, etc.), j'insisterai sur un *modèle expérientiel* qui met l'accent sur l'expérience des objets d'art eux-

Pour peu que l'on y prête un peu attention –et l'on a déjà évoqué plus haut-, on s'aperçoit que tout le lexique de la phénoménologie désignant la visée esthétique des choses ou des œuvres -apparition, apparaître, surgissement etc., semble toujours plus ou moins relever de la révélation ou de l'opération magique : comme si soudainement, les œuvres, les êtres ou les choses nous montraient un visage inédit, libéré de l'utilité ou, comme déjà le disait Bergson en son temps, comme si la réalité même nous apparaissait. Si l'on suit par exemple quelques étapes de la pensée esthétique de Sartre, il est clair qu'elles se laissent aisément appréhendées sous la bannière d'une ontologie de la «conduite magique» au terme de laquelle l'expérience esthétique se définirait comme une appréhension immédiate, sans intermédiaire et sans filtre rationnel, du monde.

Dès son étude sur les émotions<sup>141</sup>, Sartre développe une approche de l'imaginaire d'obédience phénoménologique où la conscience est placée seule face au monde. Curieusement si l'on

---

mêmes et ce que cette expérience nous indique et nous montre sur le progrès moral et la valeur.» Scott R. STROUD, *John Dewey and the Artful Life: Pragmatism, Aesthetics, and Morality*, The Pennsylvania State University Press, American and European Philosophy, 2011, p. 34.

<sup>141</sup> J.P. SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann & Cie Editeurs, Paris, 1948.

connaît bien les théories sartriennes sur l'engagement de l'écrivain, son analyse de l'expérience esthétique – puisqu'il s'agit bien de cela dès *l'Esquisse d'une théorie des émotions* – sépare et désengage abstraitement la sensibilité esthétique de tout contexte, faisant du « monde » le pôle très idéal grâce auquel la conscience du sujet s'apparaît tour à tour comme dévoilante, constituante ou inessentielle. Pourtant, c'est bien de l'expérience dont Sartre entend ici partir et où il entend rester :

« Que l'on veuille considérer les pages qui suivent comme une expérience de psychologie phénoménologique. Nous allons essayer de nous placer sur le terrain de la signification et de traiter l'émotion comme phénomène. »<sup>142</sup>

Traiter l'émotion comme phénomène, cela suppose pour Sartre d'enquêter sur la manière dont le sujet appréhende l'objet de l'émotion, l'objet émouvant. Après avoir réévalué la psychologie traditionnelle des émotions et la psychanalyse, Sartre entend désormais montrer que l'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde <sup>143</sup>. Ce qui signifie que l'émotion est une conduite particulière qui ne peut, selon lui, se placer sur le même plan que les conduites pragmatiques : elle n'est pas *effective* puisqu'elle vise, si l'on peut dire, à transformer sans y toucher l'objet de l'émotion. Ainsi, le sujet ému cherche « magiquement »

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>143</sup> « La conscience émotionnelle est d'abord conscience *du monde* », *Ibid.*, p. 29.

à changer les qualités de l'objet : « dans l'émotion, c'est le corps qui, dirigé par la conscience, change ses rapports au monde pour que le monde change ses qualités. »<sup>144</sup> Ce que Sartre va bientôt vérifier sur l'exemple célèbre de la peur passive : la peur qui paralyse semble bien la conduite la plus inadaptée face au danger, cependant, c'est bien une « conduite d'évasion » même si l'évasion n'est pas effective, même si elle n'est que *jouée*. Faute de pouvoir faire face pragmatiquement à la situation, le sujet veut anéantir magiquement le danger : « L'urgence du danger a servi de motif pour une intention annihilante qui a commandé une conduite magique. »<sup>145</sup> Parvenus au terme de l'analyse de Sartre, il faut donc, pour comprendre l'émotion comme *phénomène*, admettre le présupposé suivant : c'est le brusque recul, dans la conscience du sujet, de l'appréhension rationnelle ou pragmatique du monde vers sa saisie immédiate et magique qui fait soudainement surgir et apparaître l'émotion. L'exemple suivant de Sartre est plutôt convaincant :

*« Dans l'horreur par exemple, nous saisissons soudain le renversement des barrières déterministes : ce visage qui apparaît derrière la vitre, nous ne le prenons pas d'abord comme appartenant à un homme qui devrait pousser la porte et faire trente pas pour arriver jusqu'à nous. Mais au contraire il se donne, passif comme il est, comme agissant à distance. Il est en liaison immédiate par-delà la*

---

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 35.

*vitre avec notre corps, nous vivons et subissons sa signification et c'est avec notre propre chair que nous la constituons, mais en même temps elle s'impose, elle nie la distance et entre en nous. »*<sup>146</sup>

Ce qui est ici remarquable c'est que non seulement Sartre réaffirme sa thèse d'une régression de la conscience vers une conduite magique, mais en outre, il constate, même si c'est tacitement, qu'il s'agit bien d'un renversement *esthétique* de la perception : la vitre n'est plus conçue d'un point de vue *pragmatique* comme une barrière protectrice, mais elle devient, d'un point de vue *esthétique* le cadre et le tableau de l'apparition de l'horreur. Dans les pages suivantes, Sartre renforce d'ailleurs cette thèse : l'émotion est une conduite particulière parce qu'elle suppose un « être-dans-le-monde » tout à fait spécifique qui n'est plus celui, ordinaire, d'un monde visé comme un complexe d'ustensiles, mais une totalité non-ustensile et sans intermédiaire. Il est assez clair qu'ici Sartre rabat l'*esthétique* sur le *magique*, gardant en sous-main l'opposition classique entre une représentation rationnelle d'une situation et sa saisie émotionnelle et prélogique. Il serait toutefois injuste de réduire le sens des analyses de Sartre, dans *L'esquisse* en particulier, à cette seule affirmation. Il est bien certain que Sartre veut avant tout

---

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 46-47.

« dépsychologiser » l'émotion et la faire apparaître comme un mode d'être spécifique d'une conscience en situation.

Toutefois, dans les analyses célèbres de *Qu'est-ce que la littérature ?* –et alors même qu'il s'agit là de condamner radicalement toute forme d'esthétisme-, c'est à l'aide d'une analyse phénoménologique similaire que Sartre –cette fois-ci sur le terrain pur de l'esthétique- pourra assimiler la création et le pouvoir « magique » de la conscience d'être constituante ou *dévoilante*. Goûter, par exemple, le paysage crépusculaire d'un bord de rivière suppose bien que le sujet relie les différents éléments du monde, lune, reflets, arbres, eau, dans un tableau qui n'existe que pour la conscience. Le paysage est alors constitué et composé par la conscience à partir d'un monde indifférent, mais, ajoute Sartre, il continuera d'exister après que la conscience l'ait déserté :

*« Chacune de nos perceptions s'accompagne de la conscience que la réalité humaine est "dévoilante", c'est-à-dire que par elle " il y a " de l'être, ou encore que l'homme est le moyen par lequel les choses se manifestent; c'est notre présence au monde qui multiplie les relations, c'est nous qui mettons en rapport cet arbre avec ce coin de ciel; grâce à nous cette étoile, morte depuis des millénaires, ce quartier de lune et ce fleuve sombre se dévoilent dans l'unité d'un paysage; c'est la vitesse de notre auto, de notre avion qui organise les grandes masses terrestres; à chacun de nos actes le monde nous révèle un visage neuf. Mais si nous savons que nous sommes les détecteurs de l'être, nous savons aussi que nous n'en sommes pas les*

*producteurs. Ce paysage, si nous nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure. Du moins croupira-t-il : il n'y a personne d'assez fou pour croire qu'il va s'anéantir. C'est nous qui nous anéantirons et la terre demeurera dans sa léthargie jusqu'à ce qu'une autre conscience vienne l'éveiller. Ainsi à notre certitude intérieure d'être "dévoilants" s'adjoit celle d'être inessentiels par rapport à la chose dévoilée.*

*Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. »<sup>147</sup>*

Curieusement, l'expérience esthétique décrite par Sartre ici de manière assez holiste puisqu'elle suppose bien sinon une totalité, du moins une unité « dévoilée » ou projetée par la conscience, une forme de « construction immédiate », ouvre sur une sorte d'aporie : spectateurs sans illusions de ce théâtre d'ombres ontiques, la magie esthétique de l'anéantissement n'est décidément que jouée, n'est qu'un « rêve provoqué », et pourtant subsiste le rêve d'être acteur de cette constitution esthétique du monde. Sans doute, cette ambiguïté est indissociable de la conception profonde de la littérature que Sartre défend dans son exception : « ni Ariel ni Vestale », prévient-il à l'adresse de l'écrivain qui ne pourra jamais ne pas appartenir à son environnement social et à son époque et dont l'œuvre sera toujours *située*. Ce qui le conduit sans scrupule aucun à jeter par-

---

<sup>147</sup> J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Ed. Gallimard, Coll. Folio Essais, 1993, p. 45-46.

dessus bord une bonne partie de la littérature « fin de siècle » réduite à ne produire que des « bibelots d'inanité sonore », sans parler de la science-fiction... L'écrivain, en bref, ne peut et surtout ne *doit* pas être un simple spectateur impartial. Or, cette hantise permanente chez Sartre de l'engagement littéraire –en laquelle on a souvent vu la cause de l'absence chez lui d'une véritable esthétique- plonge ses racines dans un problème spécifiquement esthétique. Il n'est, pour s'en convaincre, que de regarder comment il met en scène dans *La nausée*, ce mouvement de bascule entre le constat nauséux d'être inessentiel face au monde et l'orgueil d'en être le révélateur par la création : le héros finit par tomber en extase sur une œuvre fantomatique, un air de blues - analogue à la sonate de Vinteuil chez Proust, qui l'oriente vers une pratique de la création, après être passé par une sorte d'éveil, de *satori*, devant une nature qui toujours apparaît sous la forme de la nuit.

Si l'esthétique phénoménologique de Sartre se déploie sur les limites ou les franges d'une philosophie du sujet, les textes qu'il consacre aux peintres, semblent toutefois aller cette fois-ci jusqu'au rêve théorique d'un mélange ou d'une indistinction du sujet et du monde dont la peinture, de manière privilégiée, organiserait la métamorphose plastique :

« Tandis que les peintres des formes cherchent à peindre la Nature sans les hommes et croient que l'expérimentateur peut se retirer de l'expérience pour la contempler du dehors, Masson sait que l'expérimentateur fait partie intégrante du système expérimental, qu'il est un facteur réel de l'événement physique et qu'il modifie ce qu'il voit -non pas en son esprit, comme le veulent les idéalistes, mais là-bas, dans le monde- par le seul fait de voir ; cet artiste veut mettre le peintre dans la peinture, et nous faire voir le monde avec l'homme dedans. »<sup>148</sup>

Nonobstant la relative ambiguïté de l'expression « les peintres des formes », on peut utilement relever dans ce passage, l'assimilation du peintre et de l'expérimentateur qui est autant éprouvé par ce qu'il voit qu'il l'éprouve et le transforme.

## II. Critique des dualismes : pour un « empirisme bien compris »

La formule de Sartre à propos des dessins de Masson, « Faire voir le monde avec l'homme dedans », exprime une sorte de *climax* dans l'esthétique de Sartre puisque –et même si l'opposition est tacite- il y aurait une peinture des *formes* où l'artiste – contemplateur impartial- restituerait une prétendue présence objective de la nature, et une peinture du *fond* attentive à la fusion

---

<sup>148</sup> J.P. SARTRE, *André Masson et le temps*, Revue l'Arc, cahiers méditerranéens, n° 10, Printemps 1960, Aix-en-Provence, p. 19.

de l'expérimentateur et de la situation de l'expérience. Bien entendu, pour Sartre, seul le second nous restitue par son expression *dans* le réel, une densité ontologique qui ne peut rester que totalement éthérée chez le premier. Toutefois, le peintre demeure muettement prisonnier de cette capacité ontologique : il ne peut nous présenter que des *choses*, là où l'écrivain nous propose des *signes* susceptibles d'orienter nos actions et nos engagements<sup>149</sup>.

Est-ce à dire que l'émotion esthétique –en tout cas ici- relève nécessairement d'une forme d'attitude phénoménologique grâce à laquelle nous serait restituée notre commune appartenance avec le monde ? C'est en tout cas ce que n'est pas loin de croire un

---

<sup>149</sup> Nous rappelons, pour mémoire, ces passages célèbres : « C'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots... Le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose... Il a fallu des motifs, même cachés, pour que le peintre choisisse le jaune plutôt que le violet, on peut soutenir que les objets ainsi créés reflètent ses tendances les plus profondes. Seulement, ils n'expriment jamais sa colère, son angoisse ou sa joie comme le font des paroles ou un air de visage : ils en sont imprégnés (...) Le peintre est muet. Il vous présente un taudis, c'est tout ; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. (...) L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique. On me reproche de la détester... Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. (...) En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. » J.P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 14-19.

phénoménologue comme Mikel Dufrenne lorsqu'il restitue les origines de toute esthétique.

Dans une brève présentation historique de l'esthétique, il caractérise clairement ce retour vers l'immanence comme ce qui s'imposerait à toute esthétique :

*« La dichotomie objet-sujet, qui s'impose aisément à la réflexion, engage l'esthétique sur deux voies : celle d'une esthétique subjectiviste et celle d'une esthétique objectiviste. Mais celles-ci ne cessent de s'entrecroiser : les deux entreprises sont bien plus complémentaires que divergentes. Et cette complémentarité est peut-être leur sens profond : l'expérience esthétique ne serait-elle pas le rappel d'une situation ontologique originaire où le sujet et l'objet étaient non pas inséparables, mais confondus ? En deçà de la corrélation, elle témoigne d'une unité première que l'art s'efforcerait à la fois de ressouder et de dire. »<sup>150</sup>*

On voit bien ici comment, de la « nuit » à ce fond originaire d'où sourdrait le clivage du sujet et de l'objet, l'émotion esthétique est évaluée à l'aune d'un monisme distillé par les œuvres d'art. Évidemment il peut sembler abusif de caractériser toute expérience esthétique par « cette situation ontologique originaire » tant la perception esthétique est polymorphe et variée. En outre, le schème phénoménologique de l'œuvre d'art comme donation

---

<sup>150</sup> M. DUFRENNE, *Esthétique*, in *Dictionnaire de la philosophie*, Les Dictionnaires d'Universalis, Vol. 1, Ed. Encyclopaedia Universalis, 2016.

originaires du monde peut sembler limité pour en saisir les manifestations les plus variées. Pourtant, si l'on veut comprendre la nature de l'expérience esthétique, nous pensons qu'il faut revenir effectivement à ce qu'il y a –dans toute l'extension du terme- d'originaire dans l'expérience esthétique. C'est-à-dire qu'il faut en déterminer à la fois l'origine et le fond, la source permanente et active même si les expériences esthétiques semblent difficilement unifiables. Il s'agit bien d'être, pour le sujet, atteint –d'une façon ou d'une autre- dans sa sensibilité via un objet ou une représentation.

On peut au moins constater que la manière d'être affecté esthétiquement par quelque chose est spécifique dans la mesure où le sujet esthétique fait alors l'épreuve d'une forme d'accord, de complétude sensible avec l'objet. Or, cet accord suppose bien, en son fond, une forme de confusion ponctuelle avec l'objet ; confusion qui n'exclut pas la possibilité de juger l'objet, mais qui est première. Cette expérience est première au sens où elle est originaire : pour qu'un objet devienne esthétique, il faut à la fois qu'il se détache du fond de la perception originaire et qu'il nous donne pourtant le sentiment de suspendre ponctuellement le clivage de la représentation. La suspension de ce clivage formant la singularité de l'expérience esthétique, suspension qui se redouble à l'intérieur du sujet puisque le clivage du sensible et de l'intelligible

est lui-aussi mis entre parenthèses dans l'expérience esthétique. Mikel Dufrenne ramasse ce paradoxe de la sensibilité esthétique dans une formule éclairante : « Le sensible, dit-il, c'est le monde qui se recueille dans une conscience qui est corps pour apparaître comme monde »<sup>151</sup>. La formule exprime ce qui se fait sans doute de mieux en termes de phénoménologie esthétique : les termes n'étant distingués que pour pointer vers une forme d'immanence que nous nous contenterons d'appeler *l'expérience*.

On l'a vu, pour l'approche phénoménologique, toute la difficulté tient dans ce lien entre le sujet et le monde : ne peut-on voir à ce moment là, dans l'expérience esthétique, une forme de perte, de régression vers un point ou un stade où précisément le sujet ne se distinguerait plus de l'originaire ? Suffit-il de comprendre ce fond, comme nous y invite toujours M. Dufrenne, comme un sol : « à se perdre dans ses retrouvailles avec le monde, le sujet se trouve ; le fond est ce sol qui le porte et sur lequel il se lève et s'enlève pour renaître » ? Le paradoxe s'intensifie : si l'expérience esthétique doit conduire à une expérience originaire, comment cet originaire peut-il encore s'apercevoir au sein d'une représentation sans perdre sa qualité d'originaire et sans basculer du côté d'un irreprésentable définitif ? Cette conscience incarnée recueillant le sensible n'est-elle pas finalement l'équivalent d'une

---

<sup>151</sup> M. DUFRENNE, *Esthétique et Philosophie*, Tome 2, éd. Klincksieck, coll. Esthétique, n° 27, 1976, p. 92.

monade entièrement close sur elle-même, incapable de partager cette expérience ?

Il n'est pas étonnant, de ce point de vue, que la psychologie et en l'occurrence Freud, lorsqu'il tente d'introduire le concept de narcissisme dans la psychanalyse, retrouve, à partir de ses présupposés propres, ce paradoxe de l'expérience esthétique comme expérience primordiale. La structuration de l'image de soi dans le rapport à l'image de l'autre et du monde suppose en effet une forme d'expérience fondatrice. Non seulement parce que la psychologie, en sondant ici les structures du sujet retrouve nécessairement les fondamentaux de la sensibilité, mais surtout parce que le concept même de narcissisme renvoie bien avant tout à l'expérience esthétique du charme (*châris*) de l'image. C'est ainsi que Freud est amené à constater que l'individualité narcissique dégage un charme particulier, singulier, sur les autres parce qu'elle semble tout à fait indépendante des autres et de leur regard. Cette image de l'autarcie ou de l'autosuffisance agirait ainsi comme une sorte d'aimant affectif. Sans développer, on retiendra que l'individualité narcissique fascine parce qu'elle nous rappelle ou nous renvoie inconsciemment à un «âge d'or» de la libido, c'est-à-dire un âge où le désir était comblé puisque rien d'autre n'existait qu'un « moi » non encore séparé de ce qui l'entoure, un sujet-monde aussi étendu que ce qu'il était en mesure de sentir.

Narcissisme primordial ou élémentaire dira Freud que l'on sent poindre encore dans l'image de ces individualités narcissiques et qui nous renvoie délicieusement et douloureusement à ce que l'on sait avoir perdu : l'enfance ou l'animalité : « *Le charme de l'enfant repose en bonne partie sur son narcissisme, le fait qu'il se suffit à lui-même, son inaccessibilité ; de même le charme de certains animaux qui semblent ne pas se soucier de nous comme les chats et les grands animaux de proie ; et même le grand criminel et l'humoriste forcent notre intérêt lorsque la poésie nous les représente, par ce narcissisme conséquent qu'ils savent montrer en tenant à distance de leur moi tout ce qui les diminuerait. C'est comme si nous les enviions pour l'état psychique bienheureux qu'ils maintiennent, pour une position de libido inattaquable que nous avons nous-mêmes abandonnée par la suite.* »<sup>152</sup>

Si Freud se méfie de l'ontologie et de la métaphysique, ses analyses du charme narcissique sont en un sens pourtant bien proches de la métaphysique platonicienne et plus encore de son prolongement plotinien : l'attrait esthétique est bien un élan vers l'unité originaire, qu'on l'appelle narcissisme primordial ou Un. De manière plus contextuelle –et plus pragmatique...-, c'est sans doute l'ornementalisme viennois dans lequel Freud baigne qui semble développer et déplier plastiquement ce charme du narcissisme et pousse sans doute le psychologue à le théoriser. L'esthétique viennoise fin de siècle n'est-elle pas l'aboutissement de

---

<sup>152</sup> S. FREUD, *Pour introduire le narcissisme*, in *La vie sexuelle*, PUF, Bibliothèque de psychanalyse, 1999, p. 94-95.

l'orientation moniste (ne faire qu'un avec le fond, avec ce qui entoure le sujet) du narcissisme ? C'est précisément cette orientation générale que relevait très joliment Jost Hermand dans le *Jugendstil* : « On souhaite finalement plonger dans l'élément végétal, au terme d'une métamorphose inversée. Un des symboles essentiels de cette torpeur moniste est la figure de Narcisse qui, à force de contempler son propre visage, perd des yeux tout le reste et se voit transformé en fleur par Aphrodite. »<sup>153</sup>

Il faut noter cependant que seule l'image peut ici nous donner le sentiment de rejoindre ce fond originaire : c'est par exemple, la représentation de Danaé endormie qui, chez Klimt, nous donnera le sentiment de cette indistinction du sujet et du monde, pas le sommeil lui-même bien sûr... En ce sens, l'expérience esthétique a bien toujours quelque chose d'anadyomène : elle semble saisir la conscience au moment où elle surgit de l'inconscient, le sujet au point où il se détache du monde, donc de son fond, l'intériorité quand elle s'arrache à son dehors qu'elle fait voir en même temps. En revanche, le risque qui accompagne cette tentation moniste de l'esthétique – sous son jour psychologique – c'est d'associer l'art à une forme d'oubli de la réalité, d'évasion ou de « narcose », pour reprendre le terme de Freud et ainsi de présupposer un conflit

---

<sup>153</sup> J. Hermand, Postface à *Lyrik des Jugendstils*, éd. par Jost Hermand, Stuttgart, 1964, p. 64. Cité par J. Le RIDER, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Coll. Perspectives critiques, 1990, p. 88.

permanent entre l'individu et la réalité.<sup>154</sup> Or, toute la question tient dans la nature de cette « libération » offerte par un art qui ferait oublier à l'individu les conflits qui dans l'expérience l'oppose à la réalité, sans jamais lui proposer de changer sa propre expérience. Ce serait en tout cas oublier un peu vite, comme nous le rappelle Dewey, que l'art est *production*, mise en œuvre réelle d'un matériau destiné à servir de médium à une expérience pleinement exprimée :

*« Il est vrai qu'il existe suffisamment de conflits entre les besoins et désirs du soi et les conditions du monde pour que l'on concède une certaine pertinence à la théorie de l'évasion. Spencer disait de la poésie qu' « elle est un asile de fraîcheur en retrait des souffrances et des frustrations du monde tel qu'il va ». La question ne porte pas sur ce trait, qui est vrai de tous les arts, mais sur la manière dont l'art est porteur de libération et d'affranchissement. Ce qui se joue ici est de savoir si la libération relève de la narcose ou du transport dans un règne radicalement différent, ou bien si elle opère en rendant manifeste ce que l'existence réelle devient réellement quand ses possibles sont exprimés. Le fait que l'art soit production et que la production n'émerge qu'au travers d'un matériau objectif qu'il faut exploiter et mettre en ordre dans la ligne de ses propres possibilités, ce fait paraît militer en faveur de la dernière hypothèse. »<sup>155</sup>*

On voit bien la difficulté, pour l'analyse phénoménologique et la description psychologique, à maintenir à la fois l'irréductibilité de

---

<sup>154</sup> cf. les sujets sur le sommeil et l'endormissement, très « fin de siècle ».

<sup>155</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *Op. cit.*, p. 454.

l'expérience esthétique –moment où le sujet recueille le sensible dans sa conscience- sans la « subjectiviser » définitivement. À cette difficulté s'en ajoute une autre : comment l'expérience esthétique si elle est bien cette expérience originaire, peut-elle encore se partager, s'expliquer ou devenir intelligible ? Que le sujet régresse ontologiquement vers l'originaire du monde ou que le monde se dissolve dans une conscience sensible, il semble tout aussi impossible, dans un cas comme dans l'autre, d'apprendre quoi que ce soit de l'expérience esthétique en-dehors de ce que l'expérience intérieure et muette nous en « apprendrait ». Pourtant, il faut supposer –avant de le démontrer- que cette expérience est justement ce qui nous libère du subjectivisme. L'expérience esthétique deviendrait par là un moyen de résister aux représentations communes –elles-mêmes porteuses de ce subjectivisme- Mais cela suppose, comme le rappelle de manière limpide Mathias Girel, un « empirisme bien compris » :

*« Le point de départ de l'empirisme bien compris est cette unité du comment et du quoi, qu'il faut parfois restaurer, à rebours de tout un pan de la tradition philosophique, y compris des empiristes parfois. Il y a de ce fait un fil rouge qui relie Peirce, James, Dewey et diverses variantes de la phénoménologie, et que l'on pourrait résumer en disant que l'analyse est seconde, et la synthèse, dans le meilleur des cas, troisième. Ces penseurs cherchent à ressaisir un point antérieur aux divisions bien pratiques que nous effectuons pour bâtir nos théories sur l'esprit, l'expérience, la connaissance. Or, cette continuité est brisée dès le départ si*

*l'on coupe l'expérience de son objet ; la discussion se passera alors tout entière sur la réconciliation des deux pôles du monde, sujet et objet, sans jamais que l'acte initial de coupure ait été discuté ni même pris en compte. »<sup>156</sup>*

Se donner comme des réalités toutes faites les composantes de l'expérience empêche de saisir cette continuité, voilà pourquoi il faut naturaliser l'expérience, et, de ce point de vue, la dimension émotionnelle de l'expérience n'est pas moins intégrée à la nature que ne le sont ses dimensions cognitives ou volitives :

*« La vieille tradition nous enjoint d'appeler le fait de penser « mental ». Mais la pensée « mentale » n'est qu'une expérimentation partielle qui s'achève par des réajustements préliminaires internes à l'organisme. Tant que le fait de penser en est resté à cette étape, il s'est justifié en voyant dans l'introversion qui le coupe du reste du monde la preuve d'une raison immatérielle, supérieure et indépendante par rapport au corps. Tant que la pensée a été ainsi cloisonnée, l'action manifeste à « l'extérieur », dans le monde naturel, a été inévitablement privée d'une complète récompense de sens ; elle est devenue en conséquence routinière et arbitraire. À partir du moment où les activités « intérieures » et « extérieures » se rencontrent au cours d'une expérimentation, où elles sont utilisées comme la seule méthode adéquate pour découvrir et prouver, alors émerge une critique effective, ainsi qu'une évaluation cohérente et ordonnée . La pensée se met alors en relation*

---

<sup>156</sup> M. GIREL, *L'expérience comme verbe*, Education permanente n° 98, 2014, p. 26-27.

*avec les autres arts qui donnent forme à des objets en structurant les choses avec du sens.»*<sup>157</sup>

Ce qui évidemment ne signifie pas –en ce qui regarde l’expérience esthétique et les arts- une « réduction » aux stricts processus biologiques, mais en revanche ce qui légitime la conclusion suivante : les distinctions entre art et nature, ou entre culture et nature ne sont, pour le naturalisme esthétique de Dewey, que purement nominales. L’homme évoluant toujours déjà *naturellement* dans un processus culturel qui n’est rien d’autre, à son tour, qu’un prolongement de l’évolution.

### **III. L’émotion comme *process transactionnel***

#### ***1. Interaction et transaction***

Ces difficultés ou ces apories ne résident peut-être là encore que dans la manière de poser le problème : n’est-il pas plus simple pour comprendre l’émotion esthétique de commencer par cesser d’en faire un phénomène purement privé et intérieur dont on interpréterait la signification à partir de son expression externe ? On l’a déjà entr’aperçu plus haut : l’émotion est fondamentalement liée à la structure de *l’intrigue*, elle possède nécessairement une

---

<sup>157</sup> J. DEWEY, *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 386.

structure *dramatique* avec de l'incertitude, du suspens, de l'attente, et pour qu'elle puisse devenir une substance esthétique, il faut qu'elle puisse s'intégrer à un objet. Par ailleurs, dans la vie courante, c'est l'apparente soudaineté de l'émotion alliée à un vocabulaire qui en « fixe » de manière routinière les apparitions et en dépersonnalise les aspects, qui nous empêchent de voir que l'émotion est avant tout un processus.

L'émotion pour le pragmatisme est avant tout « une transaction entre un organisme et son environnement ». C'est pourquoi les émotions ne sont pas des phénomènes exclusivement subjectifs et internes, et c'est pourquoi surtout, vouloir les considérer comme des phénomènes autonomes est une entreprise vouée à l'échec. Il faut aussi noter que cette manière de découper par tranches l'expérience esthétique correspond ni plus ni moins aux différentes et successives versions par lesquelles l'esthétique traditionnelle tenté de rendre compte du phénomène de l'expérience esthétique.

Il faut, pour comprendre tous les enjeux esthétiques de cette approche de l'émotion, revenir sur la distinction progressive établie par Dewey entre « interaction » et « transaction ». Le point crucial, on l'a déjà vu à de multiples reprises, est que le pragmatisme, sous toutes ses formes s'est inlassablement attaqué à tous les dualismes - Sujet vs. objet, individu vs. environnement, fait vs.

valeur, matière vs. esprit - qui nous empêchent de saisir l'unité de l'expérience. Or, le dualisme est une habitude de pensée si ancrée dans la tradition, qu'il exige pour être éradiqué, des outils particulièrement performants. C'est pourquoi si la notion d'*interaction* a longtemps été centrale dans la pensée de Dewey, elle lui est finalement apparue comme encore suffisamment porteuse d'ambiguïté pour lui préférer le terme de *transaction*. Il point très clairement ce risque dans une lettre à Arthur Bradley en 1942 :

*« Le terme "interaction" est dangereux, étant donné qu'il est facile de comprendre qu'il met en jeu deux ou plusieurs existences préalables. Comme "stimulus-réponse", les termes "organisme" et "environnement" relèvent d'une interprétation fonctionnelle au sein d'événements qui sont intégraux. "Interaction de l'organisme avec l'environnement" exprime une condition de désintégration partielle d'un événement au préalable intégral, plutôt que quelque chose d'originale. »*<sup>158</sup>

Le terme d' « interaction » présente la faiblesse de laisser encore trop le champ libre à un retour possible de l'atomisme : il ne peut éviter de présupposer l'existence ontologique d'entités séparées (stimulus/réponse ; organisme/environnement ; sujet/objet). La méthode d'observation et de description des phénomènes doit donc être affinée pour permettre de prendre en

---

<sup>158</sup> J. DEWEY, et A.F. BENTLEY, 1964, *John Dewey and Arthur F. Bentley : a philosophical correspondence, 1932-1951*, édité par S. Ratner et J. Altman, Rutgers University Press, p.115.

compte un ensemble dans ce qui est encore considéré comme un composé de parties séparées irréconciliables. La méthode transactionnelle mise au point par Dewey et Bentley devrait ainsi permettre de partir du phénomène lui-même à expliquer en évitant les sophismes de l'interprétation *a posteriori* dont le « sophisme psychologique » déjà repéré par James<sup>159</sup>. Pour le dire plus directement, notre propension à *distinguer* pour comprendre ne doit pas nous conduire à hypostasier ces distinctions pour en faire des *séparations* ontologiques absolues. Pour mieux comprendre la fécondité de cette approche transactionnelle tout en demeurant au plus près de notre question de l'émotion esthétique, on peut en mesurer le gain comme suit : plutôt que de *séparer* le phénomène de l'émotion entre, d'une part, un phénomène *externe* (l'expression de l'émotion) et de l'autre un phénomène *interne* (la cause subjective disons), il faut au contraire comprendre l'unité du processus. Il n'y a pas dans les faits un *stimulus* et une réponse *émotive* qui préexisteraient à leur mise en relation, mais l'émotion est ce qui advient au cours d'une situation processuelle de transaction. Pour autant, la relation ne préexiste pas à sa mise en situation puisque dans ces conditions, on se livrerait à une nouvelle hypostase, celle de la relation elle-même. La situation de transaction excède la relation elle-même puisqu'elle rend compte

---

<sup>159</sup> Nous reviendrons plus précisément sur la portée du « psychologist's fallacy » énoncé par W. James en 1890 dans ses *Principes de psychologie*.

du caractère indéterminé des effets de la relation. Ces distinctions méthodologiques qui peuvent paraître techniques, sont en fait capitales pour comprendre l'expérience dans son unité et éviter tout rejeton dualiste et comme le souligne Pierre Steiner dans un article éclairant auquel nous avons ici emprunté l'essentiel de nos analyses :

*« Dans ce sens, l'approche transactionnelle permet de repenser et de décrire les phénomènes étudiés en les situant au sein de l'expérience et de son unité, continue au niveau qualitatif, mais jamais cependant stabilisée. »<sup>160</sup>*

On peut mesurer le gain de cette approche transactionnelle dans l'enquête sur l'émotion : dans cette approche, le « feeling » ne peut plus être conçu comme une entité psychique indépendante toute faite, le sentir est une relation de qualité. Ainsi, lorsque nous sommes en colère, la colère est avant tout le ton, la couleur, l'aspect des objets, des êtres et des circonstances d'une situation. Il faut donc qu'il y ait une situation en développement, en *process* pour qu'il y ait émotion :

*« De la même façon, les émotions sont attachées aux événements et aux objets dans leur évolution. Elles n'ont pas, mis à part les cas pathologiques, d'existence*

---

<sup>160</sup> P. STEINER, *Interaction et transaction : quelques enjeux pragmatistes pour une conception relationnelle de l'organisme*, in *Chromatikon : Annales de la philosophie en procès*, Volume 6, 2010, p. 206.

*autonome. Et même une émotion « sans objet » nécessite quelque chose en-dehors d'elle-même à quoi se rattacher ; c'est pourquoi elle ne tarde pas à créer un contexte illusoire faute de quelque chose de réel. L'émotion a sans conteste partie liée avec le moi. Toutefois, elle appartient à un moi impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement que l'on désire ou que l'on craint. Nous sursautons instantanément quand quelque chose nous fait peur, tout comme nous rougissons immédiatement quand nous avons honte. Mais la peur ainsi que la honte ne sont pas dans ce cas des états émotionnels. En soi, ces émotions ne sont que des réflexes automatiques. Pour devenir émotionnelles, elles doivent devenir partie intégrante d'une situation globale et durable qui implique un souci des objets et de leur aboutissement. Le sursaut causé par l'effroi ne devient peur émotionnelle que lorsqu'on découvre ou que l'on pense qu'il existe un objet menaçant qui nous contraint à faire face ou bien à fuir. Le sang qui monte au visage ne devient une émotion provoquée par la honte qu'à partir du moment où une personne établit un lien mental entre une action qu'elle a accomplie et la réaction défavorable qu'une autre personne a eue à son égard. »<sup>161</sup>*

Être ému, c'est être confronté à une situation qui pousse le sujet à improviser une réponse, efficace ou pas, mais toujours dans une situation donnée où l'habitude et la routine ne suffisent plus ; l'émotion peut donc être tout à la fois un obstacle ou une condition de succès pour ces transactions que réclament la situation, mais elle ne peut être en elle-même *expressive* :

---

<sup>161</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *Op. cit.*, p.91-92.

« L'émotion trouve sa forme et son élan quand elle s'exprime de façon indirecte lors de la recherche et de l'agencement du matériau, et non lorsqu'elle se dépense de façon directe. »<sup>162</sup>

Il peut être éclairant ici de se reporter à la notion d'*agency*<sup>163</sup> pour comprendre comment l'émotion trouve sa *forme*. Nous utiliserons de manière plus détaillée la notion d'*agency* dans la partie que nous consacrerons à l'apport des *Cultural Studies* dans la thèse d'une continuité entre l'expérience ordinaire et l'expérience de l'art, toutefois, -et en laissant délibérément de côté pour l'instant, ses connotations politiques- dans la mesure où ce terme permet de saisir de manière systémique, comment un agent transforme et contrôle un objet dans une situation donnée, comment il interagit avec elle, on peut considérer la manière dont l'émotion trouve sa

---

<sup>162</sup> J. DEWEY, *Ibid.*, p.134.

<sup>163</sup> Voir, par exemple, B. DARRAS qui propose une mise au point sémantique intéressante et éclairante : « Faute d'une terminologie équivalente, il faut donc se contenter du terme anglais *agency* ou avoir recours à des termes composés tels que "potentiel d'action", "capacité d'agir", "autorisation d'agir", "pouvoir d'agir" ou "puissance d'agir". Ceci sans perdre de vue que c'est la dimension du pouvoir associée ou inhérente à ce potentiel, à cette capacité, à cette autorisation et à cette puissance qui est ciblée par l'*agency*.

Ces termes n'étant pas des synonymes, ils permettent de produire au moins trois types de nuances et d'accentuations sur telle ou telle dimension de l'*agency*.

§ En tant que "potentialité d'action", "capacité d'agir", ou "autorisation d'agir", l'*agency* est une propriété disponible en réserve d'action,

§ l'"agence" est du côté de l'action concrète dans l'espace et le temps,

§ alors que le "pouvoir et la puissance" relèvent de la force et de l'intensité de ce qui est. » B. DARRAS, *La tache aveugle. Approche sémiotique et systémique du paradigme de l'agency*

forme en interaction avec un matériau, comme une forme d'*agency*. Si l'*agency* ne relève pas seulement de l'action ou réaction immédiate, elle met utilement en lumière la *capacité* de réaction de l'agent dans une situation où les habitudes disponibles ne suffisent plus ; en cela, l'expression indirecte de l'émotion paraît relever d'une forme d'*agency*.

Par ailleurs, cette forme d'*agencement* peut aider à mieux comprendre la nature de l'émotion esthétique qui n'est jamais isolée et autonome, mais qui relève d'un contexte spécifique. Jerrold Levinson montre ainsi que le plaisir esthétique provoqué par les œuvres d'art est toujours un plaisir *informé*, un plaisir qui «a pleinement connaissance de l'arrière-fond duquel l'œuvre émerge, du processus qui amena cette dernière à avoir la forme exacte qu'elle a, des défis inhérents au médium et aux matériaux employés.»<sup>164</sup> En bref, le plaisir esthétique est toujours un plaisir lié à un processus de connaissance, il ne peut émerger d'abord qu'à partir du savoir que l'objet d'art est un artefact qui a une histoire qui aboutit dans l'œuvre produite et achevée.<sup>165</sup> En somme, le plaisir esthétique n'est pas seulement «esthétique», au

---

<sup>164</sup>« That is to say, the pleasure proper to an object as art is one that is fully cognizant of the background from which a work emerges, the process whereby it came to have exact shape that it does, the challenges inherent in the medium and material employed, the problems with which the work is wrestling, and so on.» J. LEVINSON, *The pleasures of Aesthetics, philosophical essays*, Cornell University press, 1996, p. 16-17.

<sup>165</sup> «The proper pleasure of art is an *informed* pleasure, and understands that its object –unlike the beauties of nature– is an artifact, has an history, and represents something done or achieved.» *Ibid.*

sens d'une perception désintéressée et détachée, il suppose une perception plus globale de l'œuvre dans son contexte historique et dans ses particularités matérielles. La dimension esthétique de l'émotion n'a dès lors rien d'autonome, elle relève bien d'une forme d'agencement des émotions courantes. Cet agencement –associé fréquemment par Dewey à la structure narrative du *drame*- qui reconstruit les données d'une situation, est la clé de l'intensification de l'expérience.

## *2. Il n'existe pas d'émotion ready-made*

À première vue, cette conception transactionnaliste ou interactionniste de l'émotion n'est pas propre au pragmatisme. Elle est aussi présente chez des psychologues qui s'inspirent de la phénoménologie ou qui s'inscrivent dans la tradition de la psychologie de la forme. Cependant, l'approche de Dewey se distingue de ces psychologies holistes.

Dewey nous met en garde contre une conception naïve et trompeuse de l'émotion qui la considérerait comme une entité stable et toute faite :

« Nous sommes enclins à nous représenter les émotions comme des choses aussi simples et homogènes que sont les mots qui les désignent. La joie, le chagrin, la peur, la colère, la curiosité sont envisagés comme si chacune de ces émotions était en soi une entité qui, lorsqu'elle apparaît, est déjà constituée, une entité dont la durée, courte ou longue, est sans rapport avec sa nature, pas plus que ne le sont son développement et son évolution. En fait, les émotions (quand elles ont un sens) sont des attributs d'une expérience complexe qui progresse et évolue. (...) Toutes, autant qu'elles sont, les émotions sont liées à un drame et elles changent lorsque ce drame évolue ». <sup>166</sup>

À première vue, ces lignes pourraient faire songer aux analyses bien connues de Bergson dans lesquelles le penseur du *mouvant* fustige la réification induite par le vocabulaire appauvrissant exprimant l'émotion : les mêmes épithètes désignant de manière invariable des émotions pourtant à chaque fois différentes puisque prises dans une durée insécable et incompressible. Pourtant, il y a divergence sur la saisie de l'unité et de la continuité de l'émotion : chez Bergson, cette saisie requiert un retour à la « vie intérieure », au « moi profond » dont l'art fournirait le modèle et l'invite. « Nous serions tous poètes ou musiciens » <sup>167</sup> si nous pouvions exprimer

---

<sup>166</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 90-91.

<sup>167</sup> « Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonnances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne

nos émotions dans leur singularité, ajoute l'auteur du *Rire*, attestant par là de l'infaillibilité de l'art dans l'«expression» des émotions<sup>168</sup>.

Chez Dewey, la continuité de l'émotion et son expression esthétique sont comprises tout à fait différemment : elles supposent, au contraire d'une intériorisation profonde, une ouverture du « sujet » à tout ce qui l'environne et qui exige une transaction, et, par ailleurs, il n'est jamais garanti que l'art soit expressif, il peut très bien n'être qu'assertorique. Il y a bien pourtant chez Bergson, une tentative pour dépasser le clivage sujet-objet, mais plutôt, comme on l'a déjà vu, au niveau de la perception. En outre, là où Bergson stigmatise l'opposition de l'expression commune et de l'expression esthétique –littérature ou poésie-, Dewey ne considère pas que la réussite artistique, en la matière, consiste à reproduire la singularité de l'émotion, mais plutôt à être l'auteur de l'action qui va déclencher l'émotion :

---

saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes.» H. BERGSON, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, PUF, coll. Quadrige, 1985, p. 117-118.

<sup>168</sup> L'approche de Dewey, si elle peut sembler très proche de celle de Bergson, s'avère cependant radicalement différente : ce n'est pas le caractère ineffable de l'émotion qui retient son attention parce que celui-ci est déjà le résultat d'un dualisme arbitraire et trompeur qui voudrait que seule la pensée ait le privilège de s'exprimer en mots parce qu'elle jouirait d'un monopole sur l'expression de la signification : « Il y a des valeurs et des sens qui ne peuvent être exprimés que par des propriétés immédiatement visibles et audibles, et le fait de demander ce qu'elles signifient, en d'autres termes de demander à ce qu'elles soient rendues par des mots, revient à nier leur nature spécifique. » *L'art comme expérience, op. cit.*, p. 140.

« Il n'y a pas, si ce n'est sous forme de mots, d'émotion universelle telle que la peur, la haine ou encore l'amour. Le caractère unique et original des événements et des situations vécus imprègne l'émotion qui est évoquée. Si c'était la fonction du discours de reproduire ce à quoi il fait référence, nous ne pourrions jamais parler de peur, mais seulement de peur-de-cette-automobile-qui-approche, avec tous les détails précisant le moment et le lieu, ou bien de peur-dans-des-circonstances-de-tirer-une-conclusion-erronée-à-partir—précisément-de-telles-données. Une vie humaine serait trop courte pour rendre avec des mots une seule émotion. En réalité, toutefois, le poète et le romancier possèdent un avantage immense, même par rapport à un psychologue expert, lorsqu'il s'agit de traiter d'une émotion. En effet, ceux-ci bâtissent une situation concrète et lui permettent de susciter une réaction émotionnelle. Au lieu d'une description d'une émotion en termes intellectuels et symboliques, l'artiste « est l'auteur de l'action qui engendre » l'émotion.»<sup>169</sup>

De fait, l'auteur n'a pas –comme chez Bergson- à reproduire une émotion dans sa singularité pour sauver ce qu'il peut de l'individualité subjective, il crée une *situation* qui permettra la réaction émotionnelle, en bref, il produit un *épitomé* de l'émotion qui parlera à tous.

Si bien que la différence avec l'approche de la psychologie holiste ou de la phénoménologie est que d'un point de vue pragmatiste, cette psychologie personnaliste présente un triple

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

défaut : faire du sujet ou de la personne le support exclusif des émotions, alors que celles-ci précèdent la distinction du sujet et de l'objet, céder au «sophisme psychologique» (psychological fallacy) en renonçant à comprendre ce qui se passe réellement dans l'expérience en train de se faire ; et appréhender l'effectivité des émotions dans l'expérience en termes de production d'effets, c'est-à-dire, au fond, d'influences et de causes, et non pas d'opérations productrices. Comment ne pas projeter dans l'expérience émotionnelle l'ordre et l'organisation que nous lui présumons pour l'expliquer ? Bref, comment la ressaisir dans son unité réelle (éprouvée), dans sa circularité vitale ?

### **3. La circularité de l'émotion**

Pour relever ce défi, Dewey, dans le prolongement de la théorie des émotions de James et surtout du darwinisme, doit en premier lieu naturaliser l'émotion. Ce naturalisme revêt chez lui un sens très précis comme le rappelle Joelle Zask :

*« Par ce terme, l'auteur n'entend certes pas la réduction de la vie humaine à des phénomènes naturels ou originels, mais le fait que les phénomènes spécifiquement humains, tels la conduite individuelle ou les activités d'enquête, sont continus par rapport à ceux qui sont le fait de tous les vivants. »<sup>170</sup>*

---

<sup>170</sup> J. ZASK, *Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey*, *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 62, No. 245 (3), John Dewey (septembre 2008), p. 313.

Comme toute activité vitale, l'expérience émotionnelle, distribuée à la fois sur l'environnement et l'organisme, possède la nature d'un circuit. À la limite, il n'y a même pas lieu –si l'on se fonde sur l'expérience émotionnelle concrète- de distinguer entre l'objet de l'émotion et l'émotion : les émotions sont toujours un *process* conduit par les interactions de l'organisme et de l'environnement d'où l'on ne peut extraire, sinon abstraitement, l'individu à qui cela arrive. L'émotion ne naît pas « à l'intérieur » du sujet à propos d'un objet « extérieur », mais elle progresse à partir d'une situation éprouvée par l'individu dans son interaction avec tous les éléments concrets de l'expérience qu'il vit. Le fameux « ressenti » qu'on entend aujourd'hui partout dans sa forme substantivée, n'existe pas en un sens, dans la mesure où il n'y a pas d'émotions autonomes. Dewey, dans son article *Qualitative thought* critiquera vigoureusement cette hypostase qui oublie la part de la réaction instinctive et de la qualité de la situation dans le *process* de l'émotion :

*« If we designate this permeating qualitative unity in psychological language, we say it is felt rather than thought. Then, if we hypostyze, we call it a feeling. But to term it a feeling is to reverse the actual states of affairs. The existence of unifying qualitiveness in the subject-matter defines the meaning of « feeling ». The notion that « a feeling » designates a ready-made independent psychical entity is a product of a reflection which presupposes the direct presence of quality as such. « Feeling » and « felt » are names for a relation of quality. When, for example,*

*angers exist, it is a pervading tone, color, and quality of persons, things and circumstances, or of a situation. When angry we are not aware of anger but of these objects in their immediate and unique qualities. In another situation, anger may appear as a distinct term, and analysis may then call it a feeling or emotion. But we have now shifted the universe of discourse, and the validity of the terms of the later one depends upon the existence of the direct quality of the whole in a former one. That is, in saying that something was felt not thought of, we are analyzing in a new situation, having its own immediate quality, the subject-matter of a prior situation ; we are making anger an object of analytic examination, not being angry. »<sup>171</sup>*

L'émotion n'est donc pas une donnée subjective privée qui s'exprimerait dans le corps –rougissement de la honte, cris de la colère ou de la souffrance etc.- à partir d'un objet-cause, mais elle est ce qui arrive lorsque les qualités d'une situation conduisent –ou interrompent- la coordination téléologique d'un *acte* dans une situation complète et globale. Si nous rappelions plus haut que le «sophisme psychologique» consiste à attribuer à l'expérience concrète l'organisation que l'observateur lui présuppose pour l'interpréter -« It is the psychological fallacy again if the differences which result from the reflection are carried over into the experience

---

<sup>171</sup> J. DEWEY, « Qualitative thought », Symposium, p. 5-32 (rééd. *The Later Works, op. cit.*, vol. 5, p. 248).

itself »<sup>172</sup>-(où Dewey reprend telle quelle la mise en garde de James dans ses *Principles of Psychology* (1890, 1, p. 196) : « The great snare of the psychologist is the confusion of his own standpoint with that of the mental fact about which he is making his report »<sup>173</sup>), on ne peut dès lors envisager l'émotion comme le point de départ de l'enquête qui nous permettra de la comprendre, à l'image du schéma bien connu stimulus-réponse. Ce schéma procède d'une interprétation faite à partir d'un point final, c'est-à-dire « d'une interprétation faite du point de vue de la valeur d'un acte quelconque considéré comme une fin accomplie » (Ibid., p. 26). Il en va de même pour les distinctions sujet/objet, personne/environnement, et aussi, pour la distinction de phases dans le processus émotionnel que nous sommes souvent tentés de réifier. Il ne faut pas oublier qu'elles sont les produits d'une analyse ou d'une réflexion, et pas des distinctions constitutives du phénomène vivant. Tout l'enjeu de l'échelonnement des textes de Dewey sur l'émotion depuis les articles de 1894 publiés dans *The Psychological Review* jusqu'à *L'art comme expérience*, tient dans l'affirmation constante de cette unité entre l'affect et la pensée dans l'*action* par quoi se caractérise concrètement ce que nous appelons l'émotion.

---

<sup>172</sup> J. DEWEY, *The Theory of Emotion*, in *The Early Works, 1882-1898 : 1893-94. Early Essays and The Study of Ethics : A Syllabus*, Edited by Jo Ann Boydston, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2008, p. 176.

<sup>173</sup> James ajoute : « I shall hereafter this 'psychologist's fallacy' *par excellence*. » W. JAMES, *Principles of Psychology*, Chap. 7

Alors comment éviter ces erreurs dues à la segmentation dans l'analyse des émotions ? Comment ne pas hypostasier candidement les distinctions produites par nos seules analyses pour comprendre la réalité du processus émotionnel ? Tel est le défi que relève Dewey en reconstruisant méthodiquement, à partir de la lecture de Darwin et de James, une théorie des émotions qui rende compte de l'émotion comme une transaction entre l'organisme et son milieu et qui fasse justice de l'unité de l'affect et de la pensée dans l'*action*.

Dans son article de 1894, *Emotional Attitudes*, Dewey réévalue la théorie darwinienne des émotions dont on ne rappellera ici que le schéma global : l'émotion suppose d'abord un stimulus externe (l'objet de l'émotion) qui engendre un contenu mental (l'idée) et enfin l'expression émotionnelle dans le corps. Si l'on reprend, par commodité, l'exemple célèbre de James, l'apparition d'un ours suscitera l'idée d'un danger imminent qui s'exprimera dans l'expression émotive de la peur (sueur, tremblements, fuite etc.). La théorie de James qui sera réévaluée par Dewey dans l'article de 1895, *The signifiante of emotions*, restera célèbre par le court-circuit qu'elle opère dans ce schéma : c'est entre le stimulus (l'ours) et l'idée (le danger) que James intercale l'expression physique de l'émotion :

*« L'idée que nous nous faisons naturellement de ces émotions grossières, c'est que la perception mentale d'un fait excite l'affection mentale appelée émotion, et que*

*ce dernier état d'esprit donne naissance à l'expression corporelle. MA théorie, au contraire, est que les changements corporels suivent immédiatement la PERCEPTION du fait excitant, et que le sentiment que nous avons de ces changements à mesure qu'ils se produisent C'EST l'émotion. »*<sup>174</sup>

Comment Dewey reconstruit-il sa pensée de l'émotion à partir de ses lectures de Darwin et de James ?

L'erreur de Darwin, aux yeux de Dewey, est de faire des *actes* émotifs (pleurs, cris, etc.) des *expressions*, retombant par là dans le « sophisme psychologique », car pour celui qui vit l'expérience, les cris et les pleurs ne sont pas des expressions et ne sont expressifs de rien, ce n'est que lorsque nous regardons ces faits du point de vue de l'observateur, qu'on peut les appeler « émotions »<sup>175</sup>. Ce n'est qu'après réflexion, analyse et enquête que les actes sont *nommés* expressions. On mesure bien en quoi cette critique initiale de Dewey est déjà porteuse des futurs enjeux

---

<sup>174</sup> W. JAMES, *Qu'est-ce qu'une émotion ? (What is an emotion ?*, *Mind*, 9, 1884, p. 188-205), in W. JAMES, *Les émotions*, Œuvres choisies, I, éd. L'Harmattan, 2003, p. 27.

<sup>175</sup> « There is no such thing (from the standpoint of the one having the experience) as expression. We call it expression when looking at it from the standpoint of an observer... The very word « expression » names the facts not as they are, but in their second intention. To an onlooker my angry movements are expressions – signs, indications ; but surely not to me. To rate such movements as primarily expressive is to fall into the psychologist's fallacy : it to confuse the standpoint of the observer and explainer with that of the fact observed. Movements are, as a matter of fact, expressive but they are also a great many others things. In themselves they are movements, acts... » J. DEWEY, *The Theory of Emotion*, *Op. cit.*, p. 141.

esthétiques de *L'art comme expérience* : l'émotion esthétique ne sera pas contenue *dans* l'œuvre d'art en attendant d'être *exprimée*, elle est de part en part un *acte*. C'est pourquoi l'originalité de la pensée de Dewey par rapport à la théorie de Darwin, est de maintenir constamment le lien, la relation entre l'émotion et la raison. Comme le montre très clairement Jim Garrison dans son article *Dewey's theory of emotions : the unity of thought and emotion in naturalistic functional « co-ordination » of behavior*, l'idée qui, chez Darwin, suit comme une conséquence le stimulus, prend la forme chez Dewey d'un processus unifié dans la coordination de la transaction émotionnelle :

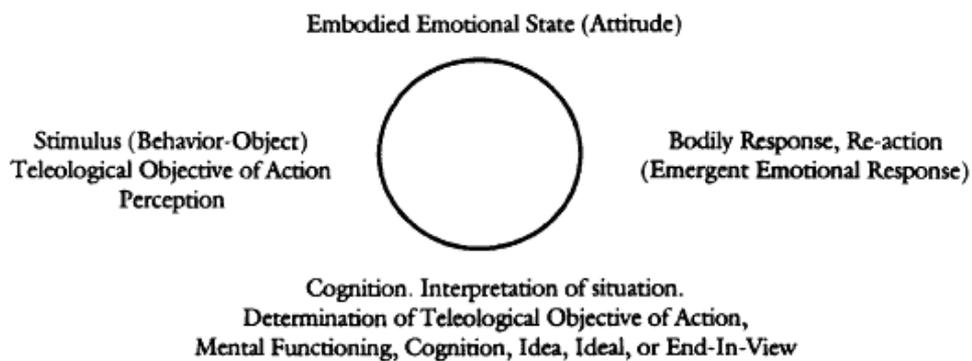
« Cognition emerges along with emotion in the behaviorist agent's efforts to coordinate some transaction. »<sup>176</sup>

Pour autant, la cognition n'est pas non plus la cause ou le motif qui initie l'action. En bref, là où Dewey s'oppose radicalement à Darwin, c'est qu'on ne peut partir d'une émotion toute faite pour remonter jusqu'à l'activité (de la peur à la fuite, par exemple), il faut, en revanche, envisager le caractère du mouvement (acte) comme une coordination complète ou troublée. « The emotion is always *about* or *toward* something », dira Dewey dans *The signifiante of emotions*. On ne peut donc séparer les trois phases

---

<sup>176</sup> J. GARRISON, *Dewey's Theory of Emotions : the Unity of Thought and Emotion in Naturalistic Functional « Co-Ordination » of Behavior*, in *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 39 (3), 405-443, p. 416.

de l'émotion : la pensée, l'affect et l'émotion. Si bien que le schéma de la transaction émotionnelle prendra avec Dewey une toute autre forme que chez Darwin ou James<sup>177</sup>, dépassant toute forme de causalisme, c'est la *circularité* qui domine le schéma émotionnel :



**Figure 4.5: Schema of Dewey's Theory of Emotions as Functionally Coordinated Transactional Unity**

Ce schéma que nous donne Garrison du circuit de la transaction émotionnelle chez Dewey est parfaitement clair : il s'agit dans ce circuit organique, d'un *cercle* de coordination fonctionnelle et non d'un *arc* et il est de fait impossible de retomber

---

<sup>177</sup> W. James, malgré ses précautions, ne parvient pas, selon Dewey à ne pas séparer les trois phases de la transaction émotionnelle (pensée, affect et action) : « In Mr James's statement the experience is apparently (apparently, I say; I do not know how much is due to the exigency of discussion which necessitates a seeming isolation) split up into three separate parts : First comes the object or idea which operates only as a stimulus ; secondly, the mode of behavior taken as discharge of this stimulus ; third, the *Affect*, or emotional excitation, as the repercussion of this discharge. Not such seriality or separation attaches to the emotion as an experience. », J. DEWEY, *The Theory of Emotion*, *Op.cit.*, p. 174.

dans le sophisme psychologique <sup>178</sup> . C'est le même cercle qu'appliquera Dewey dans sa reconstruction de l'*arc réflexe* dans son article de 1896<sup>179</sup> : l'un des problèmes posés par l'analyse psychologique de l'arc réflexe tient à la réduction de la perception à la sensation, or la base de la perception, de la connaissance et de l'émotion, selon la circularité mise en place par Dewey, est l'action. Réduire la perception à une sensation, c'est évacuer ce socle que constitue l'activité. Si, en revanche, on se replace dans le cercle de la coordination sensori-motrice, il y a toujours une activité en cours et Dewey montre très clairement que percevoir est déjà un acte en prenant l'exemple du bruit soudain qui nous fait sursauter : la perception de ce bruit change qualitativement selon l'action en train de se faire. L'*objet* n'existe pas, d'une certaine façon, tant que le mode de *comportement* n'a pas surgi. Dans le cas de la peur de l'ours, cela signifie que c'est l'activité d'ensemble qui pourra être traduite pas : « cet ours est terrifiant ! » ou par « Oh ! Comme je suis effrayé ! », mais il s'agit de la *même* expérience et

---

<sup>178</sup> « What we have is an organic circuit, a *circle* of a functional coordination, not an *arc* or broken segment of a circle. In this circuit, it is impossible to identify stimulus, cognition of behavior-object, response (including emotional expression), and emotional state for an individual behavior-agent outside the context of ongoing behavior. We find the same circle in Dewey's reconstruction of the reflex arc. The is not fixed central processor; instead, we find the activities of coordination durationally and extensionally distributed around the circle. The notion of central versus peripheral are at most useful distinctions that easily lead to dangerous dualisms. », J. GARRISON, *art. cit.*, p. 419.

<sup>179</sup> *The Reflex Arc Concept in Psychology*, paru en 1896 dans *The Psychological Review*, Vol. III, n° 4, p. 357-370.

il n'y pas lieu de séparer l'affect et l'objet<sup>180</sup>. Si l'on poursuit sur l'exemple de l'ours, ce n'est pas plus l'ours en chair et en os qui est l'objet de l'émotion que l'idée qu'on se fait de l'ours, c'est plutôt le mode de comportement qui transporte avec lui l'idée de l'ours comme cible d'une certain mode d'action et le sentiment de notre réaction :

*« La conscience de notre mode de comportement comme fournissant des données pour d'autres actions possibles constitue l'ours en contenu objectif ou idéal. La conscience du mode de conduite comme quelque chose en soi – regarder, caresser, courir, etc. – constitue le ressenti émotionnel. Dans toute expérience concrète de l'émotion, ces deux phases sont unies sur le plan organique dans une seule pulsation de conscience. »<sup>181</sup>*

---

<sup>180</sup> « The « bear » is, psychologically, just as much a discrimination of certain values, within this total pulse or co-ordination of action, as is the feeling of « fear ». The « bear » is constituted by the excitations of eye and co-ordinated touch centres, just as the « terror » is by the disturbances of muscular and glandular systems. The reality, the co-ordination of these partial activities, is that whole activity which may be described equally well as that terrible « bear », or « Oh, how frightened I am ». It is precisely and identically the same actual concrete experience, and the « bear », considered as one experience, and the « fright », considered as another, are distinctions introduced in reflection upon this experience, not separate experience. » J. DEWEY, *The signifiante of emotions*, in *The Theory of Emotion, Op. cit.*, p. 176.

<sup>181</sup> « In the terms of our illustration, the mode of behavior carried with it the concept of the bear as a thing to be acted towards in a certain way, and of the « feel » of our reaction. It is brown and chained -a « beautiful » object to be looked at. It is soft and fluffy -an « aesthetic » object to be felt of. It is tame and clumsy -an « amusing » object to while away time with. It is hungry and angry - and is a « ferocious » object to be fled. The consciousness of our mode of behavior as affording data for other possible actions constitutes the bear an objective or ideal content. The consciousness of the mode of behavior as something in itself -the looking, petting, running, etc.- constitutes the emotional

La qualité de la situation fait partie de l'état émotionnel du sujet, comme l'état émotionnel du sujet fait partie de la situation. Il n'y a pas d'existence autonome de l'émotion, du « feeling » comme y insiste Dewey dans son article *Qualitative Thought*, ce qui existe c'est la présence d'une relation de qualité dans une situation complète.<sup>182</sup> Ainsi, la distinction stimulus-réponse n'a rien d'une distinction ontologique, elle n'est qu'une distinction *téléologique* qui exige d'être resituée dans la circularité de l'action : « The fact is that stimulus and response are not distinctions of existence, but teleological distinctions, that is distinctions of function, or part played, with reference to reaching or maintaining an end. »<sup>183</sup> Le stimulus isolé de la coordination sensori-motrice est incompréhensible et, pour revenir à l'exemple de l'ours, la sensation du bruit de l'ours n'est pas le stimulus du mouvement suscitée qui serait la réponse à ce stimulus. Comme le précise Louis Quéré dans l'article déjà cité :

« La première traduit au contraire l'absence d'un stimulus et la recherche d'un stimulus objectif (par exemple, un ours effrayé ou un ours menaçant dans les

---

seizure. In all concrete experience of emotion these two phases are organically united in a single pulse of consciousness. » *Ibid.*, p. 180.

<sup>182</sup> « When it is said that I have a feeling, or impression, or "hunch," that things are thus and so, what is actually designated is primarily the presence of a dominating quality in a situation as a whole, not just the existence of a feeling as a psychical or psychological fact. To say I have a feeling or impression that so and so is the case is to note that the quality in question is not yet resolved into determinate terms and relations. » J. DEWEY, *Qualitative Thought*, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>183</sup> J. DEWEY, *The Reflex Arc Concept in Psychology*, *art. cit.*, p. 104.

parages) ; et le mouvement indique la recherche de l'acte qui convient pour compléter une coordination donnée d'actes (continuer tranquillement son chemin ou s'enfuir). Cette double recherche traduit une incertitude, voire un conflit inhibiteur, dans la coordination en question, qui l'empêche de s'achever. Par conséquent un stimulus n'est pas une chose en soi ; il demande à être découvert, déterminé en tant que phase d'une activité pour qu'une coordination puisse être complétée (il faut se faire une idée des dispositions de l'ours). Et c'est la réponse motrice qui contribue à constituer le stimulus. Si bien que stimulus et réponse sont « strictement corrélatifs et contemporains ». <sup>184</sup>

La perception n'est donc pas ce qui détermine l'émotion qui à son tour exigera une évaluation pour l'action à entreprendre, on a là une conception *linéaire* classique, mais au contraire, dans une conception *circulaire*, la perception et l'émotion font partie de l'action. Comme le dit Dewey dans son article sur l'arc réflexe :

«Ce que nous avons est un circuit, non un arc ou un segment de cercle. Ce circuit serait plus justement nommé organique que réflexe parce que la réponse motrice détermine le stimulus, tout autant que le stimulus sensoriel détermine le mouvement. En effet, le but du mouvement est uniquement de déterminer le stimulus, de fixer de quelle sorte de stimulus il s'agit, de l'interpréter. » <sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> L. QUÉRÉ, *Note sur la conception pragmatiste des émotions*, Institut Marcel Mauss, CEMS, Occasionam Papers 11, février 2013, p. 17-18.

<sup>185</sup> J. DEWEY, « *The Reflex Arc Concept in Psychology* », art. cit., p. 363.

C'est en cela que James lui-même, pour Dewey, en séparant les fonctions périphériques et centrales, reste malgré lui prisonnier de l'ancien dualisme du corps et de l'esprit.<sup>186</sup>

Si le modèle circulaire de la transaction émotionnelle apporte un gain manifeste à la psychologie de l'émotion et permet de rompre nettement avec la tradition dualiste, sa valeur n'est pas seulement épistémologique. L'application de cette circularité va s'avérer essentielle dans la description de l'émotion *esthétique* et ce, pour deux raisons : la première est que l'application de ce modèle permettra d'éviter de séparer l'émotion esthétique de l'action –ce qui constitue la faiblesse la plus répandue des théories esthétiques-, la deuxième, est qu'elle confirmera l'intuition deweyenne d'une continuité concrète entre l'esthétique et toutes les autres capacités et facultés mises en œuvre dans l'action. Ce qui permet d'éviter la segmentation de l'expérience esthétique et les impasses auxquelles elle conduit. Il est bien clair, de ce point de vue, que *L'art comme expérience* peut aussi se lire comme l'élucidation ultime du sens de l'expérience.

La clarification importante réalisée dans *L'art comme expérience* concerne, nous l'avons vu, la constitution simultanée de

---

<sup>186</sup> « The older dualism between sensation and ide ais repeated in the current dualism of peripheral and central structures and functions ; the older dualism of body and soul finds a distinct echo in the current dualism of stimulus and response. » *Ibid.*, p. 367.

l'« objet » et de l'« Affect » par la réaction instinctive première. Si celle-ci reste au niveau du réflexe, de la décharge immédiate, il n'y a pas vraiment émotion ; pour qu'il y ait émotion, il faut qu'il y ait une situation en développement (comme dans un drame), un suspens, une intrigue :

*« L'émotion a sans conteste partie liée avec le moi. Toutefois, elle appartient à un moi impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement que l'on désire ou que l'on craint. Nous sursautons instantanément quand quelque chose nous fait peur, tout comme nous rougissons immédiatement quand nous avons honte. Mais la peur ainsi que la honte ne sont pas dans ce cas des états émotionnels. En soi, ces émotions ne sont que des réflexes automatiques. Pour devenir émotionnelles, elles doivent devenir partie intégrante d'une situation globale et durable qui implique un souci des objets et de leur aboutissement. Le sursaut causé par l'effroi ne devient peur émotionnelle que lorsqu'on découvre ou que l'on pense qu'il existe un objet menaçant qui nous contraint à faire face ou bien à fuir. Le sang qui monte au visage ne devient une émotion provoquée par la honte qu'à partir du moment où une personne établit un lien mental entre une action qu'elle a accomplie et la réaction défavorable qu'une autre personne a eue à son égard.»*<sup>187</sup>

L'un des paradoxes esthétiques auquel conduit la reconstruction deweyenne des théories de l'émotion –et on le voit clairement dans le passage cité– est qu'au fond, l'émotion est une

---

<sup>187</sup>J. DEWEY, *L'art comme expérience*, Op. cit., p. 91-92.

instance de contrôle et de régulation, bien plus qu'une énergie confuse et chaotique. C'est ce lien entre l'émotion, le rythme, la forme et en bref, entre l'art et l'émotion, qui constitue l'un des apports majeurs de l'esthétique de Dewey. En effet, grâce à son approche pragmatiste, il ne peut plus être question d'assigner, comme une évidence, à l'émotion le pôle de la spontanéité pure et sauvage en art qui réclamerait d'être canalisée par le pôle de la règle et de la forme. Ce serait d'ailleurs imaginer que nos dualismes sont des faits. La tension du dionysiaque et de l'apollinien n'est rien d'autre, à partir de l'émotion bien comprise, que la structure d'intrigue de toute émotion qui *s'exprime* selon une structure temporelle.

#### **IV. De l'émotion à l'acte d'expression**

##### ***1. La fonction de l'émotion dans l'expression***

Si nous prenons acte des acquis de la reconstruction deweyenne de la théorie de l'émotion et, en particulier, de la circularité de l'expérience émotionnelle par laquelle Dewey remplace les anciens schémas de la psychologie, on peut en conclure que l'émotion n'a effectivement pas d'existence autonome –sinon dans l'esprit de celui qui l'analyserait de l'extérieur– puisqu'elle est toujours ce qui arrive sur l'ensemble d'une situation donnée et qu'elle en permet l'intégration progressive de tous les

éléments. Or, ce résultat fondamental du pragmatisme de Dewey ne peut-il avoir de fâcheux effets sur la compréhension esthétique de l'émotion ? Si l'émotion ne peut être attachée ni au sujet ni à l'objet de l'expérience esthétique, comment en rendre effectivement compte ? Ces difficultés se résoudront, comme nous tenterons de le montrer dans cette partie, par une nouvelle approche de l'*expression* qui ne peut plus, dans ces conditions être tenue simplement pour la manifestation directe du sens de l'œuvre d'art ou de l'expérience esthétique : l'émotion pour être indissolublement attachée à l'œuvre d'art n'en constitue pas le sens, du moins pas avant d'avoir été «clarifiée», au sens chimique du terme, par l'expression. Et c'est ainsi que nous pouvons être émus par l'expérience de l'art : ce que nous reconnaissons dans l'œuvre, ce sont bien nos désirs et nos émotions, mais transfigurés par le processus de l'expression : «l'expression est la clarification de l'émotion turbide.»<sup>188</sup>

Reste encore un problème conséquent à résoudre : si, d'une part, l'émotion relève de l'impulsion, de la réaction ou du choc, du surgissement soudain, et surtout, si d'une autre, elle peut constituer –et dans les faits, très souvent– un obstacle à la découverte de la solution à donner à un problème rencontré dans l'expérience, comment peut-elle alors constituer le cœur même de

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 144.

la création artistique ? N'est-elle pas à la fois le problème et la solution ? Le trouble initial et le contrôle potentiel ?

Chacun, bien entendu, est capable de distinguer entre une œuvre maîtrisée, mais d'où ne se dégage aucune émotion à partager, et une œuvre susceptible de nous toucher, de nous émouvoir et d'enrichir notre expérience nonobstant sa valeur technique. On peut reconnaître ici un problème séculaire rencontré par la réflexion sur l'art : quel est –mais le plus souvent : quel *devrait-ê*tre- le rapport entre l'art et la nature ? Problème auquel les Anciens n'ont pas manqué d'apporter des solutions originales – on peut ainsi penser à la longue tradition de l'art comme « seconde nature » qui atteint sa plus grande subtilité avec la *sprezzatura* de Castiglione- Néanmoins, l'esthétique naturalisée permet, nous le croyons, de dépasser définitivement cette aporie et le dualisme art *versus* nature qui l'accompagne. Resituer l'émotion dans la transaction de l'individu et de son environnement, au *milieu* de la situation que permet cette transaction, permet de comprendre intimement comment la conduite émotive –et non l'émotion ponctuelle- est d'ores et déjà, une forme d'artialisation. Et encore, le mot est impropre puisque il ne s'agit pas d'une reprise artificielle, mais d'un élan continu qui, si les éléments de l'expérience sont coordonnés, permettra de dépasser l'inattendu et l'imprévisibilité incompressible de la situation pour ajuster les

moyens aux fins de l'action. Là encore, il faut faire confiance au pragmatisme de Dewey dans ce qu'il a de plus original : ce n'est pas l'expression esthétique de l'émotion qui est ici la plus instructive même si elle a pu obnubiler nombre de théories esthétiques, mais à l'inverse, ce qui semble n'avoir aucun lien avec l'esthétique et qui se trouve dans l'émotion ordinaire. Cela demande quelques précisions.

C'est toujours subrepticement que nous comprenons le mieux ce qui se passe *ensuite* dans l'expérience esthétique. Reprenons l'exemple de la colère : expérience émotionnelle commune dans laquelle nous sommes submergés et débordés par ce que l'on ressent confusément. Que ce soit dans la colère ou dans l'agacement, l'émotion réflexe, submergeante, surgit parce qu'il y a problème, trouble dans une situation donnée et impossibilité d'articuler rationnellement moyens et fins. L'émotion paraît ici éventuellement sans objet – bien que même dans la peur imaginaire, il y ait bien un objet imaginé-, et, de proche en proche, tout finit par revêtir la qualité malheureuse d'être fondamentalement « agaçant ». Le sens commun ne s'y est jamais trompé qui parle d'ambiance « électrique » ou « orageuse ». On pressent déjà ici les enjeux esthétiques sous-jacents à l'analyse des émotions ordinaires car le même paradoxe, dans une version plus simple et plus accessible, y est présent : l'émotion paraît

n'avoir sa cause que dans les méandres psychologiques du sujet qui sans en avoir conscience projette alors l'état de sa *psyché* sur tout ce qui l'entoure. Or, cette vision pour commune qu'elle soit à un grand nombre d'esthétiques de l'expression et de psychologies de l'émotion, empêche de comprendre ce qui se passe *réellement* dans une telle situation en lui surajoutant un dualisme factice. Suivons plutôt l'analyse de Dewey : comme dans toute émotion, la personne en colère ou irritée tout en ayant conscience de son état ne peut l'annuler par un simple effet de sa volonté, mais « elle peut assujettir les manifestations de son énervement à l'accomplissement de nouveaux objectifs qui neutraliseront la force destructrice de l'agent naturel. »<sup>189</sup> Ainsi, plutôt que de s'en prendre directement à son entourage, la personne irritée peut canaliser sa colère sur d'autres exutoires et « utiliser » son émotion à des fins moins nocives et plus positives pour elle et pour les autres. On pourrait rétorquer à cela que cette conversion de l'irritation suppose déjà d'être sorti de l'émotion brute –au sens où, chez Sartre, par exemple, le timide qui prend conscience de sa timidité ne la subit plus de la même façon et peut en faire une conduite etc.- et il est tout à fait évident que l'agent peut se contenter de réagir directement et brutalement sans parvenir à détourner sur d'autres fins son humeur. Toutefois, comme le remarque Dewey, la personne peut aussi, par expérience, se

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 145.

souvenir de ce qui, dans des situations analogues, a fonctionné pour rétablir le calme et la sérénité et ainsi : « Elle peut se mettre à ranger sa chambre, redresser des tableaux qui ne sont pas droits, classer des papiers, trier le contenu de ses tiroirs, c'est-à-dire à mettre de l'ordre de façon générale. »<sup>190</sup> La même objection ne se représente-t-elle pas ? Une émotion ordonnée est-elle encore une émotion ? Oui, mais c'est une émotion qui prend le chemin indirect de l'*expression* plutôt que la voie directe de l'*extériorisation* –qui n'en est-une que pour un spectateur éventuel-incontrôlée. C'est donc en interrogeant l'expérience émotionnelle commune que Dewey nous fait comprendre ce qui advient concrètement dans l'émotion esthétique. Soit, mais n'est-il pas exagéré de retrouver dans ce type de stratégie individuelle de contrôle de nos émotions, une qualité esthétique et, *a fortiori*, de faire de l'émotion, l'opérateur de ce processus esthétique ? Certes, « mettre de l'ordre » plutôt que décharger chaotiquement son émotion, suppose une forme de méliorisme « esthétique », mais n'y a-t-il pas ici une forme de glissement subreptice des valeurs esthétiques vers des valeurs simplement éthiques ? Si nous réservons la réponse à cette question à un développement ultérieur, on peut d'ores et déjà noter deux choses importantes : d'une part, dans une esthétique naturalisée comme celle de Dewey, le corps ne peut être séparé des valeurs esthétiques et, nous avons tenté de le

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

démontrer plus haut, la perception est inséparable du mouvement et de l'action si bien que qu'il est tout à fait légitime dans ce contexte de comprendre l'esthétique au sens large de l'expérience sensorielle et non comme la perception passive de qualités externes. En outre, la satisfaction individuelle apportée par cette canalisation de l'émotion est elle aussi nécessairement d'ordre esthétique puisqu'elle concourt à fortifier l'individu dans la compréhension des pouvoirs de son propre organisme en relation avec un environnement et une situation donnés qui sont toujours eux-mêmes un tissu de relations sensibles, affectives et pensées. On trouvera un prolongement de cette approche pragmatiste unifiée dans la soma-esthétique de R. Shusterman qui prétend à raison ouvrir et élargir l'esthétique à ce perfectionnement individuel et relationnel des capacités perceptives et esthétiques en redonnant au corps-esprit vivant et sentant, au *soma* toutes ses capacités sensibles et esthétiques : « Pensez à la façon dont les artistes qui réalisent des installations peuvent fructueusement jouer avec de subtils ressentis de l'espace qui peuvent être saisis proprioceptivement ou kinesthésiquement, et non simplement visuellement ou conceptuellement. »<sup>191</sup>

Nous développerons dans une prochaine partie ce lien entre l'ordinaire et l'esthétique, entre l'expérience quotidienne et

---

<sup>191</sup> Voir : A. LAUNAY, *Entretien avec Richard Shusterman, une esthétique biologique*, Revue 02, n° 46.

l'expérience esthétique, mais on peut déjà établir un rapprochement précis entre les premières expérimentations de John Cage et Cunningham au *Black Mountain College* dont le fameux *untitled event* mêlant lectures, peinture –*White Paintings* de Rauschenberg- musique –radio, piano préparé etc.- avec cette manière de resituer l'émotion dans une situation sans en faire la substance privée d'un sujet qui l'exprimerait. Il faut toutefois prévenir ici un contre-sens fréquent sur l'esthétique de Dewey : il ne s'agit pas du tout de « retrouver » de l'esthétique partout dans l'ordinaire, à l'instar de ce « état gazeux » que l'art contemporain aurait atteint à en croire Y. Michaud après avoir dépassé son état « solide » caractérisé par les œuvres-objets, c'est même le contraire qu'il faut affirmer : c'est lorsque les gestes ou les conduites ordinaires sont réellement le résultat d'un *agir* individuel, personnalisé, pleinement individualisé donc épanouissant et satisfaisant pour la personne qu'ils deviennent réellement esthétiques :

*« On peut donner libre cours à son énervement comme à une flèche décochée en direction d'une cible et produire un certain changement dans le monde extérieur. Néanmoins, il y a une grande différence entre le fait de produire un effet extérieur et celui d'utiliser de façon ordonnée des conditions objectives visant à donner à l'émotion un accomplissement objectif. Il n'y a expression que dans le deuxième cas de figure, et l'émotion qui s'attache à l'objet final ou en est imprégnée est esthétique. Si la personne en question remet de l'ordre dans sa chambre par pure*

*routine, son acte ne peut être dit esthétique. Mais si son émotion originelle d'énervement et d'impatience a été ordonnée et apaisée par ce qu'elle a fait, la chambre rangée lui renvoie l'image du changement qui a eu lieu en elle. Elle a le sentiment non pas de s'être acquittée d'une corvée nécessaire, mais d'avoir fait quelque chose d'épanouissant émotionnellement. Son émotion ainsi « matérialisée » est esthétique.»<sup>192</sup>*

Ce passage nous semble essentiel non seulement pour comprendre en quoi la *manifestation* de l'émotion n'est pas son *expression*, mais aussi plus largement pour comprendre le lien existant entre l'émotion esthétique et l'expérience ordinaire. Il n'est pas rare encore aujourd'hui de considérer que l'art « transfigure » l'ordinaire, ou du moins « révèle » les détails et les choses prétendument banales que nous ne voyons plus, aveuglés par nos routines respectives. Ces manières de voir ne sont pas fausses, mais elles omettent un point important : cette « transfiguration du banal » chère à A. Danto par exemple –point sur lequel nous reviendrons- qui caractériserait tout un pan de l'art moderne puis contemporain, est illusoirement présentée comme un processus rétrospectif de sélection, de choix, au terme duquel l'artiste-« voyant » -ou « mieux voyant » que les autres- attirerait notre attention sur ce que nous aurions désappris de voir et constituerait par là un monde autonome et éthéré, le « monde de

---

<sup>192</sup> *Ibid.*

l'art ». Or, ce *process* serait lui-même inexplicable s'il n'était déjà à l'œuvre dans l'expérience émotionnelle la plus commune : c'est moins l'art qui « fictionne » l'ordinaire que l'émotion ordinaire qui est d'emblée l'appel à une transaction par l'individu qui lui permet d'en faire indirectement et progressivement par le travail de l'imagination, un « acte de fiction » et pourquoi pas, comme dans la situation décrite par Dewey, une « œuvre ». Car enfin, comment sort-on de l'émotion initiale du chagrin sinon en la soulageant progressivement en la « matérialisant » par un patient travail d'imagination, bref, en la *reconstruisant* ? Le « travail de deuil » ne peut-il être compris, chez Freud lui-même, comme ce *process* esthétique –*sensus lato*– grâce auquel la permanence imaginaire –à partir d'indices sensibles– du disparu constituera une étape nécessaire à l'apaisement de la souffrance ? Il ne s'agit pas de reprendre les antennes d'un art consolatoire ou d'adhérer à la vision freudienne de l'art comme « narcose légère », mais simplement d'observer que la distance de la manifestation immédiate de l'émotion à son *expression* est au fondement même de l'expérience entendue en son sens unifié, c'est-à-dire de l'*expérience* ou de la *culture*. Aucune forme de culture ne serait possible sans cette reprise construite et œuvrée par l'individu de la valeur de sa propre expérience.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Dans son article, *Dewey's Theory of Expression*, Michael H. Mitias répondant

De ce point de vue, Dewey a parfaitement raison de nous faire observer que chez tous les peuples primitifs les manifestations immédiates du chagrin et de la perte ne tardent pas à se ritualiser dans des cérémoniels esthétiques. Et l'on pourrait sans doute ajouter, sans le développer, que l'origine même des premières formes artistiques, relève toujours du culte funéraire. Observation qu'on peut utilement prolonger, nous semble-t-il, avec certaines analyses d'anthropologie culturelle, dont celles, célèbres de J.P. Vernant sur le rôle de l'image dans la Grèce archaïque. Sans vouloir ni prétendre développer ce point en tant que tel, nous nous contenterons d'extraire de ces analyses ce qui nous paraît le plus efficace pour notre propos.

La thèse centrale de J.P. Vernant consiste à voir dans la fétiche ou la statue archaïque désigné par le terme de *colossos* non pas une image du visible (le guerrier disparu au combat étant l'exemple le plus fréquent dans la Grèce archaïque) mais son *double*. Le paradoxe, pour nous modernes, étant que ce double

---

aux critiques adressée par Tormey à la théorie de l'émotion de Dewey, précise dans le même sens :

«When we say an artwork is an expressive object we mean that it possesses aesthetic qualities –what makes it art and distinguishes it from natural and ordinary objects is possession of these qualities. But these qualities are not, contrary to Tormey's belief, given as ready-made features which we can experience in ordinary perception ; they exist in the artwork as potentialities awaiting realization. [...] I mention this point only to stress that the expressiveness of the artwork consists of its ability to provide an aesthetic experience. » M. H. MITIAS, *Dewey's Theory of Expression*, in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26, n° 3, 1992, University of Illinois Press, p. 41-53, p. 51.

n'est absolument pas façonné en vertu d'une quelconque ressemblance à l'original et, plus encore, que sa fonction rituelle et quasi-magique de double est d'autant plus efficace qu'elle ne met en œuvre aucune ressemblance iconique. En bref, le *colossos* enterré en lieu et place du guerrier défunt dont le corps n'a pu être rapatrié remplira d'autant mieux sa fonction cultuelle et imaginaire, religieuse et esthétique, qu'il ne prétend pas ressembler à celui dont il marque l'absence, mais plutôt en redoubler effectivement la présence. Doublure grâce à laquelle non seulement l'âme du guerrier trouvera enfin le repos, mais grâce à laquelle surtout les vivants se seront dotés d'une protection efficace contre les retours inopinés et imprévisibles de son esprit. Sans entrer dans le détail des lumineuses analyses de J.P. Vernant, il est à remarquer que l'usage du *colossos* est multiple et diffus : il constitue à la fois une protection des vivants contre les morts, une protection des morts eux-mêmes et aussi éventuellement une garantie de tranquillité contre la hantise des images mentales qui survient après la perte d'un être cher. C'est ainsi que Ménélas se protégera des visions d'Hélène – littéralement des *eidola* – qu'il ne parvient pas à contrôler dans son sommeil, ou à effacer même pendant le jour : rêves, hallucinations etc. Or, cet usage – anthropologiquement situé – est évidemment l'expression d'une conduite émotive universelle : de même que Ménélas se débarrassera des *eidola* inopportunes d'Hélène en faisant brûler son *colossos* de cire, chacun sait par

expérience que l'émotion de la perte suit une *intrigue* similaire : après l'attachement compulsif aux objets de l'être perdu suit le plus souvent l'épisode du sacrifice de ces mêmes objets pour revenir à un certain état de quiétude : ce qui ne signifie pas que l'on « sorte » de l'émotion par l'application d'une règle rationnelle, mais qu'on « utilise » tout au long d'un processus qui tend vers un épanouissement émotionnel.

Il n'est pas question de plaquer les analyses de J.P. Vernant sur le pragmatisme de Dewey, mais à tout le moins il est intéressant d'observer que leurs enquêtes respectives se croisent sur les points suivants : ce n'est que sous l'influence d'un faux dualisme que l'on peut séparer la sphère privée des émotions et le contexte culturel et public dans lequel elles s'enracinent.<sup>194</sup> Et au

---

<sup>194</sup> « *Colossos* et *psuché* sont donc, pour le Grec, étroitement apparentés. Ils rentrent dans une catégorie de phénomènes très définis, auxquels s'applique le terme de *eidola* et qui comprend, à côté de cette ombre qu'est la *psuché* et de cette grossière idole qu'est le *colossos*, des réalités comme l'image du rêve (*oneiros*), l'ombre (*skia*), l'apparition surnaturelle (*phasma*). L'unité de ces phénomènes, pour nous si disparates, vient de ce que, dans le contexte culturelle de la Grèce archaïque, ils sont appréhendés de la même façon par l'esprit et revêtent une signification analogue. Aussi est-on en droit de parler à leur sujet d'une véritable catégorie psychologique, la catégorie du double, qui suppose une organisation mentale différente de la nôtre. Un double est tout autre chose qu'une image. Il n'est pas un objet « naturel », mais il n'est pas non plus un produit mental : ni une imitation d'un objet réel, ni une illusion de l'esprit, ni une création de la pensée. Le double est une réalité extérieure au sujet mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers, au décor ordinaire de la vie. Il joue sur deux plans contrastés à la fois : dans le moment où il se montre présent, il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs. » J.P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, éd. Maspero, « Les textes à l'appui », 1965, p. 255-256.

terme de l'analyse de la catégorie du *colossos* conduite par J.P. Vernant, nous sommes bien en présence d'une expérience émotionnelle exprimée dans un matériau qui n'est ni tout à fait objet, ni tout à fait symbole, mais la substance –transitionnelle et transactionnelle- susceptible de devenir le médium de nouvelles relations et de nouvelles réactions émotionnelles et de s'inscrire, en même temps qu'elle la construit, dans une histoire culturelle à la fois individuelle et collective.

J.P. Cometti a bien montré comment le naturalisme esthétique de Dewey permet non seulement de ramener les dispositions de l'art et de l'esthétique à leur dimension sociale, mais en outre invite à comprendre l'expérience des arts comme inséparable d'une «forme de vie» :

« Sur ce dernier point, le fait de concevoir les propriétés esthétiques comme de nature à être intégrées à une réflexion plus globale sur les symboles contribue à réinstaller les arts dans le contexte d'une forme de vie. »<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> J.P. COMETTI, *Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée*, Nouvelle revue d'esthétique, 2015, p. 40. Et il ajoute en note : « L'appartenance à une forme de vie est une conviction commune à Dewey et à Wittgenstein. La question des « significations », telle qu'elle est abordée dans *Experience and Nature*, joue à cet égard un rôle clé, car elle permet de situer les symboles dans des processus d'interaction de nature éminemment sociale. » *Ibid.*

## 2. Le sens de l'émotion

L'état émotionnel et *a fortiori* l'émotion esthétique ne paraissent qu'après que l'émotion ait été canalisée, ordonnée, utilisée par l'individu, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit séparée de l'émotion ordinaire, mais que naturellement l'émotion cherche un matériau dans lequel et par lequel elle pourra s'exprimer indirectement et s'accorder aux fins de l'action exigée par la situation présente. Dewey y insistera dans *L'art comme expérience*, plus encore que dans ses précédents textes sur l'émotion : les émotions ne se réduisent pas à des bouffées d'excitation sporadiques, à des décharges d'énergie discrètes, elles ont un rôle décisif dans l'organisation de l'expérience du fait qu'elles se développent dans la durée, par une série d'actes *continus*. Les émotions ont un sens lorsqu'elles viennent qualifier une expérience rythmée temporellement selon le schème de l'intrigue des situations qui en retour les fera évoluer. Le principe explicatif de l'émotion ne peut se chercher exclusivement au niveau organique car les décharges immédiates d'émotions, donnant lieu à des actes directs empêchent l'*expression* de l'émotion, elles n'en sont pas le commencement. L'émotion survient lorsque l'individu est impliqué dans une situation et intéressé à des événements dont les fins restent imprévisibles et incertaines. Il faut donc qu'il y ait des enjeux et des incertitudes, un intérêt et un trouble dans une situation vécue par le moi, pour qu'il y ait émotion. « Partout où il

y a intérêt, il y a émotion »<sup>196</sup> dit Dewey dans un texte de 1895 consacré à l'intérêt et à l'effort<sup>197</sup>. Et c'est seulement cet émoi qui traduit une pression des objets contre l'impulsion des tendances du moi qui pourra éventuellement conduire à l'*expression* ; « il faut donc, précise Dewey, qu'il y ait com-pression pour qu'il y ait expression. »<sup>198</sup> L'émotion ne peut naître qu'avec une situation qui n'indiffère pas le moi et dont l'issue reste en suspens ; l'expression

---

<sup>196</sup> J. DEWEY, *L'intérêt et l'effort dans leur rapport à l'éducation de la volonté*,

<sup>197</sup> Il est intéressant de prendre connaissance de la conclusion de cet article, considéré comme le point de départ de L'Éducation nouvelle, en ce qu'elle montre qu'une juste compréhension de l'*intérêt* rend caduc le prétendu dilemme entre le plaisir et l'effort dans l'éducation :

« Concluons en disant qu'il ne sert à rien de considérer les intérêts comme une sorte de but. Ce qu'on a dit du bonheur est vrai pour eux - on ne les atteint qu'en ne les cherchant pas. Il s'agit, par conséquent, de trouver les instruments et les matériaux qui permettent aux fonctions de s'exercer. Si nous savons découvrir les impulsions et les habitudes actives de l'enfant, et si nous savons les faire travailler avec méthode et avec fruit, en leur fournissant un environnement approprié, nous n'aurons pas besoin de nous tourmenter trop au sujet des intérêts ; ils prendront soin d'eux-mêmes. Et il en est de même, j'en suis fermement convaincu, dans l'éducation de la volonté. En fait, le divorce supposé entre l'intérêt et la volonté provient de ce que l'on part de la psychologie de l'adulte, où l'on croit pouvoir découvrir des distinctions, et où l'on abstrait analytiquement des facultés et des entités indépendantes. Or, que l'on considère l'homme ou l'enfant, il faut voir avant tout la personne, tout ce qui exerce les pouvoirs de la personnalité, tout ce qui lui procure de l'ordre, de l'énergie, de l'initiative; une conscience d'elle-même toujours plus claire exerce aussi certainement la volonté. Laissons donc à ceux qui croient à l'existence dans l'individu d'une faculté indépendante appelée volonté, bien distincte de l'organisme actif, le soin d'inventer les moyens spéciaux pour éduquer cette volonté. Pour nous qui croyons que la volonté est le nom donné à une certaine attitude, à une manière d'être de l'individu tout entier, à son pouvoir d'initiative, à sa capacité d'ajuster intelligemment et constamment les moyens à leurs fins, l'éducation de la volonté comprend tout ce qui favorise l'indépendance et la sûreté d'action, en même temps qu'une connaissance rationnelle des choses et leur juste appréciation. » J. DEWEY, *L'intérêt dans sa relation avec la volonté*, in *Démocratie et éducation* suivi de *Expérience et éducation*, intro. Meuret D. préface Zask J., éd. Armand Colin, 2011, p. 150.

<sup>198</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 128.

sera ce *rythme* singulier donné aux périodes successives de ces interactions entre le moi et la situation :

« *En ce qui concerne les émotions chez l'être humain, une décharge immédiate, peu propice à l'expression, est préjudiciable au rythme. Il n'y a pas assez de résistance pour créer une tension et donc une accumulation et une libération périodiques. [...] C'est seulement quand la libération complète est ajournée et ne surgit qu'au terme d'une succession de périodes ordonnées d'accumulation et de conservation, découpées en intervalles par des pauses récurrentes d'équilibre, que la manifestation de l'émotion devient une véritable expression, pourvue d'une qualité plastique.* »<sup>199</sup>

Dans la décharge directe et immédiate, en revanche, nous sommes incapables d'expression –les cris et les pleurs ne font pas un poème- et l'émotion n'apparaîtra consciemment qu'après coup. L'émotion n'est pas réflexe malgré les apparences, elle suppose rétrospection, intrigue, déroulement rythmé d'un processus et *dénouement*. Bref, passer de l'émotion à son expression exige tout un art dont l'expérience d'abord nous offre les ressources et que l'art à son tour transformera en nouvelles sources d'émotions parce qu'il n'est jamais séparé de l'expérience. C'est pourquoi, il faudrait ajouter que si dans la phrase précédente nous *distinguons* ces deux phase de l'art, nous ne les *séparons* pas.

---

<sup>199</sup> *Ibid*, p. 263-264.

Lorsque dans le troisième chapitre de *L'art comme expérience*, Dewey veut nous faire comprendre ce que c'est que « vivre une expérience », il choisit à dessein une situation qui *a priori* n'a rien d'esthétique : l'entretien d'embauche, à ceci près qu'il s'agit toujours d'un entretien d'embauche avec son déroulement singulier, ces étapes, son rythme propre avec ses pauses et ses rebondissements :

*« L'expérience est celle d'une situation chargée de suspense qui progresse vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux. L'émotion primaire de la part du postulant peut être au départ de l'espoir ou bien du désespoir et, à la fin, de l'allégresse ou bien de la déception. Ces émotions donnent une unité à l'expérience. Mais, en même temps qu'avance l'entretien, des émotions secondaires se développent, comme les variations de l'émotion primaire sous-jacente. Il est même possible pour chaque attitude, chaque geste, chaque phrase, et quasiment chaque mot, d'exprimer une émotion qui soit plus qu'une simple fluctuation de l'émotion principale ; c'est-à-dire d'exprimer un changement de nuance et de teinte dans sa qualité. L'employeur voit à la lumière de ses propres réactions émotionnelles le caractère du candidat. Il le projette en imagination dans le travail auquel il postule et juge de sa compétence en fonction de la façon dont s'assemblent les éléments de la scène, qui se heurtent ou au contraire s'ajustent. Soit la présence et le comportement du postulant s'harmonisent avec ses propres désirs et attitudes, soit ils entrent en conflit et l'ensemble jure. De tels facteurs, par essence de nature esthétique, constituent les forces qui conduisent les divers éléments de l'entretien jusqu'à une issue décisive. Ils interviennent dans la*

*résolution de toute situation où prévalent incertitude et attente, quelle que soit la nature dominante de cette situation »*<sup>200</sup>

Si le rythme, pour Dewey, se définit comme « une variation ordonnée de changements », c'est bien ici l'expression rythmée des émotions qui donne à cet entretien d'embauche sa nature esthétique. Et il est par ailleurs toujours bon de rappeler à l'encontre de certaines méthodes managériales arrogantes et dogmatiques qu'un entretien d'embauche où l'on voudrait tout prévoir et tout contrôler perdrait, outre sa nature esthétique, sa propre finalité ; à l'instar d'un film raté où, à force d'avoir prévu les réactions du spectateur, on a rendu prévisible la succession des scènes et tué toute possibilité d'émotion, il s'avérerait inéluctablement raté et inaccompli, mécanique et inachevé.

Il est frappant de constater comment Dewey en analysant la structure temporelle de l'expression et donc de l'aboutissement esthétique de l'émotion, est proche des remarques célèbres d'Emile Benveniste sur l'origine de la notion de *rythme*. On se souvient que dans son étude, Benveniste, après avoir démontré le caractère contestable de l'étymologie traditionnelle qui voudrait que *rhuthmos* dérive du « mouvement des flots », décline les significations successives que la notion revêt jusqu'à Platon et, singulièrement, celle de *forme*. Cependant, il faut encore montrer

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.93.

comment la traduction de *rhuthmos* par « forme » permet de distinguer cette notion de celles désignées par d'autres termes tels que « *skhèma, morphè, eidos* »<sup>201</sup> Benveniste revient alors minutieusement à l'étymologie pour préciser sa définition. Le terme de *rhuthmos* se décompose en *rhéin* et *-thmos*, et c'est la réunion de ces deux éléments qui confère à la notion toute son originalité. « La formation en *-thmos*, écrit-il, mérite attention pour le sens spécial qu'elle confère aux mots "abstrait". Elle indique, non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux»(p. 332). Cela indique la *spécificité* d'un acte ou d'un accomplissement *circonstancié*, par exemple «la danse particulière vue dans son développement»<sup>202</sup> et implique une *perception*, quelque chose qui «se présente aux yeux» ou est saisi par les autres sens. *Rhéin* permet de différencier *rhuthmos* de *skhèma* en opposant la *mobilité* du rythme à la *fixité* de la forme. *Rhuthmos* désigne donc :

---

<sup>201</sup> E. Benveniste démontre comment Platon, en particulier, « invente » cette notion de rythme, comme ordre dans le mouvement : « Platon encore *rhuthmos*, au sens de « forme distinctive, disposition, proportion ». Il innove en l'appliquant à la *forme du mouvement* que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. La circonstance décisive est là, dans la notion d'un *rhuthmos* corporel associé au *métron* et soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre. » E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, éd. Gallimard, coll. Tel, Volume 1, 1982, p. 334.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 332.

« La forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au pattern d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. »<sup>203</sup>

La notion de *rhuthmos* recueille ainsi l'alliance du caractère de ce qui *distingue* et du *mouvement*, la forme et la fluidité, le *pattern* et l'instant. Le rythme est non seulement l'arrangement qui distingue, mais l'arrangement distingué de ce qui est en mouvement. Dewey dira, dans un sens voisin que le *rythme* est condition de la *forme* et il cite à l'appui de sa thèse, ces vers de Wordsworth :

« And, fronting the bright west, yon ook entwines

Its darkening boughs and leaves in stronger lines »

Comme le développe ensuite Dewey, ce sont moins les vers de Wordsworth qui son intéressants –lui-même en jugeant l'expression « faible et imparfaite »- que le souvenir de l'impression qui les inspirèrent et que Wordsworth, l'ayant gardée intacte, décrit de manière précise comme le choc entre ses lectures et ce il n'a pu encore reconnaître en elles : cette perception

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 333.

actuelle de « l'infinie diversité des apparences naturelles ». Dewey en tire les conclusions suivantes :

*« On a ici un exemple précis de transition entre le conventionnel, généralisation abstraite qui, à la fois résulte de et mène à une perception incomplète, et le naturalisme, expérience correspondant avec plus de finesse et de sensibilité au rythme du changement dans la nature. Car ce que le poète a voulu exprimer, ce n'est pas seulement la variété, le flux, mais des rapports ordonnés –l'accent mis sur la relation des feuilles et des branches avec les variations de la lumière solaire. Les détails du lieu, de l'époque, du chêne particulier, ont disparu ; reste une relation, non pas abstraite mais déterminée, bien que, en l'espèce, elle s'incarne de manière encore prosaïque. »<sup>204</sup>*

Si le rythme est condition de la forme, il suppose donc des variations, des arrêts dans le flux, des pulsations et c'est pourquoi, pour en revenir à l'émotion, la décharge immédiate n'est pas expressive : pour qu'il y ait expression, il faut qu'il y ait rythme.

La profonde originalité de Dewey est ici d'appréhender l'émotion comme l'une des formes de la saisie affective de la *qualité* unique d'une situation, et de lui conférer ce rôle de contrôle et d'intégration de l'expérience qu'assure cette saisie affective.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *Op. cit.*, p. 261.

<sup>205</sup> « Du fait qu'elle constitue la situation, cette qualité immédiate contrôle également les distinctions et les relations des objets que la pensée réflexive est susceptible d'identifier et de mobiliser en tant que faisant partie de la situation (par exemple, le fait de percevoir un son comme un message ou de l'ignorer comme bruit environnant). (...) Mais cette qualité immédiate exerçant une

On a toutefois beaucoup critiqué cette théorie de l'expression, en particulier, ce lien nécessaire que semble établir Dewey entre l'émotion unifiante de l'artiste et l'*expressivité* de l'œuvre d'art qui en est le prolongement. Alan Tormey<sup>206</sup>, par exemple, fait remarquer que non seulement l'artiste ne s'exprime par nécessairement dans son œuvre, mais qu'en outre, il peut le faire de manière involontaire, contingente et non nécessaire. Tormey conteste ainsi vigoureusement le lien organique établi par Dewey entre l'émotion de l'artiste et les qualités expressives de l'œuvre, arguant que si tel était le cas, toutes les œuvres d'art seraient alors des «autobiographies»<sup>207</sup>. Tormey défend à l'inverse une coupure radicale entre les émotions de l'artiste et les qualités expressives de l'œuvre puisque le *feeling* de l'artiste relève de toute façon de l'invérifiable. En clair, l'*expressivité* peut être totalement *intransitive* au sens où par exemple on peut évoquer un visage expressif sans qu'il soit nécessaire d'inférer de cette expressivité une émotion particulière ni même une expression

---

fonction de contrôle se situe au-dessous du niveau de la conscience et du langage thématiques. » R. SHUSTERMAN, *Sous l'interprétation*, trad. J.P. Cometti, éd. De l'Eclat, coll. Tiré à part, 1994, p. 88.

<sup>206</sup> A. TORMEY, *The Concept of Expression, A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton Legacy Library, 2015.

<sup>207</sup> « Dewey clearly wants to confine «expression» to activities which are intentionally or voluntarily undertaken. (...) But there is an existing distinction, and one which we would normally employ here, between voluntary and involuntary expression. Dewey offers us no reason for abandoning this in favor of his speculative restriction, other than an implicit appeal to the very theory which requires the sacrifice, and we are entitled to a more compelling argument before adopting this way of speaking. » *Ibid.*, p. 101.

particulière. Or, s'il est indéniable que l'expressivité puisse être intransitive, la critique de Tormey repose cependant sur une lecture partielle et biaisée de ce que Dewey entend précisément par *l'embodiment*. En effet, cette critique reste largement tributaire d'une vision dualiste de l'expression de l'émotion que Dewey fait tout pour dépasser : pour Tormey, la théorie de Dewey supposerait que l'expression soit l'incarnation, *l'embodiment* d'une émotion dans un médium physique que le récepteur devrait retrouver pour éprouver à son tour une émotion comparable sinon identique. Ce qui revient à réitérer ce que Dewey n'a de cesse de congédier, à savoir une dualité entre l'esprit et le corps, l'âme et la matière etc. Comme Dewey le souligne lui-même «la connexion entre le médium et l'acte d'expression est intrinsèque»<sup>208</sup>. Il s'agit bien d'un processus organique intégré et non d'une projection d'un sentiment dans une matière qui en attendrait passivement les effets. Si bien que la fin de l'acte expressif ne peut jamais constituer une émotion définie et clairement délimitée et c'est précisément ce genre de stéréotype que Dewey critique très clairement :

*«La conception selon laquelle l'expression est l'extériorisation directe d'une émotion qui forme un tout en soi implique logiquement que l'individualisation est spécieuse et reste externe. En effet, elle implique que les sentiments de peur, de joie et d'amour sont, en toutes situations, identiques à eux-mêmes, chacune de ces émotions étant générique et différenciée intérieurement seulement par des*

---

<sup>208</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 124.

*différences d'intensité. Si cette idée était correcte, les œuvres d'art se répartiraient nécessairement en un certain nombre de types. Cette conception a contaminé la critique mais ne facilite pas la compréhension d'œuvres d'art concrètes. Il n'y a pas, si ce n'est sous la forme de mots, d'émotion universelle telle que la peur, la haine ou encore l'amour. Le caractère unique et original des événements et des situations vécus imprègne l'émotion qui est évoquée.»<sup>209</sup>*

Il est important d'observer que Dewey critique ici à la fois une pseudo-universalité de l'émotion et une personnalisation subjective de l'expression de l'émotion. Ni l'une ni l'autre ne sont aptes à rendre compte de ce qui passe dans les œuvres d'art concrètes où l'émotion demeure toujours une réponse individualisée à une situation objective. C'est seulement dans l'interaction avec la situation que le sentiment (l'amour, la haine etc.) va acquérir sa direction, sa profondeur et son intensité. C'est pourquoi tout en se dégageant d'un côté d'un universalisme naïf et de l'autre, d'un subjectivisme réducteur, Dewey peut affirmer que l'émotion est bien le principe d'une unité organique entre l'acte expressif et l'œuvre d'art. C'est donc en un sens très particulier que Dewey entend la notion d'*embodiment* : l'émotion n'est pas contenue dans l'acte expressif, mais elle est le médium dans lequel l'acte expressif prend place :

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 129.

«Lorsque l'acte expressif se produit, l'émotion opère comme un aimant qui attire vers lui le matériau approprié dans la mesure où il a une affinité émotionnelle fondée sur l'expérience avec déjà l'état d'esprit qui évolue.»<sup>210</sup>

La deuxième objection majeure qui a été adressée à la théorie de l'expression de Dewey prend la forme suivante : on ne peut pas supposer un acte d'expression premier derrière chaque œuvre d'art. Et par là, on ne peut déduire une connexion nécessaire entre l'acte expressif et le produit de cet acte. Or, on l'a vu, pour Dewey, il n'y a pas nécessairement de lien *personnel* ou subjectif entre les qualités expressives de l'œuvre d'art et les émotions ressenties pendant l'acte expressif. En outre, l'originalité profonde de la pensée de Dewey sur ce point est de distinguer nettement entre le produit fini de l'acte expressif et l'œuvre d'art potentielle. Ce produit *fini* n'est pas encore une œuvre d'art s'il ne déclenche pas d'expérience esthétique. Or, seule l'œuvre d'art est expressive et non les qualités «objectives» qu'elle contiendrait. L'objet physique –Dewey y insiste suffisamment– n'est pas l'œuvre d'art.

Ce que ratent ainsi ces critiques –et en l'occurrence la critique de Tormey– c'est que pour Dewey, une œuvre d'art n'est pas expressive en raison des qualités expressives qu'elle contiendrait, mais en revanche, ces qualités n'existent dans l'œuvre que comme des potentialités attendant d'être réalisées. Cette réalisation

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 132.

n'ayant lieu –et l'expressivité avec- que dans la mesure où l'expérience esthétique a lieu. Si le produit de l'acte expressif est *fini*, l'œuvre, elle, n'a pas de contours fixes ni de limites et c'est bien la raison pour laquelle l'expérience esthétique qu'elle peut susciter n'a strictement rien à voir avec l'intention subjective de l'artiste ou *a fortiori* avec une connaissance précise des éléments autobiographiques de celui-ci. Ce que l'artiste *exprime* dans son œuvre ne relève pas d'un moi privé, mais de l'activité d'une expérience intégrale. Comme le rappelle opportunément Michael H. Mitias à qui nous avons emprunté la substance de ces analyses, «We experience the artist in his work.»<sup>211</sup>

On ne saurait trop insister sur ce point : outre les vertus épistémologiques d'une approche globale de l'expérience dans son unité et sa complexité dont on vient de voir comment une telle approche peut nous éviter la reprise de dualismes inopérants, cette approche transactionnelle de l'émotion autorise aussi des avancées esthétiques et éthiques majeures<sup>212</sup>. Encore faut-il, pour en

---

<sup>211</sup> M. H. MITIAS, *Dewey's Theory of Expression*, art. cit., p. 52.

<sup>212</sup> M. H. Mitias résume très clairement les enjeux de cette conception transactionnelle de l'émotion : «When Dewey says that the connection between the expressive act and its product is «organic», he means that they fundamentally share the same content, namely, the meaning created and objectified in the work. His account of this relation is not so much logical as it is ontological ; that is, we do not «infer» the existence of a prior act of expression from the presence of the « expressive qualities » of the artwork. We experience the artist in his work : the work *reveals* the artist, not as a particular individual but as an artist, mainly because the aesthetic object that we penetrate in aesthetic perception is a human world. », *Ibid.*

mesurer les effets, ressaisir la pensée de Dewey dans sa profonde unité. Les analyses limpides délivrées par J.P. Cometti dans son livre *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* nous seront ici une aide précieuse.

Après avoir démontré que la conception deweyenne de l'expérience n'est en rien une nouvelle version d'un behaviorisme philosophique, J.P. Cometti, prenant acte de la rupture de la conception des transactions et des interactions chez Dewey avec tout schéma associationniste, peut conclure de la façon suivante :

*« D'un point de vue esthétique, elles [les transactions] mettent en jeu un ensemble de conditions de type cognitif et émotionnel qui communiquent avec un ensemble beaucoup plus large de conditions qui excèdent de beaucoup la simple relation, fût-elle enrichie de sa converse, établie entre deux termes, comme dans le fameux schéma S-R sur la base duquel le béhaviorisme s'est initialement établi. Aussi la notion d'objet –l'idée que dans une expérience esthétique nous avons affaire à des objets qualifiés comme tels par des propriétés qui seraient tenues pour intrinsèques- relève-t-elle d'une réification qui ressemble à celle que Marx diagnostiquait sous le concept de « fétichisme de la marchandise ». Par là, l'esthétique de Dewey se désolidarise des présupposés ontologiques qui animent les esthétiques définitionnelles. L'objet est, au mieux, une abstraction. Il se situe au croisement des processus constitutifs complexes de l'expérience. L'illusion qui en découle est un pièce maîtresse de l'ontologie des œuvres d'art et de leur sacralisation. Pour une esthétique naturalisée, en revanche, il ne saurait y avoir de*

*frontière essentielle entre ce qui appartient à l'art et ce qui n'appartient pas à l'art. L'autonomie artistique est un fait d'histoire et non pas le corrélat d'une essence. »*<sup>213</sup>

Les conclusions esthétiques tirées ici par J.P. Cometti du modèle transactionnel deweyen nous semblent essentielles considérées à la lumière de ce que nous avons tenté de montrer sur l'originalité de l'approche pragmatiste de l'émotion.

Si l'on synthétise les acquis de cette approche, on peut en déduire tout d'abord que l'émotion n'est jamais « pure » au sens où elle constituerait une entité psychique indépendante et autonome. Elle n'est jamais *ready-made*. Ce qui induit l'exigence théorique de toujours la replacer dans une *situation* dont les fins pratiques envisagées par l'individu ne sont jamais déterminées et prévisibles et sont toujours au contraire sujettes à évolution et transformation –c'est l'effet direct de la prévention deweyenne à l'égard du «sophisme psychologique»-. Autrement dit, en « désontologisant » l'émotion, Dewey nous permet de comprendre qu'il n'y a entre l'émotion première ou le choc émotif et l'émotion ordonnée que sera l'émotion esthétique, qu'une différence de degré. Différence qui reste bien entendu fondamentale puisqu'elle caractérisera dans sa phase évoluée, la véritable expérience émotionnelle inséparable de l'art. Or, ce mouvement de « dessentialisation » de l'émotion est rigoureusement le même que celui que Dewey entend faire

---

<sup>213</sup> J.P. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, op. cit., p. 252-253.

subir à l'esthétique des œuvres d'art : là encore –et l'on ne pourrait rien ajouter aux conclusions de J.P. Cometti- on ne saurait comprendre l'expérience unifiée de l'art et de l'esthétique en continuant de fétichiser les œuvres dont le caractère esthétique ne réside bien sûr pas dans leur réalité physique, mais bien dans l'*expérience* individuelle dont elles sont le support. L'*objet* d'art n'est pas l'*œuvre* d'art, mais du premier à la seconde, nul besoin d'en appeler à l'*aura* ou au mystère, il suffit de se souvenir qu'une œuvre d'art est un objet « expérimenté » (*experienced*) et que seule cette expérimentation lui confère sa valeur esthétique. Ce que bien souvent n'entendent pas les ardents défenseurs d'un « réalisme esthétique » qui voudraient que l'expérience esthétique soit irrémédiablement fondée sur un subjectivisme obsolète méprisant les qualités esthétiques des objets. Ce qui en un sens, rend inutile et caduque toute tentative d'herméneutique esthétique qui prétendrait nous conduire au fondement ou à l'essence de l'œuvre : pas plus qu'on ne peut –sans sophisme- *interpréter* le sens d'une émotion à partir de ses signes externes –sinon en la resituant dans *cette* situation qui l'a faite surgir- on ne peut raisonnablement *interpréter* le sens d'une œuvre à partir de sa seule teneur ontologique ou de sa seule « essence ». Pas plus que l'œuvre opposerait un mutisme sacré à toute tentative de compréhension, on ne peut la réduire à un objet d'interprétations

successives. En ce point, ironiquement, fondationnalisme et perspectivisme se touchent.

R. Shusterman, dans son essai *Sous l'interprétation*, présente de manière très claire, nous semble-t-il, un prolongement contemporain de la conception deweyenne de l'expérience, en conduisant une critique méthodique d'un certain «universalisme herméneutique» qui voudrait que toute compréhension soit une interprétation, tout en se distinguant de la critique de Susan Sontag proposée dans *Against Interpretation*. Selon cette dernière, l'interprétation d'une œuvre aboutirait inévitablement à une traduction, et plus largement, interpréter consisterait toujours à substituer à l'œuvre présente et à ses qualités formelles, un contenu qui n'appartient qu'à l'interprète. C'est cette « vengeance de l'intellect sur l'art » que Sontag fustige dans son essai. Or, ce que Shusterman démontre c'est que non seulement la critique de Sontag n'évite pas ce qu'elle dénonce, dans la mesure où elle tend elle-même, par un acte d'interprétation, à défendre l'autonomie formelle des œuvres, mais en outre, elle présuppose un fondationnalisme dont une critique pragmatiste de l'interprétation peut aisément faire l'économie.

Dans une certaine mesure, et pour étayer notre restitution de l'argument de Shusterman sur des analyses que nous avons précédemment conduites, on pourrait dire que les tenants de cet *universalisme herméneutique*, sont victimes le plus souvent du

« sophisme psychologique ». Croire ainsi que toute *compréhension* verbale est une forme d'interprétation plus ou moins consciente, consiste à confondre l'*expérience* réelle et l'analyse que nous en faisons *a posteriori* : les mots que je *comprends* dans la conversation courante ne sont pas l'objet d'une *interprétation* déguisée. Je n'entends pas des sons pour ensuite les comprendre *via* l'interprétation. Il est clair cependant que si nous assimilons toute compréhension à une interprétation et que l'on fait de la compréhension linguistique, le modèle de toute compréhension, alors toute expérience est déjà une interprétation... Contre ce « tout herméneutique » né pour une bonne part de la philosophie héritière du *linguistic turn*, Shusterman défend, à partir de la compréhension deweyenne de l'expérience, que quelque chose dans la compréhension de nos expériences, résiste à l'interprétation, reste *sous* l'interprétation. Et à l'argument en apparence imparable selon lequel défendre le caractère non linguistique de l'expérience est déjà un fait de langage et d'interprétation, Shusterman rétorque :

*« Mais cela signifie seulement que nous ne pouvons jamais parler (ou penser explicitement) de ce qui existe sans faire appel à quelque médiation linguistique ; cela ne signifie pas que nous ne pouvons jamais avoir aucune expérience non*

*linguistique de ce qui existe, ni que les choses ne peuvent exister pour nous de manière sensée sans appartenir au langage.»<sup>214</sup>*

Cette mise au point éclairante et vigoureuse de Shusterman, rapportée à notre propos, démontre que l'on peut très bien résister tout à la fois à la mystification de l'expérience sans évacuer sous l'effet d'un réflexe intellectualiste, l'intelligence non linguistique et expressive de l'expérience.

L'un des apports majeurs de l'esthétique de Dewey est le suivant : l'œuvre ne contient pas de sens assigné, fixe, pas plus qu'elle n'est absence de sens : elle ne fera éventuellement sens qu'à l'occasion d'une expérience individuelle comprise comme expérience unifiée dans un processus transactionnel avec la situation donnée. Dans une étude de 1986, récemment actualisée, fondée sur des enjeux et un domaine tout à fait étrangers à notre question, l'on a pu défendre la rigueur d'un certain *fou* du droit<sup>215</sup>. Nous pourrions utilement nous inspirer de cette analyse stimulante pour clarifier l'idée de l'expérience esthétique comme expérience unifiée : de même que la juriste montre que ce « fou » du droit contemporain

---

<sup>214</sup> R. SHUSTERMAN, *Sous l'interprétation, op. cit.*, p. 67.

<sup>215</sup> Il s'agit de l'étude de M. DELMAS-MARTY, *Le fou du droit*, PUF, Coll. Quadrige, 2004. L'auteure, pénaliste influente, y démontre contre l'idée convenue selon laquelle le droit –confronté à la multiplication des sources de normes et de valeurs- n'est plus synonyme de rigueur et de rigidité, mais au contraire serait devenu mobile et fou. Or, ce fou est nécessaire pour passer d'un ordre juridique à un autre et plus largement du champ strictement pénal à une *politique* criminelle. Le fou du droit protégerait la complexité du droit pénal contre les risques d'unification hasardeuse.

peut aussi se lire comme la marque d'un progrès dans l'intelligence des interrelations complexes *des droits*, c'est bien avec la même rigueur que Dewey nous enjoint de « flouter » les contours physiques et psychiques de l'œuvre d'art pour en comprendre l'articulation concrète avec nos propres expériences. Il nous le rappelle sans cesse, tant nos habitudes classificatoires et notre tendance «ontologisante» sont fortes : vous voulez comprendre le Parthénon ? Commencez par porter votre regard autour, aux alentours de l'œuvre, dans cette zone nécessairement floue où les intérêts, les affects, les pensées ne sont jamais réellement distingués. Ce n'est que de cette manière que l'on pourra retrouver l'effet des œuvres sur notre expérience et leur rôle dans l'acquisition et la construction permanente de notre culture, c'est-à-dire en retour l'effet de nos expériences sur les œuvres elles-mêmes. Cette manière de considérer la question esthétique, qui pour être tout à fait singulière n'en est pas moins parfaitement logique a pu choquer certains lecteurs qui voyaient au fil des pages écrites par Dewey se dissoudre la sacro-sainte densité ontologique de l'œuvre d'art. C'est le cas me semble-t-il de la lecture de D. Château lorsqu'il se plaint du « flou » ou de « l'imprécision » des catégories de Dewey à la lecture de *L'Art comme expérience* et déclare par exemple :

*« Certes Dewey place l'expérience artistique ou esthétique au pinacle, dans la mesure justement où elle réaliserait l'expérience humaine de la manière la plus*

*totale possible (...), mais cela signifie qu'elle représente un degré dans une échelle dont l'étalon est la notion abstraite d'expérience et l'idéal flou d'un vécu total à travers l'expérience. »*<sup>216</sup>

On peut tout à fait comprendre les réserves et les préventions de D. Château à l'égard de la conception de l'expérience esthétique chez Dewey et le doute, après tout légitime, qu'il ne s'agisse là derechef que d'une catégorie fluctuante et imprécise. En revanche, ce passage a pour nous le « mérite » de présenter un contre-sens pur et absolu sur l'esthétique de Dewey, car le « flou » et l'« imprécision » -outre le fait que ces notions sont précisément reliées à une *logique du vague* sur laquelle nous avons tenté plus haut de donner quelques aperçus- qui lui sont reprochés sont au contraire la preuve même d'un effort constant -en particulier dans *L'art comme expérience*- pour nous faire entendre pourquoi et comment c'est l'essentialisation abusive de l'un ou de l'autre des termes de l'esthétique classique - sentiment esthétique ou œuvre d'art- qui nous empêche de saisir la continuité -et non le « flou » théorique- qu'il faut bien dire insécable entre les œuvres et l'expérience. L'exigence définitoire et taxinomique liée à nos habitudes intellectuelles dont Bergson avait bien vu qu'elles préfèrent toujours le discontinu au continu, le prévisible à l'imprévisible, peut, on le voit, nous faire passer totalement à côté

---

<sup>216</sup> D. CHÂTEAU, *John Dewey et Albert.C.Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 36.

de la nouveauté d'une pensée qui n'a eu de cesse de s'en méfier sans pour autant céder à la facilité des néologismes abscons.

L'évocation de ce type de critique nous donne cependant aussi l'occasion de poser déjà un jalon dans la relation essentielle que Dewey établira entre l'esthétique et l'éthique, relation dont il nous faut dire un mot à présent, mais dont nous développerons les tenants et les aboutissants ultérieurement.

Si l'on a vu que l'expérience esthétique comprise dans son unité, c'est-à-dire prise par son milieu est une expérience complète parce qu'elle accueille pleinement et pour lui-même le gain émotionnel qui accompagne le processus de transaction, c'est seulement en cela qu'elle se distingue du flux des expériences ordinaires. Ce qui suppose de la part de l'individu de renégocier et d'intégrer progressivement ses émotions en fonction des fins projetées mais imprévisibles de son agir –on a déjà vu ainsi comment une simple émotion d'irritation peut se muer en émotion esthétique sinon en art-. Autrement dit, la phase esthétique d'un tel processus suppose toujours de l'imprévisible, de la contingence, un ordre ou une harmonie certes, mais toujours instables, bref, une capacité, enrichie par l'expérience, à *l'improvisation*. Or, c'est par là que Dewey, nous semble-t-il, découvre une articulation inédite et fondamentale entre l'esthétique et l'éthique car, de l'une à l'autre, c'est cette même *créativité de l'agir* (pour reprendre l'expression de Hans Joas) qui est en jeu. Et si l'esthétique constitue la

meilleure approche pour comprendre les relations éthiques, et peut être pour dégager le fondement de l'éthique, c'est parce que l'agir normé *a priori* par des fins fixes et déterminées est comme une œuvre attendue et convenue, elle ne peut réussir, alors qu'en revanche, les moyens mis en œuvre font toujours apparaître des fins imprévues, en éthique comme en esthétique, et c'est cette imprévisibilité, ce *vague*, qui fait la valeur irremplaçable de l'expérience. C'est ce flou positif sur les déterminations qui conduit au réajustement permanent des moyens et des fins et c'est en cela que l'art (et sans doute au premier chef, la littérature, comme nous le verrons) constitue un modèle de l'accomplissement (et non de la perfection) de l'agir humain.

C'est aussi l'une des raisons profondes de l'aversion chez Dewey à vouloir séparer l'esthétique de l'artistique, l'expérience du spectateur et la création de l'artiste : ce n'est pas l'œuvre achevée, sacralisée et embaumée par le musée<sup>217</sup>, qui nous apprendra ce

---

<sup>217</sup> Cette méfiance doit se comprendre d'abord à l'aune du renversement deweyen dans la compréhension de la relation entre les *moyens* et les *fins* de nos expériences : le musée comme institution propose inévitablement une réification des objets qui y sont présentés comme les émanations d'une prétendue « fin en soi » : « Car ces adeptes, qui proclament que les qualités esthétiques des œuvres d'art sont uniques, qui affirment leur séparation non seulement à l'égard des choses existantes dans la nature mais aussi à l'égard de toutes les autres formes de bien, qui proclament que des arts comme la musique, la poésie, la peinture sont pourvus de caractéristiques dont n'importe quelle autre chose naturelle est dépourvue, poussent à l'extrême l'isolement des beaux-arts par rapport aux relations d'utilité, du final par rapport à l'efficace. Ils prouvent ainsi que la séparation entre l'accompli et l'instrumental confère à

qu'est *une* expérience esthétique parce que cette sacralisation nous fait oublier ce qu'il y a de vraiment créateur dans l'expérience. Louis Quéré, dans son article *La théorie pragmatiste des émotions*, montre très clairement sur ce point la profonde unité de la réflexion de Dewey :

*« En un sens, c'est dans Art as Experience que Dewey parvient à la description téléologique la plus complète des émotions, [...] la contribution des émotions à l'organisation de l'expérience est définie beaucoup plus clairement en termes d'opérativité : les émotions opèrent quelque chose, elles font un travail. Pour définir ce travail, Dewey modifie à la fois sa conception du caractère téléologique des émotions, et la problématique de la coordination d'activités, pour tenir compte d'une part, de l'importance qu'il accorde désormais à la qualité unique des situations et des comportements, d'autre part de sa théorie de la « valuation » (qu'il formalisera peu après dans Theory of Valuation).<sup>218</sup>*

La reconnaissance de ce travail des émotions, toujours adossé à la qualité unique d'une situation (à développer), est, comme on se propose de le montrer maintenant, la voie d'accès à une pleine compréhension de l'affirmation majeure de l'esthétique deweyenne : l'art *comme* expérience. Non seulement l'art ne peut être séparé de l'expérience et de ses composantes émotionnelles, mais en outre, par l'effet de la circularité revendiquée par Dewey et

---

l'art la qualité d'être complètement ésotérique.» J. DEWEY, *Expérience et Nature*, *op. cit.*, p. 352.

<sup>218</sup> L. QUÉRE, *Note sur la conception pragmatiste des émotions*, *art.cit.*, p. 21.

imposée par l'enquête, l'expérience elle-même ne peut être coupée de l'art. Il s'agit de comprendre l'unité et la portée de cette double affirmation : toute expérience unifiée par une perception aboutie qui n'est plus seulement identification heurtée ou reconnaissance partielle, est esthétique ; à l'inverse, ne pas comprendre cette continuité de l'expérience et de l'esthétique, c'est s'interdire de comprendre la réception esthétique des œuvres qui précisément prolonge et partage l'expérience même de la création. C'est d'abord parce que dans l'expérience de création le *faire* et le *juger* sont indissociables, qu'elle pourra se prolonger en réception esthétique active. C'est donc seulement en considérant l'art *comme* expérience qu'on peut comprendre sa place dans la formation et l'enrichissement potentiel de nos propres expériences.

## 2<sup>ème</sup> Partie : L'art comme accomplissement de l'expérience

### Introduction : l'art, entre récits et pratiques

L'assimilation de l'art et de l'expérience se heurte cependant à deux écueils entre lesquels ne cesse de naviguer la prose souple et fluide de Dewey : soit faire de l'expérience artistique une expérience si singulière qu'elle finirait par se détacher totalement de l'expérience ordinaire, soit la resituer dans une telle continuité avec cette dernière qu'elle en deviendrait indiscernable. Le premier écueil reviendrait à réintroduire une dualité dans l'unité de l'expérience, le second à réactiver un monisme confus et peu efficace. En bref, cela conduirait d'une part à isoler l'expérience artistique de toute autre forme d'expérience et de l'autre à la noyer dans l'expérience usuelle, ou encore à choisir entre *l'extra-ordinaire* du génie créateur ou la sublimation –vaporisation– de l'art dans *l'ordinaire*. L'originalité de la position de Dewey face à ce problème est de refuser toute *via media*, mais en revanche de démontrer que c'est bien l'expérience esthétique qui fournit la clé la plus efficace pour comprendre la nature de toute expérience ; son intensification ne désigne pas l'exception confirmant la règle, mais plutôt la focalisation nécessaire pour comprendre le processus même de l'expérience. Reste à préciser pourquoi parler ici d'expérience plutôt que de pratique ou d'activité ? Il est plutôt

usuel de réserver le terme d'*expérience* à la réception esthétique des œuvres tandis que le terme de *pratique* paraît plus apte à désigner le processus productifs. N'est-il pas dès lors plus efficace et plus clair d'assimiler l'art à une pratique socio-culturelle déterminée historiquement, susceptible d'être organisée dans une narration historique, plutôt que de le référer à une expérience esthétique anhistorique aux contours flous et changeants ?

C'est l'option défendue par Noël Carroll dont la conception déflationniste de l'expérience esthétique conduit à une approche de l'art comme pratique culturelle exclusivement dépendante des conditions historiques dans lesquelles cette pratique s'insère. Ainsi, définir l'art comme pratique permettrait de comprendre –aux deux sens du terme–, outre les objets, les artefacts, les acteurs de cette pratique : producteurs aussi bien que récepteurs. Dans son essai, *Art, History and narrative*<sup>219</sup>, Noël Carroll se propose donc de délivrer la philosophie de l'obsédante question de la définition de l'art –et de sa propension inflationniste inévitable– pour la réorienter vers la prise en compte de la réalité de cette pratique culturelle que nous spécifions comme art. La question ontologique de l'essence de l'art pourrait dès lors laisser place une observation de ce qui serait susceptible d'unifier les nombreuses pratiques constituant historiquement l'histoire des formes produites par le monde de l'art. Si par la volonté de dépasser toute forme

---

<sup>219</sup> N. CARROLL, *Beyond Aesthetics : Philosophical Essays, op. cit.*, p. 66-100.

d'essentialisme dans sa philosophie de l'art, le projet de N. Carroll se rapproche des théories institutionnelles de l'art de Danto ou de Dickie, il n'en reste pas moins que l'auteur demeure méfiant à l'égard de l'ampleur excessive donnée, dans ces mêmes philosophies, à la fonction de la *théorie*. De ce point de vue, N. Carroll préfère s'appuyer sur l'*histoire* de l'art que sur l'histoire des théories de l'art<sup>220</sup>. Voyons ce qui caractérise ce recentrage de l'art sur ses pratiques culturelles et le gain que nous pouvons en espérer.

N. Carroll se défend de vouloir par cette définition engager une quelconque forme de polémique avec les théories concurrentes : il s'agit simplement de se référer à quelque chose comme «une activité qui est entreprise habituellement ou traditionnellement ; une pratique culturelle, en ce sens, s'applique aux activités habituelles d'une culture.»<sup>221</sup> Cependant, l'habitude et la coutume ne constituent pas l'intégralité de la pratique culturelle : il faut aussi prendre en compte cette activité comme un complexe d'activités interdépendantes dont les fins sont internes à ces formes d'activité. Ces pratiques ne sont donc jamais statiques :

---

<sup>220</sup> Cette distinction revendiquée par N. Carroll n'est toutefois pas toujours très claire dans la mesure où la théorie du « monde de l'art » chez Danto est incompréhensible sans référence à l'histoire et à la tradition puisqu'il est bien évident, pour Danto, que les boîtes Brillo ou n'importe quel ready-made ne peuvent fonctionner comme art que dans un contexte *historique* donné.

<sup>221</sup> «Calling art a cultural practice, it is to be hoped, is noncontroversial. To refer something as a practice in its simplest sense is to regard it as an activity that is customarily habitually undertaken ; a cultural practice, in this sense, applies to the customary activities of a culture. » N. CARROLL, *Ibid.*, p. 66.

« elles requièrent de la flexibilité avec le temps afin de persister à travers des circonstances changeantes »<sup>222</sup>. Si d'un côté regarder l'art comme une activité culturelle invite à l'asseoir sur la base d'une tradition établie, de l'autre, c'est paradoxalement cette capacité à réinventer constamment la tradition culturelle qui spécifie cette activité comme art. Encore faut-il éviter de singulariser abusivement cette pratique pour y voir plutôt en revanche un réseau de pratiques entremêlées : « la pluralité des pratiques ne se traduit pas seulement par une diversité des formes d'art, [...] mais aussi par le rôle différent que des agents différents jouent dans le monde de l'art. »<sup>223</sup> N. Carroll est donc bien ici attentif à ne pas scinder artificiellement la sphère artistique – qui serait isolée dans sa fonction poïétique – et la sphère réceptrice, car si par bien des côtés ces deux sphères semblent diverger, elles demeurent cependant essentiellement reliées l'une à l'autre. L'art est une activité publique, ce qui signifie que pour qu'une œuvre d'art soit reçue il est nécessaire qu'une communauté de structures communicationnelles existe entre le producteur et les récepteurs. Et il ne suffit pas de dire que l'artiste est à lui-même son premier public, N. Carroll affirme plus radicalement : « les pratiques

---

<sup>222</sup> « They require flexibility over time in order to persist through changing circumstances. » *Ibid.*

<sup>223</sup> « The plurality of practices here involves not only the diversity of artforms, whose interrelations are often evinced by their imitation of each other, but also by the different, though related, roles that different agents play in the artworld. » *Ibid.*

artistiques doivent être contraintes par les pratiques réceptrices.»<sup>224</sup>

Cette vision des relations d'interdépendance étroites entre les artistes et le public semble néanmoins prêter le flanc à la critique : *quid* dans ces conditions des œuvres radicalement nouvelles, des œuvres de rupture, révolutionnaires qui heurtent et choquent dans un premier temps ? Où situer et comment comprendre les incessantes querelles esthétiques qui émaillent l'histoire de l'art ? Comment comprendre l'émergence des avant-gardes ? En réponse à ces critiques, N. Carroll précise que concevoir les œuvres comme des pratiques conduit nécessairement à les réinsérer dans une tradition culturelle. Pour autant, cela n'empêche nullement que cette tradition soit perpétuée par les œuvres ou au contraire qu'elle soit reniée ou critiquée par celles-ci. Plus précisément, ce que Carroll veut montrer c'est que même dans les cas de révolutions artistiques radicales, ces rejets de la tradition fourbissent leurs armes avec l'apport ou le souvenir de traditions plus anciennes, ainsi, par exemple, l'expressionnisme allemand peut tout à la fois refuser le réalisme tout en réactivant la tradition de l'expressivité des peintres médiévaux. À l'inverse, il est évident que les *ready-made* duchampiens auraient été inintelligibles dans le monde de l'art de la Renaissance. Un objet ne pourra cependant être reconnu

---

<sup>224</sup> «This point is often partially made by saying that the artist is her own first audience ; artistic practices must be constrained by the practices of response available to audiences in order to realize public communication.» *Ibid.*

comme œuvre –y compris dans sa nouveauté ou sa dimension révolutionnaire- qu'à partir du moment où il répudie simultanément un point de la tradition tout en réinventant un autre point de cette même tradition :

*«Pour qu'un artiste ait une nouvelle œuvre acceptée comme un exemple d'art appartenant à la rubrique de la répudiation, [...] il doit être maintenu que l'œuvre en question nie de manière déterminée un point de la tradition alors qu'elle en redécouvre ou réinvente un autre point. Manifestement, si l'on ne peut trouver de connexions entre une œuvre nouvelle et la pratique, nous n'avons aucune raison d'appeler cela de l'art.»<sup>225</sup>*

On comprend mieux pourquoi la définition de l'art comme pratique culturelle malgré ses affinités avec les théories institutionnelles de l'art, insiste davantage sur les liens qui rendent les œuvres strictement dépendantes de l'histoire des arts plutôt que d'insister sur l'histoire des théories de l'art. Les œuvres sont reconnues comme telles grâce aux *récits* culturels qui permettent de les inscrire dans le sillage d'une tradition des pratiques culturelles. Cette dimension foncièrement narrative d'une philosophie des pratiques de l'art permettrait ainsi d'éviter les pièges récurrents du problème des définitions de l'art :

---

<sup>225</sup> «In order for an artist to have a new work accepted as an example of art through the rubric of repudiation, as well as for a critic or spectator to argue concordantly, it must be maintained that the work in question determinately negates one part of the tradition while rediscovering or reinventing another part. Obviously, if no connections could be found between a new work and the practice, we would have no reason to call it art.» *Ibid.*, p. 70.

«Il n'y a pas de définitions de l'art mais l'identification de nouvelles œuvres d'art dépend de la considération de l'histoire du monde de l'art.»<sup>226</sup> Reste que cette définition de l'art comme pratique culturelle peut aussi inviter à préciser ce qui devrait spécifier cette activité culturelle pour qu'elle ait le titre d'art, ce qui reviendrait à retomber dans les pièges de l'essentialisme puisqu'il faudrait alors entreprendre de distinguer cette pratique de toute autre pratique culturelle. La réponse de Carroll s'appuie ici sur l'immanence de la pratique : de même que les critères artistiques appartiennent de plein droit à la sphère de cette activité culturelle, la pratique de l'art n'a nul besoin d'être caractérisée de manière extrinsèque. La *narration* –dit ici Carroll de manière assez sibylline– se substitue avantageusement à la définition d'*essence*. En d'autres mots, la seule identité de l'art réside dans son historicité : par analogie, pas plus que l'identité de la nation ne se trouve ailleurs que dans son récit historique, on ne trouvera l'identité et l'unité de la pratique culturelle de l'art hors de son histoire. Toutefois, une telle définition susceptible d'être unifiée dans une narration historique ne conduit-elle pas inévitablement à rabattre la philosophie de l'art sur l'histoire de l'art ? Si la tâche de la philosophie de l'art est de prendre en compte l'évolution historique de ces pratiques culturelles, en quoi peut-elle encore se distinguer

---

<sup>226</sup> «They are not definitions of art but rely on identifying new artworks by a consideration of the history of the artworld.» *Ibid.*, p. 71.

d'une histoire de l'art et surtout, en quoi le *devrait-elle* ? Or, comme le rappelle Richard Shusterman, l'option pragmatiste ne consiste pas seulement à repenser l'histoire de l'art, mais bien à la «faire».

C'est pourquoi cette manière circulaire de classer l'art comme pratique culturelle génératrice de ses propres valeurs, si elle exclut les travers d'une théorie qui se fonderait sur des critères extrinsèques, ne peut pleinement satisfaire aux exigences d'une esthétique pragmatiste. Elle reste en effet doublement tributaire d'une tradition dualiste en ce que d'une part, la théorie y est supposée comme un reflet de la réalité et en ce que, de l'autre, elle finit par se résorber en une passive contemplation du processus historique de ces pratiques culturelles. En revanche, selon Shusterman, pour qui veut éviter les évaluations extrinsèques de l'art sans pour autant hypothéquer toute tentative de réformer l'histoire présente de l'art, l'expérience esthétique semble offrir des garanties suffisantes. Par son autonomie elle prévient toute tentation d'instrumentaliser l'art au bénéfice de valeurs morales ou culturelles qui lui seraient extérieures, de même qu'elle évite de le limiter au cercle trop étroit de la pratique artistique. Il n'est pas inutile de rappeler que si la naissance de l'esthétique est fréquemment associée à la séparation des arts libéraux et des arts mécaniques ou serviles et à la distinction concomitante de la *praxis* et de la *poïesis*, l'expérience esthétique peut dès lors apparaître

comme la conséquence logique et historiquement déterminée de cette séparation. Or, non seulement, l'expérience esthétique n'a évidemment pas attendu la naissance de l'esthétique pour exister, mais surtout, limiter l'expérience esthétique à la seule pratique de l'art c'est s'interdire d'observer que cette pratique est elle-même de plus en plus spécialisée. De fait, les coupures issues de l'histoire des pratiques entre l'art et le travail, l'esthétique et l'utile etc., ne sont ni structurelles ni essentielles : non seulement parce que la pratique peut être appréciée d'un point de vue esthétique, mais parce qu'en outre, les œuvres sont rarement dissociables de fins pratiques :

*«Confondant les moyens avec les causes et les contraintes purement externes nécessaires pour atteindre une fin, on suppose à tort que ce qui fonctionne comme moyen ne saurait être librement choisi et goûté comme fin, quand il faudrait au contraire reconnaître qu'on peut parfaitement savourer les moyens en tant qu'aspect contribuant à la fin qu'ils servent. Les moyens utilisés en peinture (les couleurs, les lignes et les formes représentatives) ne constituent pas simplement des causes externes nécessaires à la réalisation de l'expérience esthétique, mais en sont une partie intégrante.»<sup>227</sup>*

Shusterman reprend ici en des termes vigoureux, l'essentiel de la reconstruction de la relation entre les moyens et les fins de l'action

---

<sup>227</sup> R. SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, Les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », Paris, (1992) 2013, p. 81.

entreprise par Dewey <sup>228</sup> . Et on pourrait ajouter à son argumentation l'exemple suivant de Dewey, tout à la fois délicieusement prosaïque et hautement significatif : rien n'empêche que la pêcheur à la mouche, après avoir vécu une expérience esthétique intense par ses lancers, ne la prolonge en dégustant ses propres prises... La finesse de l'exemple tient bien là aussi dans cette réévaluation du processus des moyens et des fins : ni l'acte de pêcher –comme art- ne peut être réduit au seul rang d'un moyen, ni la consommation de la prise ne peut être à son tour rabattue sur le statut étroit et exclusif de fin de ce moyen. Pascal feignait de s'affliger, dans les *Pensées*, de ce que l'homme préfère toujours la chasse à la prise, mais ses remontrances tragiques ne témoignent ici que d'un aveuglement à l'endroit de ce qui fait la signification de nos actes : dans une activité vraiment significative, dans une expérience vraiment complète, jamais ne se pose le problème d'une séparation des moyens et de la fin et la morale qui voudrait condamner la promotion vaniteuse des moyens en fins se trahit elle-même par son étroitesse. Comme le soulignait déjà Dewey en 1925, cette séparation fallacieuse des moyens et des fins –reposant sur une mauvaise compréhension de la nature de l'instrumentalité- est moins le résultat historique de nos pratiques sociales et culturelles qu'elle en est bien plutôt l'agent de

---

<sup>228</sup> «Les couleurs et l'habileté à produire une composition sont des moyens du tableau comme fin , au sens où le tableau est *leur* assemblage et composition.» J. DEWEY, *Expérience et nature*, op. cit., p. 333.

promotion ; c'est pourquoi la division traditionnelle entre l'instrumental et le final est moins une évidence qu'un *problème*.<sup>229</sup>

Dans le sillage de la critique de Dewey, Shusterman stigmatise ainsi les apories de l'esthétique négative d'Adorno qui voudrait tout à la fois que le grand art soit populaire tout en le définissant par sa nécessité intrinsèque d'être impopulaire ! Comme si, là encore, la popularité de l'art constituait une menace pour son autonomie et le symptôme flagrant de la dénaturation de ses fins.

En dépit de, ou grâce à sa plasticité, la notion d'expérience permet ainsi de proposer une définition de l'art susceptible de dépasser ces clivages hâtivement réifiés entre le grand art et l'art déclassé, le plaisir raffiné et le plaisir commun, les arts majeurs et le divertissement, l'art et la vie ; autant de clivages qui, parce qu'ils sont historiques, n'ont justement rien de structurel :

*«Enfin, la séparation historique entre l'art et le réel a abouti à un appauvrissement de l'expérience esthétique : coupé des appétits corporels, le*

---

<sup>229</sup> «Il semblerait alors presque évident que la distinction entre l'instrumental et le final adoptée par la tradition philosophique, qui y voit une solution, pose en réalité un problème. Et ce problème est si profond et si important qu'on peut dire qu'il est *le* problème de l'expérience. Car 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 rapports de succession, en une connexion entre des moyens et conséquences, donc en significations. L'achèvement de cette tâche donne lieu à l'art ; et l'art est tout ce qu'il y a de commun entre les fins et les moyens. Lorsque ce qu'on appelle les moyens reste externe et servile, et que les prétendues fins sont des objets appréciés dont la capacité à produire ultérieurement des effets est inaperçue, ignorée ou niée, la situation est contraire à l'art et signale une limite de l'art. Une telle situation dénote un problème qui n'a pas été résolu, à savoir la conversion des relations physiques et brutes en connexion entre des significations qui sont caractéristiques des possibilités de la nature.» J. DEWEY, *Ibid.*, p. 335-336.

*plaisir qu'elle procure est opposé aux satisfactions sensuelles ordinaires. Depuis la thèse de Kant selon laquelle le plaisir esthétique est entièrement «indépendant de l'attrait et de l'émotion» et ne doit «mêler à son fondement» «aucune satisfaction empirique», l'esthétique a poussé l'expérience de l'art dans la voie d'une spiritualisation désincarnée, où la réjouissance vigoureuse et collective s'est épurée en appréciation anémique et distante, privilège d'un petit nombre de connaisseurs. Tandis que les plaisirs légitimes du grand art sont devenus éthérés, ascétiques et inaccessibles à la plupart des gens, les formes d'expression qui procurent le plaisir le plus commun et le plus intense sont symptomatiquement déclassés comme simple divertissement.»<sup>230</sup>*

Définir l'art comme expérience conduit nécessairement à l'intégrer à notre vie –et non à prolonger le modèle d'un art comme imitation ou représentation de la vie-. En outre, comme toute expérience puisant dans les matériaux offerts par notre milieu, l'expérience de l'art admet naturellement une dimension pratique et cognitive tout en restant esthétique. Enfin, l'expérience esthétique implique une jouissance du corps comme de l'esprit et ne peut se réduire à la vision éthérée d'une contemplation désintéressée. Par là même, la coupure entre création et réception n'apparaît plus comme une césure structurelle, mais plutôt comme l'héritage lointain d'une fétichisation des œuvres issue de la coupure entre *poiésis* et *praxis*. Or, l'expérience esthétique ne se limite pas à la réception esthétique : la création est elle-même une expérience intensifiée

---

<sup>230</sup> R. SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 85-86.

qui forme tout autant l'artiste que l'œuvre tout comme l'appréciation est aussi une production active :

*«Car l'expérience, comme le souligne Dewey, implique à la fois une attitude réceptive et une action productive, absorbant et construisant en retour ce dont on fait l'expérience, et où le sujet de l'expérience donne forme et se forme lui-même. Meilleure justice est ainsi rendue à la plénitude de l'art quand artiste et public sont liés dans un même et double procès. L'art, dans sa création et son appréciation, est à la fois production dirigée et réception ouverte, construction contrôlée et absorption captivée.»<sup>231</sup>*

Reste cependant à évaluer la définition de l'art comme expérience sur un plan épistémique et sur ce point, comme le rappelle Shusterman, l'expérience esthétique apparaît plutôt comme une évidence encombrante : si son existence est irrécusable, la résistance qu'elle offre à toute définition précise semble la condamner à l'inconsistance et à la confusion. Vouloir en faire un critère suffisant pour identifier l'art et le distinguer du non-art s'avère une entreprise périlleuse car en appeler à une expérience immédiate et *in fine* ineffable comme critère classificatoire des œuvres ne peut évidemment produire des résultats épistémologiques probants.

Il faut sans doute, pour répondre à cette indigence épistémologique supposée de l'expérience esthétique, se souvenir

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 88.

que la reconstruction philosophique pragmatiste exige de redéfinir le statut même de la théorie en philosophie. L'enquête philosophique ne peut avoir comme seul but l'élucidation de problèmes abstraits ou le seul jeu de spéculations autonomes, elle vise d'abord des buts plus élevés et plus concrets au sein de l'expérience. En l'occurrence, une bonne définition de l'art, loin d'être exclusivement classificatoire, sera celle qui nous indique comment vivre plus d'expériences esthétiques et des expériences plus riches.

C'est pourquoi, la définition de l'art comme expérience nous permet de chercher et de cultiver l'expérience esthétique dans nos rapports à l'art tout autant qu'elle nous permet de reconnaître et de valoriser des formes expressives qui nous procurent une réelle satisfaction esthétique. Enfin, elle oriente aussi l'esthétique vers des buts éthiques puisque qu'elle contient, par son unité et sa continuité, l'idéal éthique d'une promotion de la culture populaire et, par extension, l'idéal pratique d'une vie façonnée comme une œuvre d'art.

En bref, l'intérêt de définir l'art comme expérience tient peut-être avant tout aux avantages pratiques et expérimentaux que procure une telle définition : cela nous donne un critère pratique pour grouper les choses selon leur aptitude à procurer une expérience satisfaisante. Par là, le clivage entre le grand art et les arts populaires encore fortement ancré dans notre culture, peut être

utiliment attaqué et remis en cause. Comme le souligne habilement R. Shusterman, la théorie, par la perte de ses privilèges exclusivement cognitifs, se trouve paradoxalement revitalisée :

*«Dès lors que nous cessons d'attendre de la théorie qu'elle nous révèle les principes invariables nécessaires à la pratique, nos pratiques (et en particulier nos théories) deviennent des produits contingents dont la rencontre avec des situations changeantes et critiques nécessite un continuel réajustement ; alors que le rôle durable de la théorie comme réflexion critique sur la pratique apparaît plus que jamais à l'ordre du jour : la philosophie demeure une discipline permanente et éternelle, mais dans un sens réactualisé.»<sup>232</sup>*

## Chapitre 1 : L'esthétique et l'artistique : un faux dualisme

### I. Plaisir esthétique et culture esthétique

Dans ses analyses, J. Dewey pointe un curieux paradoxe : la sacralisation moderne de l'art a fini par inhiber le plaisir esthétique, comme si insensiblement, la reconnaissance de la valeur esthétique des œuvres avait eu pour effet pervers d'éloigner ces dernières de l'expérience commune et du besoin esthétique du public. Le «grand art» muséifié et embaumé devient intimidant voire anesthésiant, comme si au sein de la culture moderne l'*artistique* tendait à se détacher totalement de l'*esthétique*, l'œuvre du

---

<sup>232</sup> R. SHUSTERMAN, *Ibid.*, p. 99.

public<sup>233</sup>. Ce constat, si l'on en observe les effets concrets, conduirait non seulement à séparer l'art de son public, mais en outre à condamner ce même public à satisfaire son besoin esthétique dans des objets de moindre valeur. Subrepticement, se fait jour l'illusion selon laquelle le plaisir esthétique n'aurait ainsi plus rien à voir avec l'art, pire : qu'il n'aurait jamais eu rien à voir avec l'art. Encore faut-il être attentif aux illusions qui ont présidé à cet éloignement indu de l'art et de l'expérience ordinaire, éloignement qui n'est pas le fruit d'un philistinisme invétéré, mais qui au contraire, a produit ce philistinisme. Comme le rappelle Dewey tout au long de *L'art comme expérience*, si l'art, pour une grande part, s'est retrouvé coupé de son public, ce n'est pas en vertu d'une distance préjudiciable entre la réalité des émotions et leur reprise artificielle dans les œuvres car cette distance –comme nous avons tenté de le montrer dans les chapitres précédents- est

---

<sup>233</sup> Nous reviendrons plus en détail sur la critique deweyenne de l'art muséal, mais on peut déjà rappeler que, sur ce point, l'influence du célèbre collectionneur Albert Barnes à qui sera dédié *L'Art comme expérience*, fut sans aucun doute déterminante. Comme le note avec précision May-Ann Meyers dans sa restitution de la rencontre -et de la future amitié- entre Dewey et Barnes, la visite de la fondation de Merion fut essentielle dans la formation de l'esthétique de Dewey et ce dernier se met cette fois-ci à l'école de Barnes lui-même : « Pour la première fois dans une relation qui aura été marquée par de fréquentes inversions de rôles, son professeur devient son élève. » Mary-Ann MEYERS, *Art, Education, and African-American Culture (Albert Barnes and the Science of Philanthropy)*, Transaction publishers, 2006, p. 45.

incompressible et sans elle, il n'y aurait tout simplement pas d'art.<sup>234</sup>

Il ne faut pas s'y tromper : c'est la notion d'œuvre en elle-même qui, par les significations qui lui sont surajoutées, est porteuse de cette illusion. La réification abusive de l'expérience esthétique dans l'œuvre achevée et fixe a fini par nous faire oublier que l'esthétique ne *vit* qu'au cœur de l'expérience : certes, l'émotion immédiate n'est pas encore un poème, mais en retour, le poème n'est poème que lorsqu'il est dit ou lu par un individu qui le revivifie par son expérience et intensifie sa propre expérience par cette lecture individuée. C'est pourquoi, en ce sens, rien n'est plus *pragmatique* que la littérature et *l'épitomé* qu'elle nous propose n'a jamais rien d'éthéré quel que soit son degré de réalisme ou d'engagement, mais permet au lecteur de reconsidérer les finalités et les conséquences de ses propres expériences. La littérature est le lieu même de ce qui caractérise la vie humaine prise dans l'expérience : le risque, l'incertitude, l'ouverture, le perpétuel

---

<sup>234</sup> Voir la réponse que donne Dewey à la critique par Samuel Johnson du *Lycidas* de Milton ; Johnson reprochait au poème de Milton la distance trop grande entre la passion réelle du chagrin et sa description fictive et irréaliste dans le poème : « De toute évidence, s'il était suivi à la lettre, le principe sous-jacent de la critique de Johnson, ferait obstacle à l'apparition de toute œuvre d'art. Sur un plan strictement logique, il confinerait « l'expression » du chagrin aux pleurs et aux cheveux convulsivement arrachés. [...] Le chagrin qui, en mûrissant, a dépassé le besoin de pleurer et de sangloter pour se soulager, a recours à quelque chose qui ressemble à ce que Johnson qualifie de fiction, c'est-à-dire à un matériau forgé par l'imagination, quoique de nature différente des mythes littéraires classiques et antiques. » J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 148.

réajustement des moyens et des fins. En dépit des idées préconçues, Proust est par exemple l'un des auteurs les plus pragmatiques qui soient ! Le fameux passage de la *Recherche*, si souvent cité, sur nos impressions « engainées » dans les objets en atteste : la littérature ne se réduit pas à faire la publicité d'une expression de l'intime d'un sujet et de ses stratégies idiosyncrasiques, mais elle propose dans un *épitomé*, des situations aptes à déclencher des émotions communes et partagées. Les faits de littérature sont des actes, comme les actes peuvent être des faits de littérature. Nul besoin cependant, de réactiver, comme le fit Sartre en son temps, une distinction entre le prosaïque et le poétique, l'engagement pratique et l'engagement purement esthétique : l'alternative entre la littérature engagée, révolutionnaire et l'« inanité sonore » repose elle-même sur un pseudo-clivage.

Cependant ce rapport doit être pensé de manière très serrée : il faut non seulement dépasser la thèse naïve de l'identification subjective du lecteur au récit, mais aussi les versions simplistes du conditionnement social des œuvres et enfin, le pire, le modèle de la littérature comme évasion. La littérature (quand elle relève bien du *design artistique*, donc de l'enquête) s'oppose radicalement à toute forme de conditionnement ou de déterminisme social tout en exemplifiant une expérience

hautement individuelle : en cela, elle est bien une manière de vivre «démocratique», c'est-à-dire reposant sur une organisation sociale qui veille à maintenir les conditions favorables à l'individuation. C'est tout à fait évident pour la littérature américaine baignée de transcendantalisme : ainsi, par exemple, dans le roman de Louisa May Alcott *Little Women*. Roman pragmatiste transcendantaliste (ici c'est synonyme) : non pas seulement roman d'émancipation, mais roman d'individuation. Plus largement, la littérature est une pragmatique. Autre exemple : les références à Emerson essaimées dans *L'art comme expérience*, convergent vers le même point : Emerson n'est pas un philosophe avec « un style littéraire » ou déroutant pour le philosophe de profession<sup>235</sup>, il est un écrivain et il est un penseur parce ses *faits* de littérature sont des *actes* qui, à

---

<sup>235</sup> Voir sur ce point la brillante analyse de Stanley Cavell dont nous extrayons ce passage : « Je suggère qu'Emerson fait appel à un impératif de ce genre, quand il affirme simplement (comme un fait) que nous pouvons juger, en pensant de manière générale, la constitution du monde et des vies qui en sont complices à partir d'un point de vue que « tout un chacun » trouvera en lui-même. (...) Cet appel à ce que nous avons rejeté, publié pour ainsi dire, ou disons déplacé, donne à l'écriture d'Emerson (comme, je l'ai dit, à celle de Wittgenstein) son allure ésotérique, son air d'œuvre à laquelle il faut se convertir pour la comprendre. C'est là un signe de danger évident pour la philosophie professionnelle, universitaire, et c'est bien normal. Il est normal qu'Emerson doive se frayer un chemin, subir la douleur de s'arroger le droit de parler pour la philosophie sans pour autant devenir élément d'un *cursus*, d'une institution, d'une polémique. Ce qui est une autre façon de dire que son silence institutionnalisé n'implique pas obligatoirement qu'il ne soit pas parvenu à faire entendre l'appel à la philosophie, ni à identifier le destin de la philosophie à celui de la liberté. Le fait que son appel ait été refoulé signifierait, peut-être, qu'il a été entendu. » *Constitution, philosophie, politique, Les amendements d'Emerson à la Constitution des Etats-Unis*, in *Statuts d'Emerson, constitution, philosophie, politique*, trad. C. Fournier et S. Laugier, éd. de l'Eclat, coll. « Tiré à part », 1992, p. 32-33.

leur tour suscitent d'autres situations et d'autres actes. Cette brève remarque –que nous serons conduits à développer ultérieurement- vaudrait *a fortiori* pour H. D. Thoreau ou John Muir : il ne peut exister dans la continuité de leurs actes, de scission entre la littérature et la qualité de leurs expériences respectives, ni de rupture entre leur art et leur vie. Pour prendre un exemple resté célèbre, la *juste* théorie de l'action des glaciers sur la formation des vallées qui s'impose à John Muir en dépit des résistances et des erreurs de la géologie patentée de son temps, n'est que l'un des aspects de son expérience unifiée, qualitative, singulière –où se mêlent observation, connaissance et perception esthétique- de *cette* vallée de Yosemite.

L'illusion que doit déconstruire une approche pragmatiste des catégories esthétiques, est toujours la même bien qu'elle prenne des formes variées et des profils divers : c'est la croyance que nos classifications esthétiques seraient le résultat d'une observation objective. Dans les faits, dans ce qui conduit et fait aboutir nos actes, l'affect, la pensée et le plaisir sont indissolublement liés.

C'est cette illusion que Dewey entend dénoncer : le plaisir esthétique ne doit pas être séparé de la culture esthétique et artistique. La relation est ici comme ailleurs circulaire : il ne s'agit pas de prétendre naïvement que le plaisir esthétique suffit dans sa pure spontanéité, autant croire, pour paraphraser l'une des

formules d'Albert Barnes, que déambuler indifféremment devant les œuvres étalées dans un musée suffirait à la connaissance esthétique, comme il suffirait de visiter le service chirurgical d'un hôpital pour devenir chirurgien. Toutefois, apprécier une œuvre d'art ne requiert pas seulement des aptitudes à classer et reconnaître l'œuvre en question, le jugement esthétique mobilise l'être entier, sa raison et sa sensibilité, ses connaissances artistiques et son plaisir esthétique. R. Shusterman rapporte dans un entretien ce mot de James sur les variations de nos appréciations d'un vin selon qu'on en voit ou non l'étiquette et il remarque que notre appréciation deviendra inévitablement élogieuse lorsque nous découvrirons une étiquette de prestige. Il ne faut cependant pas se tromper sur le sens de cette remarque : loin de corroborer un relativisme aussi paresseux qu'inefficace, elle tend plutôt à montrer que, dans l'expérience esthétique, on ne peut dissocier les éléments cognitifs des sensations et des perceptions et il faut aller jusqu'à dire, pour l'exemple précédent, que ce n'est pas seulement notre *représentation* qui a changé, mais bien notre *goût* lui-même<sup>236</sup> ! Là comme ailleurs, l'affect et la pensée ne sont pas séparés.

---

<sup>236</sup> Interrogé sur le rôle du corps dans son esthétique pragmatiste, R.

Shusterman fait la réponse suivante :

« À mon avis, il ne s'agit pas de concurrence entre science et expérience. Les deux peuvent s'entraider, peuvent être des outils mutuels. Je peux par exemple avoir une expérience plus claire de ma vertèbre si je sais qu'il s'agit de la

Ce sont les enjeux de cette question que nous allons développer dans cette partie, en examinant tout d'abord le lien de la sensualité et de la sensibilité, puis la nature du plaisir esthétique et les paradoxes qui l'accompagnent : est-il séparé, individualiste, absorbé et solipsiste ou au contraire, solidaire, relationnel et actif ?

## II. La fonction du plaisir dans l'évaluation esthétique

Le plaisir est-il l'obstacle invétéré ou la solution miracle dans le problème de l'appréciation d'une œuvre d'art ? On se doute bien qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais, du moins, si l'on resserre la question, peut-il constituer un élément dans l'élaboration d'un critère nécessaire ou suffisant d'un jugement esthétique avisé ?

On peut observer que ces questions apparaissent nécessairement avec la naissance de l'esthétique puisque les pionniers de cette discipline entendent bien réconcilier la sensibilité et la raison, le plaisir et la connaissance, la cognition et l'*aisthesis*. L'enjeu alors,

---

troisième cervicale, parce que de la sorte, je me la représente plus facilement. C'est comme ce que James dit des étiquettes des vins : on apprécie plus leurs différences de saveur quand on sait d'où ils viennent. Le savoir scientifique peut donc contribuer à clarifier l'expérience. Mais la maîtrise de la conscience expérientielle et son introspection peuvent aussi aider à la recherche scientifique. » Cécile LAVERGNE et Thomas MONDÉMÉ, « Le corps pragmatiste. Entretien avec Richard Shusterman », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 30 juillet 2015. URL : <http://traces.revues.org/933> ; DOI : 10.4000/traces.933

notons-le, n'est pas mince dans la mesure où il s'agit de réunifier des savoirs jusque là séparés<sup>237</sup>.

La première série de problèmes est liée au fait de savoir s'il faut distinguer le plaisir esthétique du plaisir ordinaire ou vulgaire ou s'il faut penser le plaisir produit par l'œuvre d'art dans le prolongement et la continuité du plaisir. S'agit-il du même plaisir intensifié ou raffiné dans le plaisir esthétique ou d'un plaisir radicalement autre ?

### 1. Plaisir et déplaisir

Il faut tout d'abord définir le plaisir, c'est-à-dire un *sentiment* qui à l'opposé de la sensation ne suppose pas seulement l'existence d'un

---

<sup>237</sup> Voir sur ce point la présentation historique de Carole Talon : « Par son étymologie et le moment historique de son invention, l'esthétique a pour codeur l'aïsthésis.

Elle s'est en effet constituée en discipline nouvelle lorsque le sensible a pu acquérir une légitimité et une autonomie théorique par rapport à l'intelligible, c'est-à-dire ne plus être de l'intelligible confus, mais une réalité ontique spécifique, supposant un type d'appréhension particulier. Baumgarten, inventeur du mot et de la discipline, la nomme « science de la connaissance sensible », et si le terme de « connaissance » hypothèque lourdement l'aspect novateur de sa pensée, en marquant sa dépendance à l'égard de l'intellectualisme wolffien, le fait qu'il reconnaisse une autonomie et une légitimité à l'appréhension sensible du monde, autorise à voir dans son *Esthétique* le point de départ, encore embarrassé et hésitant mais néanmoins décisif, d'une discipline nouvelle. Kant, en démontrant que le jugement esthétique ne fait que lier la représentation au sentiment de plaisir ou de peine du sujet, et qu'il n'est donc pas un jugement de connaissance, lèvera cette hypothèque et achèvera cet établissement de l'esthétique sur l'aïsthésis.» Carole Talon, « La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique », *Philosophique* [En ligne], 2 | 1999, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 04 août 2015. URL : <http://philosophique.revues.org/238>

objet extérieur au sujet, mais en outre le retour réflexif du sujet sur lui-même. Comme le remarque Hume (et avec lui toute la tradition empiriste) le problème du sentiment esthétique est qu'il se nourrit à la fois de l'objet qui le provoque, mais surtout de l'effet que ce dernier provoque sur le sujet, si bien que les qualités décernées à l'objet ne dépendent *in fine* que du sujet :

*«Mais il n'en va pas des qualités du beau et du laid, du désirable et du détestable, comme de la vérité et de la fausseté. L'esprit ne se contente pas de parcourir les objets, tels qu'il sont en eux-mêmes; il prouve aussi à cette vue un sentiment de plaisir ou de méseise, d'approbation ou de blâme ; et ce sentiment le détermine à décerner les épithètes du beau ou de laid, de désirable ou de détestable. Or il est évident que ce sentiment doit dépendre de l'appareil, de la structure particulière de l'esprit, structure qui rend de telles formes particulières capables d'agir de telle manière particulière, et de produire une sympathie, un accord entre les esprits et ses objets.»*<sup>238</sup>

La difficulté tient à interroger néanmoins la possibilité d'une *norme* du goût nonobstant la dimension subjective du plaisir esthétique. Si chacun est capable de juger de la beauté ou de la laideur d'un objet, n'existe-t-il pas au moins certaines règles susceptibles d'ordonner ces jugements ? On ne s'étonnera pas devant la réponse prudente de Hume: certes, si l'on peut apercevoir des

---

<sup>238</sup> D. HUME, *Le Sceptique*, in *Essais et Traités sur plusieurs sujets, Essais moraux, politiques et littéraires*, (Première partie), Librairie philosophique J. Vrin, Textes philosophiques, Paris, 1999, p. 213.

règles, celles-ci resteront inéluctablement empiriques, c'est-à-dire qu'elles dépendront du degré de raffinement et d'*expertise* du sujet lui-même :

*«Bien qu'il soit assuré que la beauté et la difformité, plus encore que le doux et l'amer, ne peuvent être des qualités inhérentes aux objets, mais sont entièrement le fait du sentiment interne ou externe, on doit reconnaître qu'il y a certaines qualités dans les objets qui sont adaptées par nature à produire ces sentiments particuliers.»*<sup>239</sup>

Les qualités esthétiques ne dépendent que du sujet, mais il n'en reste pas moins qu'elles supposent bien des qualités *objectives* susceptibles d'éveiller ces sentiments. Toutefois, le lien permettant l'articulation de l'objectif et du subjectif ne peut être déduit, sinon observé par cette adaptation des objets aux sentiments particuliers.

Ce qui montre sans doute avec plus de force encore la dimension subjective du plaisir esthétique et surtout qui donne la preuve culminante que ce plaisir vient du sujet lui-même , c'est le sentiment du *sublime* sur lequel vont se pencher tous les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le paradoxe aperçu par toutes les esthétiques modernes, mais formulé le plus clairement par Burke, qui fait apparaître ce sentiment, c'est qu'il peut se nourrir d'émotions

---

<sup>239</sup> D. HUME, *De la norme du goût*, in *Essais esthétiques*, *op. cit.*, 2000, p. 133.

contradictoires : la crainte, la terreur, l'incompréhensible sont ici mués en plaisir... Ainsi, la nuit, l'infini, l'éternité sont les motifs sublimes traditionnellement invoqués parce qu'ils éveillent dans le sujet un sentiment mêlé de dépassement et d'incompréhension. C'est pourquoi, plus encore que le beau, le sentiment du sublime suppose un détachement, une distance, pour ne pas dire un divorce, par rapport à l'objet qui le provoque comme en témoigne ce passage où Kant stigmatise l'incompréhension entre le montagnard et l'amateur de glaciers :

*«En fait sans développement des Idées éthiques, ce que, préparés par la culture, nous nommons sublime ne paraîtra qu'effrayant à l'homme inculte. Dans les preuves gigantesques de la puissance de la nature, en ses destructions, dans la mesure si grande de sa force par rapport à laquelle les siennes sont anéanties, il verra uniquement les peines, les dangers et la détresse, dont l'homme serait entouré, s'il se trouvait prisonnier de telles circonstances. Aussi bien le bon paysan savoyard (comme le rapporte M. de Saussure), qui était d'ailleurs plein de bon sens, traitait sans scrupule de fous les amateurs de glaciers. Qui sait, s'il aurait eu complètement tort, si cet observateur avait affronté les dangers auxquels il s'exposait uniquement par fantaisie, comme la plupart des voyageurs, ou afin de pouvoir par la suite en donner de pathétiques descriptions ? Mais son projet était d'instruire les hommes, et cet homme excellent ressentait des sensations qui transportent l'âme et les communiquait, par-dessus le marché, aux lecteurs de son voyage.*

*Mais parce que le jugement sur le sublime de la nature a besoin d'une certaine culture (plus que le jugement sur le beau), il n'est pas toutefois pour cette raison primitivement produit par la culture et introduit comme quelque chose de seulement conventionnel en la société ; au contraire il possède son fondement dans la nature humaine et en vérité en cela même que l'on peut avec le bon sens supposer et exiger en chacun, c'est-à-dire dans la disposition au sentiment pour les Idées (pratiques), soit au sentiment moral.»<sup>240</sup>*

Le point relevé par Kant est important : le sentiment du sublime n'apparaît qu'avec un certain degré de culture. On peut songer à l'exemple bien connu du paysage de haute montagne qui n'«apparaîtra» esthétiquement parlant qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : la montagne, d'effrayante et inesthétique «devient» sublime. Pour autant, Kant prend soin de préciser qu'on ne peut faire du sublime une simple convention sociale ou mondaine, un pur produit culturel. (à développer : la tension entre les fins et les moyens) C'est bien là ce qui fait tout le paradoxe du plaisir esthétique : il est à la fois norme et ce qui résiste à toute norme...

Toute l'esthétique moderne (il faudrait dire : l'intérêt moderne pour l'esthétique) promeut ainsi une esthétique du «désintéressement» qui réfléchit plutôt sur la représentation subjective que sur l'objet. De ce point de vue, la naissance de l'esthétique moderne se calque

---

<sup>240</sup> E. KANT, *Analytique du sublime*, §29, in *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 102-103.

très exactement sur la dimension *critique* de la philosophie moderne : il s'agit d'interroger à la fois nos capacités de juger, d'évaluer, tout en rationalisant nos sentiments esthétiques. Toutefois, en intériorisant la plaisir esthétique, on l'individualise et en en faisant un plaisir désintéressé, on le vide peut-être de sa sensualité native.

## **2. Sensibilité et raison**

On sait que l'esthétique, comme discipline, est inséparable du processus par lequel se construit la figure moderne du sujet. Il y a bien, du point de vue de l'histoire des idées, une logique ici : si la raison cherche en elle-même les principes de toute objectivité, en particulier avec le rationalisme cartésien, le sujet cherchera naturellement ensuite en lui-même les critères de validité du jugement esthétique. Si la vérité est à chercher dans le sujet, cette autonomie s'étendra ensuite à l'expérience esthétique. On sait que dès la Renaissance l'artiste s'affirme dans son individualité : la création est directement rattachée à l'imagination et le spectateur est progressivement conduit à juger l'œuvre à partir de sa propre sensibilité. De fait, la création comme la réception de l'œuvre d'art vont lentement s'affranchir de toute fonction "transitive" (religieuse, morale etc.). Nous ne reviendrons pas sur ce mouvement, mais nous en retiendrons l'essentiel : le mouvement par lequel se dégage, au XVII<sup>e</sup> siècle, les conditions de possibilité

d'une connaissance objective, entraîne simultanément une subjectivisation de l'expérience esthétique. L'esthétique, comme discipline, est contemporaine de l'émergence et de l'essor du sujet moderne : si la raison cherche en elle-même les principes de toute objectivité (c'est tout l'enjeu de la révolution épistémologique cartésienne), le sujet cherchera en lui-même les critères de validité du jugement esthétique. Si la vérité ne se trouve que dans le sujet, cette autonomie nouvelle va aussi concerner le sujet esthétique sur les deux versants de la création et de la réception. L'artiste crée à partir de sa propre imagination, comme le spectateur juge l'œuvre à partir de sa seule sensibilité. Il y a là quelque chose d'étonnant et d'apparemment paradoxal : le mouvement par lequel, historiquement, l'on dégage les conditions de possibilité d'une connaissance objective, entraîne simultanément une subjectivisation de l'expérience esthétique. Songeons au rationalisme cartésien : la lumière naturelle de la raison suffit pour éclairer tous les principes de la connaissance, mais elle projette ses ombres sur la sensibilité et l'émotion. On sort définitivement de la métaphysique platonicienne : le sujet ne désire pas le beau parce qu'il est aimable, il trouve l'objet beau, parce qu'il le désire. On vérifierait aisément les traces de cette subjectivisation de l'expérience esthétique dans le goût des théories de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et du suivant pour l'indéfinissable, le « je-ne-sais-quoi » -tiré de son origine mystique vers l'esthétique- le sans-

règles etc. Le privilège de l'émotion sur l'intelligence qui semble prévaloir dans ces théories esthétiques ne s'accorde qu'au détriment de l'objectivité. Le « charme », le « despejo » baroque de Gracian etc., toutes ces quasi-notions expriment toujours un au-delà du beau, mais paradoxalement cet au-delà reste indéfinissable comme si le terme de ces hyperboles esthétiques ne pouvait s'achever que dans les replis de la subjectivité. Être sous le charme de la beauté, c'est être en son pouvoir, mais en même temps, on sent bien qu'il ne s'agit plus de la *châris* des Grecs, ce charme ne peut agir chez les Modernes que parce que le sujet s'y prête, s'y dispose. Il est donc effectivement insituable, il est un entre-deux, irréductible à la seule analyse objective. Curieusement, c'est sans doute dans les austères *Pensées* de Pascal qu'on trouverait les meilleurs exemples de ce paradoxe : à qui veut, par exemple, définir le « moi », Pascal répond qu'il est indéfinissable et introuvable, parce qu'il est précisément et littéralement « inanalysable ». On le perd dès qu'on pense l'avoir saisi ; bref, si la subjectivité, sur le versant scientifique est devenu le sol dans lequel toutes les sciences sont invitées à plonger leurs racines, sur le plan psychologique et esthétique, elle n'offre plus que l'indétermination et la labilité du subjectivisme. De même que l'*esprit de finesse* rappelle à l'ordre, par son caractère impondérable, les lourdeurs de l'*esprit géométrique*. L'expérience esthétique semble donc, avec les Modernes, se dissoudre dans la

sensibilité subjective même s'ils en pressentent l'importance. Le beau ne se définit plus, non à cause de son évidence, mais à cause de son ancrage subjectif inexpugnable. En gros, le beau ne sort plus du sujet. Mais ce n'est pas en raison de son innéisme, et les prétentions métaphysiques de la poétique sont rabattues d'un revers de main rationaliste, par exemple dans l'appendice au livre I de *l'Ethique* où Spinoza renvoie les prétentions objectivistes de l'esthétique du côté du finalisme irrationnel et anthropomorphique. Pourtant, la sensibilité n'est pas seulement l'ombre confuse de la puissance rationnelle des idées claires et distinctes, elle aiguillonne –comme l'avait vu Platon à sa manière– la raison elle-même. Elle l'invite en tout cas à juger, à prêter aux choses et aux êtres des qualités esthétiques dont le sujet sait fort bien qu'elles ne se trouvent qu'en lui-même.

### **3. Goûts et dégoûts**

Kant semble donc intérioriser radicalement l'expérience esthétique au point que cette expérience ne dépend plus de l'objet, mais seulement du sujet. Dès lors, tout peut être représenté : nous ne sommes plus du tout dans l'esthétique classique de la convenance, mais dans une esthétique qui semble entièrement recentrée sur le sujet. Si l'imagination autorise la représentation et donc la distance nécessaire à l'appréciation esthétique de quoi que ce soit, encore faut-il que cette distance soit possible. Seul ce qui

suscite le dégoût ne pourra donc, pour Kant, faire l'objet d'une représentation esthétique. En effet, la chose dégoûtante ou répugnante n'autorise plus cette distance, et le jeu entre l'entendement et l'imagination ne peut plus avoir lieu. Le "trop" de présence du dégoût interdit la représentation et donc l'expérience esthétique. La question du dégoût n'apparaissent pas par hasard dans l'esthétique de Kant. Le dégoût n'est finalement que le pendant de la question sans cesse débattue du goût. L'affirmation croissante de l'autorité subjective du goût est inséparable de l'affirmation des dégoûts du sujet. Car le dégoûtant n'est pas le laid. La laideur est une catégorie esthétique à part entière, elle a ses codes et ses maîtres : de Breughel à Goya, la peinture ne manque pas de figurations de la laideur. Le dégoût, lui, passe la mesure. Il est excès, il provoque l'impossibilité du jugement esthétique, il relève de la nausée, de l'"indigérable", si l'on peut dire. En même temps, on voit bien comment toute une part de l'esthétique moderne finira aussi par annexer les territoires du dégoût. Le Roquentin de Sartre, par exemple, est bien le héros d'une forme généralisée de dégoût, sentiment du trop-plein de l'existence, de l'impossibilité de néantiser cet être en excès. Cependant, nous ne sommes pas si loin de l'esthétique de Kant : c'est là aussi l'impossibilité de néantiser, de nier, par l'imagination -donc de mettre à distance- la réalité immédiate qui suscite cette nausée existentielle. Le dégoût est-il donc toujours lié à la trop

grande ou trop proche présence des choses et des êtres, à tout ce qui empêche le recul de la représentation? L'esthétique de Diderot offre une variation paradoxale sur le dégoût. D'un côté, Diderot aura tendance à faire du dégoût une arme critique tout aussi subjective que celle du goût, et de l'autre, il a tendance fréquemment à juger -dans le sillage de l'esthétique d'Aristote- de la réussite et de l'accomplissement d'une peinture par sa capacité à dépasser et à sublimer une réalité dégoûtante. Ainsi, du texte célèbre sur La Raie de Chardin. La force ici du peintre, pour Diderot, tient à la parfaite réussite voire à l'excellence de la représentation. Peignant un objet qui pourrait réellement susciter le dégoût, son art permet au contraire de dépasser ce sentiment immédiat et de sublimer ce dégoût naturel. Au contraire, dans les nombreuses attaques auxquelles Diderot se livre dans les salons contre la peinture de Boucher, ce qui est visé c'est une peinture qui moins par le choix de ses sujets que par sa manière peut susciter une sorte de dégoût. Qu'est-ce que Diderot reproche à la peinture de Boucher ? D'être libidineuse et envahissante, de flatter hypocritement un "goût" bas et vulgaire ; bref, d'être excessive, artificielle et surtout de gâter progressivement le goût et la manière des autres artistes : « Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-mâîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les

gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompons, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher? »<sup>241</sup>N'est-ce pas finalement ici, l'excès d'afféterie, de goût facile qui conduit au dégoût un peu élitiste et drapé d'austérité de Diderot? Curieusement, c'est le goût de l'autre qui est ici "dégoûtant", écœurant. Pourtant, les deux significations du dégoût finissent par se rejoindre : le dégoût, c'est la vie, ce sont les choses vues de trop près ou c'est l'autre -dans son subjectivisme- vu de trop près. De ce point de vue, et à son insu, Diderot annonce néanmoins l'usage moderne du dégoût. Au fond, ce qui suscite son dégoût c'est plutôt une certaine esthétique, donc un "mauvais" goût que la chose naturellement dégoûtante. C'est pourquoi Chardin est loué et Boucher critiqué. Contre le dégoût du mauvais goût ou de la facilité, le dégoût "objectif" si l'on peut dire, est une arme efficace.

Si l'on s'en tient aux analyses de Kant et aux textes de Diderot précédemment évoqués, on peut dire que le dégoût est à la fois la limite de l'expérience esthétique et le terrain d'expérimentation de l'art. Limite parce que le dégoût marque l'impossibilité pour le sujet de se représenter -et donc d'imaginer- ce qui provoque le dégoût, et terrain d'expérimentation puisque justement, le propre de l'art

---

<sup>241</sup> D. DIDEROT, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, Ed. De P. Vernière, Editions Garnier frères, 1959, p. 450.

est peut-être de jouer en permanence sur cette limite. En outre, l'utilisation du dégoût peut aussi marquer une volonté contemporaine de se débarrasser du prétendu "bon goût", ce peut être une façon d'empêcher le mécanisme de l'"esthétisable". De ce point de vue, l'usage du "mauvais goût", du kitsch, ou du dégoût, est aussi une façon d'empêcher un affadissement de l'esthétique dans le bon goût. N'est-ce pas Diderot qui revendiquait déjà en son temps, pour l'art, quelque chose de "barbare et de sauvage"<sup>242</sup>? Bref, le contraire même du processus par lequel l'expérience esthétique se norme et se fige en goût.

#### 4. *Sensualité et sensibilité*

C'est tout le paradoxe de la sensibilité esthétique : si le plaisir définit le sentiment esthétique, il ne peut être le dernier mot de l'esthétique. Ce paradoxe parcourt toute l'œuvre esthétique de Diderot par exemple, mais il culmine dans son *Paradoxe sur le comédien* : le plus grand comédien doit être l'homme le plus insensible... C'est son absence de sensibilité qui le rend capable de représenter toutes les sensibilités<sup>243</sup>. Bref, si le spectateur est ému,

---

<sup>242</sup> « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. » *De la poésie dramatique*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 261.

<sup>243</sup> « Les grands poètes les grands acteurs et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature quels qu'ils soient doués d'une belle imagination d'un grand jugement d'un tact fin d'un goût très sûr sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder à reconnaître et à imiter pour être vivement affectés au dedans d'eux

l'acteur ne peut l'être. L'art n'est donc pas ici l'expression directe d'une nature *via* une sensibilité native, mais bien au contraire d'une maîtrise et d'un contrôle qui sont le résultat d'un *art* consommé. Là où Kant parlera d'une *insociable sociabilité* comme moteur dissimulé de l'histoire, Diderot n'est pas loin de voir dans l'art une *insensible sensibilité* jouant des sensibilités spontanées et désorganisées du public. A l'accord social extorqué, chez Kant, sur fond d'une insociabilité native, correspondrait, chez Diderot, la manipulation parfaitement insensible de nos sensibilités. Paradoxe esthétique qui entraîne un paradoxe moral : l'insensibilité, qualité artiste, devient tare morale sur la plan de la pratique, l'esprit d'à propos brille dans l'art de la conversation, l'esprit d'escalier est tapi dans la sensibilité morale.

Or, ce paradoxe –ramené aux proportions de notre question- n'en est un qu'à condition de séparer arbitrairement le sentir et la sensibilité, la compréhension tactile et subtile des émotions et

---

mêmes. Je les vois sans cesse le porte feuille sur les genoux et le crayon à la main.

Nous sentons nous, eux ils observent étudient et peignent. Le dirai-je Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur c'est sa tête qui fait tout. A la moindre circonstance inopinée l'homme sensible la perd il ne sera ni un grand roi ni un grand ministre ni un grand capitaine ni un grand avocat ni un grand médecin Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs là mais ne m'en placez aucun sur la scène. » DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien, Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 310.

l'émotion subie ; en bref, l'acteur de génie, pour Diderot, est d'abord l'intelligent spectateur de nos sensibilités désordonnées.

Les paradoxes relevés par Diderot –sans prétendre les unifier tant sa pensée est vivante et complexe– touchent néanmoins à l'un des problèmes majeurs de l'esthétique : le statut de la *sensibilité*, bordée d'un côté par une *sensualité* aveugle et tendant de l'autre vers un goût réfléchi, dont le rapport entre l'art et la nature est l'un des prolongements. Au fond, l'esthétique de Diderot qui d'un côté promeut le naturel et la sensibilité et se ravise lorsqu'il s'agit de la maîtrise de la création ou de la pertinence de la critique, s'oppose à sa morale qui loue la sensibilité à la souffrance d'autrui et les vertus de la pitié naturelle.<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> Encore que même sur ce point, les réflexions de Diderot ne font jamais système, comme en témoigne ce passage de *La lettre sur les aveugles* où Diderot se sert de la sensibilité comme catalyseur du relativisme moral : «Comme de toutes les démonstrations extérieures qui réveillent en nous la commisération et les idées de la douleur, les aveugles ne sont affectés que par la plainte, je les soupçonne, en général, d'inhumanité. Quelle différence y a-t-il pour un aveugle, entre un homme qui urine et un homme qui, sans se plaindre, verse son sang ? Nous-mêmes, ne cessons-nous pas de compatir lorsque la distance ou la petitesse des objets produit le même effet sur nous que la privation de la vue sur les aveugles ? tant nos vertus dépendent de notre manière de sentir et du degré auquel les choses extérieures nous affectent ! Aussi je ne doute point que, sans la crainte du châtement, bien des gens n'eussent moins de peine à tuer un homme à une distance où ils ne le verraient gros que comme une hirondelle, qu'à égorger un boeuf de leurs mains. Si nous avons de la compassion pour un cheval qui souffre, et si nous écrasons une fourmi sans aucun scrupule, n'est-ce pas le même principe qui nous détermine ? Ah, madame ! que la morale des aveugles est différente de la nôtre ! que celle d'un sourd différerait encore de celle d'un aveugle, et qu'un être qui aurait un sens de plus que nous trouverait notre morale imparfaite, pour ne rien dire de pis ! » D. DIDEROT, *Œuvres philosophiques*, éd. Garnier, 1964, p. 92-93.

La querelle qui l'oppose à Rousseau sur la question du théâtre offre un précipité de ces tensions : si ce dernier choisit radicalement la nature contre l'art –pour résumer son rejet de la *représentation* de manière expéditive- en critiquant de manière véhémence les prétendues vertus cathartiques du théâtre, Diderot espère toujours une forme de réconciliation de l'art et de la nature, de l'insensibilité et de la sensibilité dans une forme moderne du *drame* qui associeraient la maîtrise de l'art et la force spontanée de la vertu naturelle.

Or, de ce point de vue, le pragmatisme esthétique de Dewey permet de réconcilier les positions de Rousseau et de Diderot en montrant que si l'art est toujours synonyme de « nature transformée », les œuvres qu'il produit, si elles ne sont pas éloignées de la vie ordinaire sont des ferments de cohésion sociale.

Dewey évoque dans *L'art comme expérience* le paradoxe du comédien à la lumière des théories modernes de la formation des acteurs. Et, s'il observe qu'on peut effectivement distinguer les « tempéraments » c'est-à-dire les acteurs qui vivent intensément les émotions du personnage représenté et ceux qui restent à distance de leur rôle, il n'en resta pas moins que même ceux qui se « perdent » émotionnellement dans leur rôles savent qu'ils sont sur scène avec d'autres comédiens devant un public si bien que :

*«La différence entre les deux types d'acteurs n'est pas une différence entre, d'une part, l'expression d'une émotion contrôlée par les relations de la situation dans laquelle elle apparaît et, d'autre part, la manifestation de l'émotion brute. C'est une différence qui se trouve dans les méthodes utilisées pour obtenir l'effet désiré, et donc une différence liée, à n'en pas douter, au tempérament de la personne.»<sup>245</sup>*

Si la solution apportée ici par Dewey au *paradoxe* de Diderot semble opter pour l'art plutôt que pour la nature, il faut pourtant pas s'y tromper : le paradoxe n'en est pas un parce que l'opposition entre art et nature n'est qu'illusoire et surtout elle est elle-même toujours le résultat d'une certaine configuration culturelle et d'un certain degré d'intégration de l'expérience dans la culture et les activités humaines. Elle n'est ni dans la nature humaine ni dans la nature des choses. Et si Dewey assume en ce point la dimension normative de son propos, il n'en rappelle pas moins avec force que l'art n'est ni simple décoration ni mode d'évasion ni même pure expression subjective destinée à un cercle restreint d'amateurs, mais lorsqu'il exerce sa pleine fonction, il est aussi ce qui contribue à « refaçonner l'expérience de la communauté dans le sens d'un ordre et d'une unité plus grands. »<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 149-150.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 151.

### III. Le risque de l'esthétisme

Si dans sa provenance historique le sentiment esthétique conquiert son autonomie en se dégageant du plaisir sensuel, est-ce à dire que l'esthétique ne peut se fonder sur le seul plaisir, qu'elle ne peut être *hédoniste* sinon en raffinant ou spiritualisant ce plaisir ?

H. R. Jauss, dans sa *Petite apologie de l'expérience esthétique* pose la question : « Comment la jouissance esthétique se distingue-t-elle de la jouissance en général ? » Car, assigner à l'art la seule fonction de produire du plaisir peut évidemment conduire à écraser toute forme de jugement esthétique, et plus largement, toute forme de connaissance et d'appréciation des œuvres. En outre, cela peut aussi engendrer une forme de psychologisme esthétique qui réduirait le plaisir esthétique à un plaisir purement privé et idiosyncrasique. Du moins, le sujet ne ferait que se retrouver lui-même dans les objets provoquant ce plaisir esthétique. Même si je l'isole de son contexte, c'est bien le sens de la définition de la jouissance esthétique de T. Lipps reprise et développée par W. Worringer :

« La jouissance esthétique est jouissance objectivée de soi. Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en *Einführung* avec lui. »<sup>247</sup>

Pour cette pensée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui élabore de manière polyphonique, une commune psychologie des formes, dans le plaisir esthétique le sujet se dessaisit de lui-même dans l'objet, mais c'est bien de lui-même qu'il jouit. *Einführung*, sympathie, compréhension sont les outils de cette psychologie qui tente de réduire le divorce dualiste au profit d'un sujet qui fusionnerait délicieusement avec son objet.

Dans un tout autre registre, mais à la même époque, J.K. Huysmans nous offre, dans son roman *A rebours*, le portrait génial de cet esthète fin de siècle qui à force de raffiner ses plaisirs finit par s'isoler désespérément du monde et des autres. Élaborant avec tous les raffinements imaginables un « intérieur » digne de sa sophistication esthétique, le héros, Des Esseintes, ne peut jouir que de lui-même :

« Lassé de ces ostentations puériles et surannées, il songeait simplement à se composer, pour son plaisir personnel, et non plus pour l'étonnement des autres, un

---

<sup>247</sup> W. WORRINGER, *Abstraction et Einführung, Contribution à la psychologie du style*, Ed. Klincksieck, « L'esprit des formes », 2003, p. 43.

*intérieur confortable et paré néanmoins d'une façon rare, à se façonner une installation curieuse et calme, appropriée aux besoins de sa future solitude.»*<sup>248</sup>

Le roman suit donc cette involution du plaisir esthétique qui se raffine progressivement en abandonnant d'abord tout désir de reconnaissance sociale (« étonnement des autres ») pour ne rechercher que des objets capables d'intensifier les plaisirs du sujet :

*«Il ouvrit la croisée toute large, heureux de prendre un bain d'air ; mais, soudain, il lui parut que la brise soufflait un vague montant d'essence de bergamote avec laquelle se coalisait de l'esprit de jasmin, de cassie et de l'eau de rose. Il haleta, se demandant s'il n'était point décidément sous le joug d'une de ces possessions qu'on exorcisait au Moyen Age. L'odeur changea et se transforma, tout en persistant. Une indéfinissable senteur de teinture de tolu, de baume du Pérou, de safran, soudés par quelques gouttes d'ambre et de musc, s'élevait maintenant du village couché, au bas de la côte, et, subitement, la métamorphose s'opéra, ces bribes éparses se relièrent et, à nouveau, la frangipane, dont son odorat avait perçu les éléments et préparé l'analyse, fusa de la vallée de Fontenay jusqu'au fort, assaillant ses narines excédées, ébranlant encore ses nerfs rompus, le jetant dans une telle prostration, qu'il s'affaissa évanoui, presque mourant, sur la barre d'appui de la fenêtre.»*<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> J.K. HUYSMANS, *À rebours*, chronologie, introduction et archives de l'oeuvre par Pierre Waldner, éd. GF Flammarion, 1978, p. 71.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

Mais ce plaisir solitaire qui va « à rebours » du plaisir ordinaire, qui le pervertit délibérément, qui cherche les signes de décadence dans les civilisations et les cultures les plus hautes et qui raffine la sensibilité jusqu'à dangereusement l'éthérer, sombre progressivement, pour reprendre un terme de l'époque, dans le « nervosisme ». Ainsi, dans le passage cité, le raffinement extrême de l'odorat conduit le héros au bord du malaise, l'empêchant de prendre la plus naturelle des respirations.

Certes, cette esthétique « fin de siècle » n'est plus tout à fait la nôtre : pourtant, les dandys et les esthètes de Proust, Huysmans ou Wilde forment bien ces figures enchâssées dans une époque rythmée par ce paradoxe de la sensibilité esthétique. L'extrême sophistication du goût, sa vertigineuse subjectivité (cf. la petite phrase de Vinteuil chez Proust) métamorphose, chez ces héros, le plaisir en souffrance : le plaisir, ici impartageable et inexpugnable, finit par isoler l'individu, par le couper du monde et des autres sans qui pourtant ce plaisir serait impossible. Mais surtout, il y a bien de façon diffuse dans cette esthétique crépusculaire et décadentiste, une absorption presque totale de l'*artistique* dans l'*esthétique*, le « nervosisme » huysmannien agissant comme un buvard à l'égard de l'art de son temps, semble faire du plaisir esthète sur-individualisé le point culminant de la culture, mais par là-même le

moment où la fonction sociale et publique de l'art s'évanouit aussi<sup>250</sup>.

#### IV. La critique esthétique du plaisir

La focalisation que nous avons opérée sur ce que Sartre appelait ces littératures de «l'intériorité» ou de l'intimité et qu'il jugeait obsolètes, ne doit pas masquer la généralité du problème envisagé –et dont ces littératures sont le *climax*- : il y a bien dans la quête subjective –encore qu'au point où Huysmans conduit son héros, le terme n'ait plus grande signification- du plaisir esthétique, un mouvement de retrait et d'enfermement possible dans un solipsisme finalement aussi douloureux qu'hédoniste. Ainsi, en élargissant la portée des exemples utilisés, on comprend mieux la virulente critique adressée par Adorno dans son analyse de la culture, au plaisir esthétique décidément trop petit bourgeois, philistin ou kitsch ou les trois à la fois.

---

<sup>250</sup> En atteste ce passage d'*À rebours* où des Esseintes est présenté sous la figure de l'*excentrique* : « Il s'acquit la réputation d'un excentrique qu'il paracheva en se vêtant de costumes de velours blanc, de gilets d'orfrois, en plantant, en guise de cravate, un bouquet de Parme dans l'échancrure décolletée d'une chemise, en donnant aux hommes de lettres des dîners retentissants, un entre autres, renouvelé du XVIII<sup>e</sup> siècle, où, pour célébrer la plus futile des mésaventures, il avait organisé un repas de deuil. » J.K. HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 70-71.

L'inspiration marxiste d'Adorno nourrit de manière très paradoxale sa théorie esthétique, par un mouvement simultané de satiété et de privation. En effet, elle invite d'une part à ne jamais couper les œuvres de la société et de leurs conditions de productions, et de l'autre, elle semble dérober continuellement devant la pensée d'Adorno, ce qui est pourtant son but et sa fin, à savoir la démonstration de la constitution d'une réelle autonomie esthétique dans l'histoire d'un art moderne auquel sont restituées toute son exigence formelle et sa portée critique. Il n'est pas inutile en ce point de nos analyses, de suivre en partie les effets de ce *double bind* de l'esthétique négative.

Si l'esthétique, à partir de l'émergence de la société bourgeoise du XVIII<sup>e</sup> siècle a érigé, philosophiquement et culturellement, le *désintéressement* en idéal esthétique, c'est bien parce qu'elle a simultanément reconnu dans les œuvres d'art les seuls objets dégagés de toute utilité immédiate et donc les seuls à pouvoir constituer une base nouvelle pour l'exigence de reconnaissance sociale. Bref, pour nos sociétés modernes, les seules productions susceptibles de résister au processus de marchandisation tout en garantissant aux amateurs, par la même voie, une stature sociale inédite. Toutefois, ce privilège inscrit d'emblée les œuvres d'art dans un registre nécessairement élitiste : en devenant le *moyen* paradoxal exclusif du désintéressement, elles favorisent le plaisir

esthétique privé et individuel et perdent éventuellement ainsi leur capacité critique ou sociale qui seule définit pour Adorno leur modernité, autant que celle-ci définit leur force critique. On a ainsi très vite le sentiment en lisant les analyses d'Adorno que la conquête par l'art moderne de son autonomie absolue est une victoire à la Pyrrhus : ce qu'il gagne en autonomie, il le perd en force révolutionnaire. Ainsi en va-t-il de la conception à la fois sévère et désabusée d'Adorno sur le happening :

*« Dès que l'œuvre d'art éprouve des craintes aussi fanatiques pour sa pureté au point de ne plus y croire et de tourner vers l'extérieur ce qui ne peut plus devenir art : toile et matériau sonore brut, elle devient son propre ennemi, continuation directe et fautive de la rationalité des fins. Cette tendance aboutit au happening. »*<sup>251</sup>

Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, qu'Adorno soit si critique à l'égard du plaisir esthétique, alors même qu'on aurait pu s'attendre à ce que la reconnaissance du plaisir esthétique puisse

---

<sup>251</sup> T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, édité par Rolf Tiedemann, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 150-151. C'est cette contradiction –propre à l'art moderne– que pointe à nouveau Adorno dans sa conférence de 1967, *L'art et les arts* : « En cela au moins (une absence de sens ostentatoire n'exprime certes pas sans autre forme de procès l'absence de sens de l'existence, ni ne la configure), les happenings sont exemplaires. Ils s'en remettent sans frein au désir nostalgique que l'art devienne une réalité *sui generis*, en allant contre son principe de stylisation et contre ce qui apparente ce principe à l'image qui le caractérise. C'est précisément par là qu'ils sont en guerre ouverte, jusqu'au télescopage, avec la réalité empirique à laquelle ils voudraient ressembler. Restant, comme des clowns, étrangers aux fins de cette vie réelle qui les accueille, les happenings en sont avant tout la parodie –et ils pratiquent celle-ci sans équivoque, pour ainsi dire comme parodie des mass-media. » *L'art et les arts*, *op. cit.*, p. 73.

être une arme contre le désintéressement élitiste : réduire l'œuvre d'art à sa fonction hédoniste c'est nécessairement évacuer sa force de contestation de l'ordre social, c'est inévitablement en faire une marchandise, fut-elle –et elle l'est- fétichisée.

Une formule d'Adorno résume bien ce paradoxe : « La fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction »<sup>252</sup>. Cependant, c'est dans cette même absence de fonction que réside à la fois la charge subversive de l'œuvre d'art et sa capacité hédoniste, c'est là toute la difficulté. Et c'est bien pourquoi, pour Adorno, l'œuvre d'art est une contradiction permanente : elle est bien « promesse de bonheur » -selon la formule de Stendhal léguée à la postérité esthétique-, aspiration au changement, subversion et dans le même temps refuge du plaisir individuel et signes du confort bourgeois :

---

<sup>252</sup> « Mais la fonction de l'art dans ce monde totalement fonctionnel est son absence de fonction ; c'est pure superstition que de croire qu'il peut intervenir directement ou inciter à intervenir. L'instrumentalisation de l'art vient saboter sa protestation contre l'instrumentalisation ; ce n'est que lorsque l'art prend en compte son immanence qu'il convainc la raison pratique de sa déraison. Pour s'opposer au principe de *l'art pour l'art*, irrémédiablement tombé en désuétude, l'art ne cède pas aux fins qui lui sont extérieures, mais il renonce à l'illusion d'un pur royaume de la beauté qui se révèle rapidement comme kitsch. En une négation déterminée, il enregistre les éléments épars de la réalité empirique, où il se situe, et les rassemble en les transformant en une essence qui est monstrueuse... » T.W. ADORNO, *Paralipomena, Théorie esthétique, op. cit.*, p. 444.

« Si l'on extirpait toute trace de jouissance, la question de savoir pourquoi les œuvres sont là plongerait dans l'embarras. En fait, plus on comprend les œuvres d'art, moins on en jouit. »<sup>253</sup>

Si l'on résume : le goût immédiat, la réduction de l'art au plaisir est pour Adorno l'indice d'un philistinisme insupportable, mais il est en même temps l'une des raisons d'être de l'art. Pour autant, si l'art doit préserver son autonomie, c'est justement en refusant le rapprochement de l'œuvre et de la marchandise, de l'art et de la consommation :

«Le paradis offert par l'industrie culturelle est toujours fait de la même quotidienneté. La fuite et l'enlèvement ont d'avance pour objet de ramener au point de départ. Le plaisir favorise la résignation qu'il est censé aider à oublier.»<sup>254</sup>

Là où l'art «bourgeois» veut de la jouissance et de la volupté<sup>255</sup>, l'art moderne lui opposera du «négatif» et du critique. Là où l'un tend à confondre l'*artistique* et l'*esthétique* par une consommation hédoniste, l'autre les maintient fermement séparés.

Pourtant, il est d'autres voix qui se font entendre dans le cercle élargi de l'École de Francfort comme celle d'Herbert Marcuse qui tente de dépasser cette opposition en dégagant la jouissance

---

<sup>253</sup> T.W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 31.

<sup>254</sup> T.W. ADORNO et M. HORKHEIMER, *Kulturindustrie*, éd. Allia, 2012, p. 52.

<sup>255</sup> « Le bourgeois désire que l'art soit voluptueux et la vie ascétique ; le contraire serait préférable. » *Théorie esthétique, op.cit.*, p. 32.

esthétique de cette grille réductionniste et en faisant un véritable ferment subversif et surtout une invitation à gommer la frontière entre l'art et la vie: «Le jeu est donc une façon de diluer l'art dans la vie et l'expérience esthétique une façon de transfigurer et de redoubler l'expérience quotidienne. Une fois l'art et la vie confondus il devient possible de disséminer l'inutilité dans la fonctionnalité de la vie.»

Il est certain que les avant-gardes des années 60 peuvent aisément être inscrites dans cette grille : les origines du minimalisme et de l'art conceptuel seraient ainsi situées dans cette volonté « négative » (au sens adornien) d'un art critique ne s'autorisant aucune concession à l'égard de l'*esthétique*, préservant ainsi sa pureté *artistique*. À l'inverse, les débuts du *happening* et de l'*art as life* marqueraient la volonté inverse de prolonger l'artistique dans l'esthétique, de les confondre, sans qu'il soit nécessaire d'y voir la volonté désespérée d'une autonomie déjà perdue. D'un côté, la rigueur de l'artistique, de l'autre la volonté d'occuper le flou des frontières entre l'artistique et l'esthétique<sup>256</sup>. Toutefois, l'opposition n'est peut-être que de surface...

---

<sup>256</sup> On trouverait dans un article de Daniel Charles consacré en grande partie à J. Cage, *Musique et an-archie*, une très belle formulation de la deuxième position : « Un faire qui est un non-agir, un savoir qui est une ignorance : par rapport au savoir-faire des compositeurs traditionnels, le *non-savoir-faire* de Cage se comporte comme si l'œuvre –élargie désormais à tout son contexte, et donc irréductible à tout ce que l'on codifiait jusqu'ici sous ce nom- avait « déjà subie

## V. L'autonomie artistique exige-t-elle une rupture avec l'esthétique ?

Ce bref passage de J. Kosuth caractérise bien en apparence la première de ces tendances :

*« L'art "moderne" et les réalisations antérieures semblaient liés en vertu de leur apparence formelle. Autrement dit, le "langage" artistique demeurait le même alors qu'il exprimait de nouvelles choses. L'événement qui permit de concevoir et de comprendre qu'il était possible de "parler un nouveau langage" tout en conservant un sens à l'art fut le premier "ready-made" de Marcel Duchamp. À partir du "ready-made", l'intérêt de l'art ne porte plus sur la forme du langage, mais sur ce qui est dit. Ce qui signifie que le "ready-made" fit de l'art non plus une question de forme, mais une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marqua le début de l'art moderne et celui de l'art "conceptuel". Tout l'art (après Duchamp) est conceptuel. »<sup>257</sup>*

Ce déplacement de l'apparence vers la fonction, de la contemplation vers la conception, du plaisir vers le langage et des

---

l'action » ; comme si elle était un *opus apertaum* et non un *opus operans*. (...) Et si l'on garde cette caractéristique à l'esprit, on cessera d'être obnubilé par la différence entre art et vie, entre sujet et objet : selon l'affirmation de Cage, on verra s'estomper les « plis de la pensée dualiste » ». *Musique et an-archie*, Bulletin de la société française de philosophie, séance du 27/02/1971, Librairie Armand Colin, 1971, p. 77-78.

<sup>257</sup> Joseph KOSUTH, « *Art after philosophy* » in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Paris-Musées, Société des Amis du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, pp.23-81 (première publication en français dans Art press n°1, décembre janvier 1973).

arts vers l'art, semble bien –à l'instar du *linguistic turn* en philosophie- marquer le dépassement du niveau perceptuel de l'expérience esthétique vers un niveau purement intellectuel ou conceptuel ainsi que l'assomption selon laquelle l'art n'est qu'un « jeu de langage ». Et il est manifeste que les commencements de l'art conceptuel se nourrissent de cette auto-référentialité d'objets clos sur eux-mêmes fonctionnant en apparence comme de pures tautologies. Le plus en l'étonnant en l'espèce, est bien que la littéralité en art ait donné lieu à d'innombrables interprétations alors même qu'elle est la revendication *littérale* d'un art ramené de sa prétendue ineffabilité ontologique à un strict jeu de langage :

*« [...] la validité des propositions artistiques n'est tributaire d'aucun présupposé empirique, encore moins d'aucun présupposé esthétique sur la nature des choses. Car l'artiste, en tant qu'analyste, n'est pas directement concerné par les propriétés matérielles des choses. Il n'est concerné que par la manière (1) dont l'art est susceptible d'un développement conceptuel et par la manière (2) dont ses propositions sont susceptibles d'accompagner logiquement ce développement. Autrement dit, les propositions de l'art ne sont pas d'ordre pratique, mais de caractère linguistique : elles ne décrivent pas la manière d'être d'objets physiques, ni même psychiques ; elles expriment des définitions de l'art, ou les conséquences formelles des définitions de l'art. Par conséquent, nous pouvons dire que l'art met en œuvre une logique.»<sup>258</sup>*

---

<sup>258</sup> *Ibid.*

Cette logique, Kosuth en propose un exemple limpide en 1965 avec *Néon* : là littéralement et en pleine évidence, l'art ne décrit pas le monde ni n'exprime la subjectivité, il exemplifie un jeu de langage. De ce point de vue, cette tendance austère voire ascétique de l'art conceptuel semble plutôt accréditer les thèses de l'esthétique négative d'Adorno, mais pour autant, permet-elle, comme l'espérait Adorno de préserver cette fonction critique de l'art ? Pour le dire de manière plus brutale au risque de paraître simpliste : l'art doit-il définitivement tourner le dos à la jouissance esthétique pour être à même d'indiquer la voie de l'émancipation à son public ?

C'est tout l'enjeu du texte de R. Jauss qui, dans sa *Petite apologie de l'expérience esthétique*, doute sur ce point de l'efficacité de l'esthétique négative :

*« L'esthétique de la négativité qu' Adorno invente comme remède à la culture industrialisée ne répond pas à la question de savoir comment combler l'abîme entre la réalité actuelle de l'art et l'art comme « promesse de bonheur » et comment faire passer, grâce à l'art redevenu expérience de communication, la conscience réceptive de sa contemplation solitaire à une nouvelle solidarité dans l'action. »<sup>259</sup>*

---

<sup>259</sup> R. JAUSS, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, in *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, coll. Tel, 2010, p. 148.

C'est peut-être le fait d'avoir abusivement simplifié le plaisir esthétique qui empêche Adorno d'en prendre toute la mesure et l'empêche d'y voir sa compatibilité avec la fonction critique et sociale de l'art. Si, comme Adorno d'ailleurs lui-même le reconnaissait, la jouissance esthétique est inséparable de la fonction des œuvres, mieux vaut alors reprendre la question à partir de là :

*« L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs -lettrés ou non lettrés- la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service. »*<sup>260</sup>

On pourrait ainsi réintroduire le plaisir esthétique au sein de l'expérience esthétique sans pour autant renoncer à la fonction émancipatrice et critique de l'art. En allant plus loin, H. R. Jauss entend démontrer que non seulement la jouissance esthétique n'est pas un obstacle à la fonction sociale de l'art, mais qu'elle en est même la condition. Tout d'abord, parce que la jouissance ne s'oppose pas nécessairement à l'action et ensuite parce que la jouissance esthétique suppose toujours une distanciation critique entre le sujet et l'objet. Loin d'aliéner la conscience individuelle, la

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 137.

jouissance esthétique devient ainsi le vecteur de sa libération et de son ouverture :

*« La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin -et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective- la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition. »<sup>261</sup>*

Le ressort de cette apologie de l'expérience esthétique est donc l'intersubjectivité : l'expérience de production se prolonge dans celle de la réception, à condition de préciser que cette réception n'a rien d'une contemplation passive, mais qu'elle est bien une expérience active et partagée.

Le deuxième argument clé de Jauss est que la conquête moderne de son autonomie par l'art ne le condamne pas à se séparer de l'expérience esthétique, au contraire :

*« La fonction cognitive impliquée dans la jouissance esthétique (...) n'a été délaissée qu'à partir du XIXe siècle, lorsqu'on s'est mis à considérer l'art comme une activité autonome. De même l'art antérieur à cette autonomie, qui véhicule et transmet de bien des manières des normes de comportement social, est-il tout*

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 143.

*naturellement investi de cette fonction de communication qu'aujourd'hui l'esthétique de la négativité soupçonne de soutenir les intérêts des classes dominantes, qu'elle méconnaît en n'y voyant que la glorification de l'ordre établi, et qu'elle rejette sans appel.»*<sup>262</sup>

Bref, l'esthétique négative repose sur une contradiction : elle coupe l'œuvre d'art de l'esthétique en pensant ainsi la préserver dans son autonomie et sa liberté alors même qu'elle empêche effectivement cette autonomie de s'accomplir. La jouissance esthétique n'est jamais séparée et privée, elle est toujours au contraire informée et active, elle est toujours en situation. Comme le remarque Jerrold Levinson, il s'agit toujours d'un plaisir ouvert et contextualisé :

*«Le plaisir propre à l'art est un plaisir informé et comprend que son objet est un artefact, a une histoire, et représente quelque chose de fabriqué ou d'accompli.»*<sup>263</sup>

De ce point de vue, il semble difficile d'épouser les thèses de J.M. Schaeffer qui voudrait maintenir à toute force une distinction d'essence entre l'*activité* artistique et la *réception* esthétique sur la base d'une hétérogénéité complète entre les « états mentaux » sollicités dans la création et ceux qui sont à l'œuvre dans la réception. Tout en fondant sa distinction sur des intentionnalités incompatibles, J.M. Schaeffer nuance d'ailleurs aussitôt sa thèse en

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>263</sup> J. LEVINSON, *The pleasures of Aesthetics, philosophical essays*, Cornell University, 1996, p. 15.

admettant que les deux intentionnalités se confondent –ou du moins alternent- néanmoins chez l’artiste qui somme toute est toujours aussi son premier spectateur<sup>264</sup>. Curieusement, en voulant penser la spécificité de la *conduite* esthétique et en l’isolant de la *pratique* artistique, Schaeffer admet cependant qu’il serait difficile de ne pas supposer cette conduite à l’œuvre dès la création de l’objet, mais reste silencieux sur la réciproque. Or, on voit mal ce que seraient ces « intentionnalités » incompatibles entre création et réception, artistique et esthétique, si non seulement elles sont déjà mêlées chez l’artiste –et quelle serait cette intentionnalité spécifique sinon une fin esthétique ?- mais si en outre, elles prennent la forme d’une satisfaction esthétique chez le récepteur. Que les œuvres d’art n’aient pas, dans leur histoire et leur provenance contingentes, de finalité nécessairement esthétique,

---

<sup>264</sup> « Mais la raison fondamentale pour laquelle il faut distinguer entre les deux activités est que la création artistique et l’activité de réception esthétique correspondent à des processus mentaux très différents : l’activité intentionnelle qui consiste à créer quelque chose et l’activité mentale qui consiste à prêter attention à quelque chose sont irréductibles l’une à l’autre et elles mettent en œuvre des ressources et des intentionnalités différentes. La distinction ne nous engage nullement à exclure la dimension esthétique de la création artistique, mais simplement à faire la part des choses entre ce qui dans cette création relève du faire, et des problèmes qui s’y posent, et ce qui relève de l’attention que celui qui fait accorde à ce qu’il fait, et donc de l’attitude esthétique qu’il adopte à l’égard de sa propre œuvre. Ainsi le geste pictural du peintre relève du faire artistique, mais le contrôle qu’il exerce sur son propre travail en s’éloignant du tableau pour le scruter, pour « voir si ça marche, si ça colle », relève de l’attitude esthétique, puisqu’il va juger de son travail par rapport au caractère satisfaisant ou non de son inspection visuelle et (éventuellement) herméneutique. » J.M. SCHAEFFER, *La conduite esthétique comme fait anthropologique*, in *L’Art et la culture*, sous la direction d’Y. Michaud, Université de tous les savoirs, éd. Odile Jacob poche, 2002, p. 285-286.

nul n'en doute, en revanche, que tel objet rituel « devienne » œuvre d'art ne peut dépendre exclusivement des règles labiles de telle ou telle culture et des normes historiées de ses conduites. L'histoire ne peut ici servir d'appui à des distinctions d'essence : qu'un masque acquiert un statut d'œuvre qui recouvre ses fonctions premières ne peut être le seul fait de la conduite esthétique, il faut bien à tout le moins que l'objet ait permis la matérialisation d'une certaine expérience esthétique à laquelle s'accorde éventuellement la conduite esthétique. Autrement dit, le clivage que tente de maintenir Schaeffer semble à la fois trop flou et trop rigide : trop flou parce qu'alors il ne prend pas suffisamment en compte l'expérience intégrée dans ces objets qui « deviennent » pour nous modernes, des œuvres d'art, trop rigide parce qu'il ne voit pas la nécessaire continuité de l'expérience qui seule rend possible la satisfaction esthétique. Comme le rappelle Dewey au tout début de *L'art comme expérience*, « s'il s'agit de dépasser son propre plaisir pour parvenir à élaborer une théorie » esthétique, il faut alors nécessairement resituer l'objet dans son contexte, retrouver la situation unique qui l'a rendu nécessaire tout en retrouvant, sur la base de cette spécificité même, ce qui reste *commun* entre lui et nous.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Prenant l'exemple du Parthénon, Dewey dit : « Et, s'il s'agit de dépasser son propre plaisir pour parvenir à élaborer une théorie sur cette vaste république de l'art dont cet édifice est membre, on doit alors être disposé, à un certain

Il n'est pas inutile de rappeler, pour faire désormais le point sur l'apport de cette théorie esthétique de la réception pour comprendre la continuité entre la création artistique et l'expérience esthétique, que H. R. Jauss a été conduit à cette analyse de la notion de *réception* à partir de problèmes intrinsèques à l'histoire littéraire. Plutôt que d'envisager traditionnellement l'histoire littéraire comme la succession linéaire des œuvres, il lui est apparu plus probant de l'envisager comme une *chaîne* de réceptions. Et c'est la première des thèses qu'il défendra dans le premier chapitre de *Pour une esthétique de la réception* : dans un mouvement très pragmatiste et salutairement pragmatique, H. R. Jauss réclame un retour à l'expérience littéraire littérale, c'est-à-dire la lecture... Plutôt que de considérer –dans une posture positiviste naïve– l'histoire littéraire comme une accumulation objective de faits

---

stade de notre réflexion, à s'en détourner pour considérer le tourbillon de la vie des citoyens d'Athènes, ces gens à la sensibilité aiguë, constamment occupés à débattre, dont le sens civique était tel qu'il s'identifiait à une religion, et dont l'expérience se trouvait exprimée dans ce temple *construit pour être non une œuvre d'art* [nous soulignons] mais un lieu de commémoration civique. Il s'agit de les envisager comme des êtres dont les besoins nécessitaient l'existence de cet édifice et y trouvaient leur satisfaction [...] Celui qui a l'intention d'élaborer des théories sur l'expérience esthétique incarnée dans le Parthénon doit avoir présents à l'esprit les points communs entre ces hommes créateurs ou usagers dans la vie desquels il a pris place, et ceux qui sont nos contemporains.» J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 31. Marx, en un sens, pointait déjà la même limite devant une sociologie de l'art comme moyen de compréhension exclusif de l'expérience esthétique : « La difficulté ne consiste pas à comprendre que l'art grec et l'épopée soient liés à certaines formes de développement social. La difficulté consiste à comprendre qu'ils peuvent encore nous fournir des satisfactions esthétiques et soient considérés à certains égards comme norme et modèle inaccessible. » K. MARX, *Introduction à la critique de l'économie politique*, cité in P. ELUARD, *Anthologie des écrits sur l'art*, éd. Cercle d'art, coll. Diagonales, 1987, p. 69.

littéraires attendant sagement d'être interprétés par l'historien ou le critique, mieux vaut considérer la chaîne des lecteurs par laquelle l'œuvre en question nous est parvenue.<sup>266</sup> Après tout, c'est bien cette chaîne qui a fait l'œuvre. La littérature –envisagée d'un point de vue esthétique- ne constitue pas une histoire linéaire de faits, mais n'existe que dans l'expérience littéraire de l'écrivain, du lecteur ou du critique, « selon l'horizon d'attente qui leur est propre »<sup>267</sup>. Il est clair, qu'énoncée ainsi, la thèse de H. R. Jauss offre le flanc aux critiques nombreuses selon lesquelles une telle approche manquerait son objet en le diluant dans le psychologisme ou la sociologie du goût, outre le fait que la notion d'« horizon d'attente » peut paraître comme une vague intentionnalité suspendue. Critiques dont on a vu qu'elles valaient pour toute forme d'expérience esthétique. Or, là encore, c'est l'*expérience* qui constituera pour Jauss la meilleure garantie de ne pas dissoudre l'objet littéraire dans la psychologie de l'auteur ou du lecteur, car l'*attente* créée par l'auteur du texte ne se réduit pas à provoquer

---

<sup>266</sup> « Pour rénover l'histoire littéraire, il est nécessaire d'éliminer les préjugés de l'objectivisme historique et de fonder la traditionnelle esthétique de la production et de la représentation sur une esthétique de l'effet produit et de la réception. L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des « faits littéraires » mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'histoire littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours d'abord redevenir lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs. » H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 53.

chez le lecteur de simples impressions subjectives, elle est préparée, guidée, construite<sup>268</sup>, elle s'inscrit non seulement dans une expérience préexistante liée au genre littéraire que prolonge ou interrompt l'œuvre, mais aussi dans l'expérience littéraire déjà présente chez le lecteur. On retrouve bien ici cette forme caractéristique de circularité qui domine dans l'expérience esthétique puisqu'elle ne peut être coupée sans dommage du contexte d'expériences dans lequel elle apparaît et qu'elle concourt à moduler et à transformer :

*« Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. »<sup>269</sup>*

Le constat de la nature nécessairement intersubjective de l'expérience esthétique est ce qui conduit Jauss à distinguer tout à

---

<sup>268</sup> « À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle. » *Ibid.*, p.55.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 56.

la fois sa théorie de la réception du psychologisme et du structuralisme puisque selon ce dernier, le texte est un monde clos, autonome régi par une combinatoire formelle. Enfin, si la réception de l'œuvre littéraire se fait sur le fond d'attentes «concrétisées» par le genre littéraire ou le style de l'auteur, elle se joue aussi sur les attentes du lecteur à l'endroit de sa vie quotidienne que l'œuvre peut contribuer à transformer ou à enrichir. Car l'horizon d'attente propre à la littérature anticipe sur des possibilités non encore réalisées, sur des formes d'expérience à venir :

*« Si le pouvoir créateur de la littérature préorienté ainsi notre expérience, ce n'est pas seulement du fait qu'elle est un art qui rompt par la souveraineté de ses formes l'automatisme de la perception quotidienne. [...] [La forme nouvelle] peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie. Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique.»<sup>270</sup>*

Cette vision unifiée de l'expérience littéraire à laquelle appelle H. R. Jauss sur le terrain de l'histoire littéraire, et qui pour nous contient des accents très proches de la conception par Dewey de l'expérience esthétique, permettra seule, pour reprendre son

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 83.

expression, de restituer à la littérature sa fonction spécifique de *création sociale*. Expression qui non seulement nous paraît heureuse, mais encore parfaitement juste, si l'on a en vue la continuité de l'expérience artistique et de l'expérience esthétique, de la création et de la réception, de l'individualité de l'expérience et de son caractère collectif.

Au fond, ce qui sauve l'expérience esthétique de cette aliénation que lui promettait Adorno, c'est qu'elle n'est jamais exclusivement privée, mais qu'elle suppose au contraire un *public*. Et si H. R. Jauss prend acte lui-aussi des dangers de l'industrie culturelle et de ses effets délétères : régression du plaisir dans le divertissement, marchandisation des œuvres ou industrie du loisir, il n'en demeure pas moins que pour lui, la meilleure résistance à offrir contre ce processus consiste à repenser la fonction sociale et pratique de l'art et de l'expérience esthétique ; cette fonction ne peut être réactivée qu'en retrouvant la continuité unissant la sphère pratique et la sphère de l'art. Cela signifie que l'expérience esthétique ne peut plus être considérée comme la réception privée et passive du plaisir, forclos en marge de la pratique sociale, mais comme la continuité active avec l'expérience qui a conduit à la production de l'œuvre. Il me semble qu'on peut tout à fait comprendre, sans trop les distordre, les théories respectives de la réception et du «contextualisme esthétique» de cette manière pragmatiste.

Si le contextualisme esthétique suppose en premier lieu que les œuvres d'art sont des artefacts toujours incorporés dans une histoire et que leurs significations dépendent génétiquement de ce contexte historique particulier, ce présupposé peut être une expression du principe de continuité à l'œuvre dans le pragmatisme. Dans les deux cas, ce qui est contesté c'est l'affirmation naïve d'une autarcie des œuvres d'art que celle-ci soit rapportée à une forme «pure» ou à une expression «pure», l'œuvre n'est jamais «un empire dans un empire». Toutefois, contextualisme et pragmatisme se séparent sur le point suivant : l'analogie qui oriente le contextualisme est d'ordre linguistique puisque de même que toute énonciation ne reçoit son sens que d'un contexte particulier, les œuvres ne signifieront que dans un certain contexte. Or, la prégnance de ce modèle finit par conduire le contextualisme à assimiler structuralisme et empirisme comme deux façons conjointes d'ignorer ce contexte : le premier exagère le rôle de la forme, le second, celui de l'expérience. Or, cette assimilation ne vaut que pour une version singulièrement rétrécie de l'empirisme car l'expérience telle qu'elle est pensée dans le pragmatisme est inséparable de son contexte, et *a fortiori* lorsqu'il s'agit des œuvres d'art. Jerrold Levinson semble d'ailleurs lui-même en convenir lorsqu'il conclut sa défense du contextualisme esthétique par ces mots : «Quand il est question d'art, ce qui bien sûr importe le plus est l'expérience que nous en faisons », mais il

ajoute : « cela ne signifie pas qu'une telle expérience et un tel impact ne supposent pas, inévitablement, une médiation culturelle et une information historique appropriées. »<sup>271</sup> Cette médiation culturelle peut-elle autre chose, du point de vue pragmatiste, que *l'expérience* elle-même ? À moins de confondre l'expérience avec un processus obscur de dilution psychique, on voit mal ce qu'elle pourrait être d'autre ! Comprendre les œuvres comme *expérience* ne consiste pas à les réduire à une expérience subjective autarcique et muette, transhistorique et solipsiste, mais au contraire à les resituer dans un contexte social et culturel. Encore faut-il s'entendre sur la notion de *contexte* : faire du contexte un principe de détermination seul capable de nous fournir une compréhension des œuvres n'est en effet pas sans danger. S'il ne s'agit que de remplacer une détermination par une autre : contexte vs forme, par exemple, on en apprécie mal le gain d'une telle analyse. En revanche, s'il s'agit de montrer que le contexte esthétique n'est jamais un ensemble fixe de déterminations qui s'imposent plus ou moins consciemment à un sujet, mais une *situation* vivante et plastique où les significations et la compréhension des œuvres sont constamment réinventées par les

---

<sup>271</sup> J. LEVINSON, *Le contextualisme esthétique*, in *Esthétique contemporaine*, op. cit., p. 460.

individus, alors il semble bien que le contexte soit incompréhensible si on le ramène pas à l'expérience<sup>272</sup>.

On peut en tout cas efficacement prolonger cette thèse d'une continuité entre l'esthétique et la pratique aux productions de la culture de masse qui –dépassant de fait l'opposition arendtienne entre culture et vie- constituent la source commune et immédiate de nos expériences esthétiques.

Nous détaillerons dans le prochain chapitre cette question, toutefois, on peut s'apercevoir d'ores et déjà qu'y compris chez les penseurs qui critiquent la culture de masse, il y a bien une prise en compte –pas nécessairement normative- de ce phénomène de continuité et d'effrangement de l'esthétique et de l'artistique dans les processus mêmes de l'art. Pour comprendre ce point, il peut être utile de revenir sur la distinction que réactualisait H. Arendt entre les *performing arts* et les *creative arts*, c'est-à-dire les arts d'exécution (danse, musique, théâtre...) et les arts qui produisent un objet qui est coupé ou qui dissimule leurs processus de production (peinture, sculpture...). Cette distinction entre arts de fabrication et arts d'exécution où les premiers comme la peinture, la sculpture ou l'architecture exposent une œuvre qui ne requiert pas la présence effective d'un artiste, et les seconds comme la

---

<sup>272</sup> Nous développerons cette distinction entre *contexte* et *situation* dans le troisième chapitre.

musique, le théâtre ou la danse qui impliquent la présence d'artistes interprétant une œuvre et se manifestant directement devant un public, pour classique qu'elle soit, permet néanmoins à Arendt, d'établir un lien très singulier entre l'esthétique et la politique. Elle creuse le paradoxe suivant : les arts de fabrication dissimulent le processus de production, et –en tout cas pour l'esthétique traditionnelle- cette dissimulation est un critère de réussite là où les œuvres des arts d'exécution n'existent réellement que dans le moment même où des artistes se produisent sur scène. Ainsi les arts de fabrication restent proches de la technique tout en la dissimulant, les arts d'exécution font disparaître la technique en la produisant. Le paradoxe s'éclaire si l'on tient compte de la lecture arendtienne de l'esthétique de Kant : dans les arts d'exécution, la finalité est vraiment immanente à l'œuvre parce que cette dernière n'est justement pas «choséifiée». À l'inverse, dans les arts de fabrication, l'exécution serait le moyen privé et caché de la fin que sera l'œuvre exposée au regard du public. En revanche, dans un art d'exécution, l'exécution n'a d'autre fin qu'elle-même, elle est intransitive. Or, Arendt insiste sur la parenté entre les arts d'exécution et l'action politique, dans la mesure où non seulement tous deux requièrent la présence d'un public, mais aussi la présence d'une *virtuosité* particulière :

« Les artistes qui se produisent – les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d’une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d’autres hommes devant lesquels ils puissent apparaître ; les deux ont besoin d’un espace publiquement organisé pour leur « œuvre », et les deux dépendent de la présence d’autrui pour l’exécution elle-même. »<sup>273</sup>

On comprend bien l’usage tout à fait particulier que fait Arendt de cette distinction d’abord neutre : là où l’œuvre-chose peut éventuellement servir à la commémoration d’un acte ou d’une grande décision politique –en s’affranchissant de la durée sociale, c’est-à-dire de la vitesse vitale-, l’exécution virtuose ne jouit pas de plus de temps que *l’action* politique, sa fin étant ramassée dans son exécution même. De l’une à l’autre, se jouerait donc la même partition de l’exposition publique d’une initiative nouvelle et libre susceptible d’être partagée. D’une certaine manière, on peut dire qu’à son corps défendant, Arendt révèle sans doute la présence dans l’art –et peut-être en particulier dans les arts d’exécution- d’une certaine fonction démocratique dans la mesure où l’individualité artiste qui s’expose peut symboliser ce qui devrait être le fondement d’une vie démocratique, plus qu’elle ne convainc sur le statut esthétique de l’action politique. Sur ce dernier point, il faut bien reconnaître qu’Arendt n’envisage cette dimension

---

<sup>273</sup> H. ARENDT, « Qu’est-ce que la liberté ? » in *La Crise de la culture*, op. cit., p. 200.

esthétique que sous l'angle de la *grandeur* individuelle que l'art de fabrication aura pour tâche de pérenniser dans ses œuvres.

Or, Adorno remarquait déjà que cette frontière n'était plus, dans l'art moderne, une frontière stable séparant les arts, mais avait en revanche tendance à s'estomper du fait que l'une des caractéristiques de l'art moderne était précisément de dévoiler le processus de production de l'œuvre. De fait, la fabrication se faisant visible dans son processus, la frontière qui la séparait de l'exécution devient poreuse. On peut aller plus loin et considérer que cette distinction passe désormais, avec la modernité, à l'intérieur des arts eux-mêmes : ainsi, l'*action painting* participe déjà de la performance, le peintre devient littéralement *performer*. De même, le théâtre de Brecht, ou *a fortiori* d'Artaud – même si c'est la converse –, tend à estomper la barrière séparant la scène du public, l'acteur du spectateur. Ainsi, la frontière entre création et exécution n'organise plus la répartition des arts, mais renouvelle, à l'intérieur des arts eux-mêmes, la *praxis* de l'artiste. Et, de fait, on pourrait dépasser l'opposition traditionnelle entre « performer » et représenter : là par exemple, où le théâtre classique « make believe », fait croire à ce qu'il « représente », la performance « make belief », provoque quelque chose. Toutefois, il s'agit de ne pas tomber dans l'opposition facile entre représentation et présence puisque même le *make belief* suppose un travail de

fiction, d'imagination, mais qui se traduit par un acte. C'est cette continuité entre la production artistique et l'expérience esthétique qu'elle est susceptible de générer qu'il nous faut désormais interroger : si l'expérience esthétique réclame pour être clairement comprise d'être reliée à l'expérience créatrice, l'œuvre, à son tour, réclame d'être reliée à l'expérience esthétique. Problème : qu'en est-il de l'individualité artiste, ne risque-t-elle pas d'être dépossédée de ses prérogatives par l'insistance trop appuyée à l'endroit de cette continuité ? Trop prêter à l'activité de la réception, n'est-ce pas enlever à l'activité créatrice ?

## VI. La continuité de l'esthétique et de l'artistique : vivre *une* expérience

J. Dewey regrettait, dans *L'art comme expérience*, l'absence d'un terme qui désignerait simultanément les processus « esthétique » et « artistique » :

*« Nous ne possédons pas de mot en anglais qui comprenne sans équivoque ce qui est signifié par les deux mots « artistique » et « 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. »*<sup>274</sup>

L'enjeu est d'abord cognitif : là comme souvent, la distinction nominale entre la production « artistique » et la qualité « esthétique » qu'on lui adjoint a fini par nous faire croire qu'il s'agissait de deux réalités distinctes, soit que l'on considère l'art comme un étage supérieur édifié sur le matériau esthétique, soit que l'on coupe radicalement la réception esthétique des processus de création. Mais il est aussi pratique, car ce que déplore Dewey, outre l'insuffisance du vocabulaire pour désigner cette continuité, c'est le fossé que ces distinctions -pourtant seulement nominales- ont fini par creuser entre l'art et l'expérience esthétique. C'est donc à l'essentialisation abusive de ces distinctions qu'il faut s'attaquer. Si l'on prend en vue la continuité réelle que masquent ces distinctions, on pourra restaurer l'unité de l'expérience esthétique, et ainsi espérer réconcilier l'art et son public. Séparer l'acte de création de sa réception esthétique ne préserve en rien l'autonomie de l'œuvre selon Dewey, mais bien au contraire, cela isole l'expérience esthétique commune de l'art et menace ce dernier d'une existence étreinée et éthérée. Cette séparation n'est pas l'effet inévitable -comme dans la théorie esthétique d'Adorno- d'une tension entre la force critique de l'art moderne et l'industrie

---

<sup>274</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 98

du loisir, mais plutôt d'un oubli de l'unité de toute expérience esthétique. En outre, comme il le remarque, il serait artificiel et vain de vouloir séparer *in abstracto* perception esthétique et création, dans la mesure où il s'agit *concrètement* d'un processus unifié :

*« Pour être véritablement artistique, une œuvre doit aussi être esthétique, c'est-à-dire, conçue en vue du plaisir qu'elle procurera lors de sa réception. Cela n'empêche pas que l'artiste, lorsqu'il produit, doive s'appuyer sur une observation constante. Mais si sa perception n'est pas aussi de nature esthétique, elle n'est qu'une reconnaissance fade et froide de ce qui a été fait... »*<sup>275</sup>

La perception esthétique ne vient pas après l'acte de création comme un moment de réception passive, elle commence dès la production de l'œuvre, c'est à cela que Dewey nous demande d'être attentifs dans la suite de son texte : si l'on trouve un objet finement ouvragé que l'on pense produit par une civilisation lointaine et qu'on l'admire comme une œuvre d'art, puis que l'on s'aperçoit qu'il ne s'agit en fait que d'un jeu aléatoire de la nature, c'est notre perception même de l'objet qui va changer. On ne le verra plus comme une œuvre d'art non pas parce que nous aurons corrigé intellectuellement notre erreur, mais c'est notre perception réelle, effective de l'objet qui aura changée. Il faut alors distinguer ce qui est effectivement produit par l'art : l'objet de l'œuvre d'art

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 100.

c'est-à-dire ce qui fait de cet objet l'objet d'une expérience. C'est pourquoi, comme le montre l'exemple choisi par Dewey, l'œuvre d'art ne se réduit pas à l'objet physique (qui dans l'exemple qu'il imagine, n'aura pas changé). Il ne faut voir ici aucune dissolution subjective de l'effectivité de l'art, mais au contraire, une prise en compte globale de ce qui est expérimenté (*experienced*) à partir de l'objet d'art. Concrètement, cela signifie que l'expérience esthétique ne peut être coupée de l'expérience même de la fabrication de l'objet.<sup>276</sup> C'est bien pour cette raison que l'auteur de *L'art comme expérience* nous conseille, au début de son ouvrage, de nous détourner provisoirement des objets pour comprendre l'intégralité du processus esthétique. On peut mesurer toute l'originalité et la nouveauté des thèses de Dewey en confrontant son exemple à celui, devenu canonique, de Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Rappelons-en l'essentiel pour les besoins de la démonstration : Kant décrit le plaisir esthétique produit par le chant du rossignol un soir d'été, mais s'il s'avère que les trilles du

---

<sup>276</sup> « Supposons, pour les besoins de l'illustration, qu'on ait cru qu'un objet finement ouvragé, dont la texture et les proportions procurent un vif plaisir lorsqu'elles sont perçues, a été façonné par quelque peuple primitif. Puis on découvre la preuve qu'il s'agit d'un produit naturel purement accidentel. En tant qu'objet concret, il est alors exactement ce qu'il était avant notre découverte. Toutefois, il cesse immédiatement d'être une œuvre d'art et devient une « curiosité » naturelle. Sa place est désormais dans un musée d'histoire naturelle, et non plus dans un musée d'art. Et ce qui est extraordinaire, c'est que la différence ainsi faite n'est pas d'ordre exclusivement intellectuel. On fait une différence sur le plan de la perception et de l'appréciation de l'objet et ce, de façon directe. On constate ainsi que l'expérience esthétique, au sens restreint, est liée de façon inhérente à l'expérience vécue qui accompagne la fabrication. » *Ibid.*, p. 101-102.

rossignol ne sont que l'effet d'un imitateur facétieux, nous serons inévitablement déçus et privés de ce plaisir<sup>277</sup>. L'observation de Kant s'inscrivant dans la problématique classique, pour l'époque, du lien entre art et nature, trouve de fait sa solution dans l'analyse de Dewey<sup>278</sup>. C'est justement en coupant l'art de tout contexte, en l'isolant de la nature et de l'expérience qu'on fait artificiellement surgir une déception esthétique ; au contraire, en rétablissant la continuité de l'esthétique et de l'artistique, la déception disparaît. Précisons : ce qui produit pour Kant la déception, c'est que le jugement esthétique devant les libres productions de la nature y adjoint une intention ou une fin qu'il sait ne pas y être, dès lors, si cette intention est imitée facticement, le libre accord de nos facultés avec la nature ne peut avoir lieu. Percevoir esthétiquement la nature suppose donc pour Kant que nous la percevions *comme si*

---

<sup>277</sup> Nous rappelons le passage pour mémoire : « « quoi de plus apprécié par les poètes que le joli chant, si charmant, du rossignol dans un bosquet solitaire, durant un calme soir d'été, sous la douce lumière de la lune? Pourtant, on connaît des exemples où comme on ne pouvait trouver un tel chanteur, quelque hôte jovial est parvenu à tromper, à leur très grande satisfaction, ses invités venus chez lui jouir de l'air de la campagne, en dissimulant dans un buisson un jeune garçon malicieux sachant imiter (avec à la bouche un roseau ou un jonc) ce chant de manière parfaitement conforme à la nature. Mais, dès que l'on prend conscience qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte longtemps d'entendre ce chant tenu auparavant pour si attrayant; et il en va de même pour tout autre oiseau chanteur. Il faut que la nature ou ce que nous tenons pour elle, soit en cause, pour que nous puissions prendre au beau comme tel un intérêt immédiat. » E. KANT, *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, p. 134.

<sup>278</sup> Outre le fait que la naturalisation de l'esthétique par Dewey invalide évidemment une bonne part de la littérature esthétique sur les rapports de l'art et de la nature et toutes les problématiques qui lui sont attachées : imitation, représentation etc.

elle se composait actuellement pour notre seul plaisir, et c'est l'épaisseur de ce *comme si* qui rend possible le jugement esthétique. L'argument de Dewey ne s'embarrasse évidemment pas de ces dichotomies même si l'on peut être tenté de rapprocher le libre accord kantien et la continuité que défend Dewey ; en fait, dans la converse de l'exemple kantien qu'il propose, l'objet cesse aussitôt d'être considéré comme une œuvre d'art dès que la méprise est corrigée –l'équivalent de la découverte de la supercherie chez Kant- non pas en vertu de l'impossibilité d'en former un jugement esthétique réfléchissant, mais du fait que *réellement* et directement, notre perception change sans qu'on puisse attribuer ce changement à la seule subjectivité. La perception esthétique ne peut ainsi jamais être coupée de la perception artistique qui se prolonge en elle et l'oriente : l'artiste œuvre en percevant, de même que le récepteur perçoit en continuant d'œuvrer, d'une certaine façon, puisque l'expérience vécue de la création est ce qui permet la perception esthétique. Si la perception esthétique n'était que la réception passive d'un objet autarcique coupé radicalement de l'expérience qu'il matérialise, nous n'éprouverions jamais une quelconque émotion esthétique en sa présence, pas plus qu'en présence d'un objet routinier ravalé au rang de moyen.<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> On trouve dans *Petit traité de désinvolture* de Denis Grozdanovitch, une belle

On ne manquera de nous objecter qu'au fond, qu'il s'agisse du jugement réfléchissant kantien ou de la perception esthétique chez Dewey, c'est bien l'*imagination* qui, chez l'un et l'autre constitue le jugement esthétique porté sur l'objet puisque ce dernier ne change pas et n'enferme pas de qualités esthétiques objectives. Et, bien entendu, les théories de la « distance psychique » ne sont jamais très loin de ce libre jeu de l'imagination. La spécificité esthétique relèverait ainsi du « mental » de quelque façon qu'on s'y prenne. Ce serait là rater l'originalité profonde de l'analyse esthétique de Dewey, dans la mesure où quelque chose comme le « contenu mental » qui se projetterait à son gré sur les objets pour les «esthétiser» ne peut exister dans une pensée de l'expérience

---

variation littéraire de l'exemple kantien du rossignol où l'auteur détricote subtilement la téléologie kantienne : «Or, à ce moment critique de la soirée, après qu'il eut lui-même laborieusement échoué à nous faire partager un certain état d'âme obscur et filandreux qui paraissait lui tenir à cœur, V., se levant soudain, se mit à imiter le chant du rossignol, ce qu'il fit avec brio, imposant un silence ébahi et admiratif.

La conversation, ou ce qui en tenait lieu, reprit, languide, pour s'éteindre à nouveau progressivement en insignifiants ensommeillés. Nous sortîmes et nous dirigeâmes vers la voiture. V. qui nous avait accompagnés, contemplant la froide nuit étoilée d'avril, s'exclama :

« Ah ! Eh bien, justement ! C'est tout à fait une nuit pour eux ! Vous allez peut-être les entendre ! »

Nous entraînant au bord du ravin broussailleux en contrebas, il nous fit signe de nous taire. Après quelques minutes d'attente, nous entendîmes la première trille d'une série époustouflante, aussitôt reprise par un second, puis par un troisième chanteur.

Nous restâmes là un bon moment, subjugués !

On eût dit que les étoiles elles-mêmes écoutaient attentivement...» *Petit traité de désinvolture*, éd. José Corti, 2002, p. 212-213.

unifiée<sup>280</sup>. C'est bien pourquoi nombre de traducteurs de Dewey se sont résolus à réactiver le terme *d'expérencier* pour coller au plus près de ce qu'il s'agit d'entendre dans l'expression «faire une expérience» dans la mesure où ce verbe rendrait toute sa force à la conception circulaire de l'expérience théorisée par Dewey : l'«objet» de l'expérience étant toujours chez lui *subject matter* et non pôle objectif d'une subjectivité ; l'expérience, de ce point de vue, est donc une transaction au terme de laquelle « sujet » et « objet » sont simultanément *expérencés*.<sup>281</sup> Ce qu'il faut bien

---

<sup>280</sup> Sur ce point, nous renvoyons à l'article remarquable de Pierre Steiner, « Délocaliser les phénomènes mentaux: la philosophie de l'esprit de Dewey » , *Revue internationale de philosophie* 2008/3 (n° 245), p. 273-292, et à ce passage en particulier : « il souhaite considérer les *processus* de pensée comme prenant intégralement place dans le monde extérieur, étant donné que ces processus ne se définissent pas seulement par ce qu'ils *font*, mais aussi par *ce à l'aide de quoi ils se réalisent et sont effectifs*. Le *continuum* qu'instaure Dewey entre l'esprit et la nature/culture est génétique, et non pas fondationnel (émergentisme), *parce que* notamment technique. Nos pensées et nos actions ne sont pas dirigées *vers* ou *sur* l'environnement, mais sont exercées *à partir de* et *avec* lui. Similairement, le sujet pensant n'est pas simplement *dans* l'environnement, il pense *avec* l'environnement. » *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>281</sup> Voir sur ce point l'article très informé de M. Girel, *L'expérience comme verbe ?* : « Si l'expérience n'est pas le simple fait de recevoir des impressions comme on reçoit des projectiles sous l'effet d'une catapulte, c'est qu'elle est à comprendre comme transaction, comme « interaction » ; or, il n'y a pas de raison de brider cette interaction à une seule dimension de la réalité ; le champ de l'expérience, c'est tout ce avec quoi nous pouvons interagir : objets physiques, productions symboliques, institutions. Partant de là, il y a entre expérience physique et expérience mentale des différences non pas de nature mais de degrés. L'idée de Dewey est que l'expérience esthétique capte quelque chose de toute expérience : il y a de l'expérience, mais que nous pouvons vivre de manière routinière et parfois indistincte, et il y a ce que nous appelons « une » expérience – ce restaurant-là, cette aventure-là – et chaque fois que nous sommes du second côté, nous avons une expérience dans sa singularité.» M. GIREL, *art. cit.*, p. 28.

comprendre dans l'exemple de Dewey et qui nous semble fondamental, c'est que là où l'esthétique traditionnelle aura tendance à penser que c'est le sujet qui « qualifie » l'objet –art ou nature, contingent ou intentionnel etc-, il montre au contraire que c'est la subjectivité qui se trouve « qualifiée » par la situation vécue. Pour le dire plus simplement sans trahir l'originalité profonde de cette approche, on pourrait dire que l'objet esthétique n'est pas mis en relation avec le sujet et ses propres attentes esthétiques, il n'émerge lui-même comme objet qu'à partir d'une situation imprégnée d'une qualité unique qui vaut aussi bien pour ce qui est perçu que pour celui qui perçoit<sup>282</sup>. Pour bien comprendre l'importance de cette approche qui alimente l'intégralité des analyses de Dewey dans *L'art comme expérience* en particulier, il nous faut revenir sur ce qu'il entend précisément par la notion de *qualité* et par extension, de « pensée qualitative » ou d'« affect qualitatif», car c'est cette pensée de la qualité, héritée en partie de la sémiologie de Peirce, qui constitue la pièce maîtresse de l'esthétique de Dewey.

---

<sup>282</sup> On voit bien ici comment l'esthétique transcendantale s'avère inutile pour Dewey, dans la mesure où la vérité de la logique transcendantale ne se trouve que dans une expérience globale et radicale dont la logique de la qualité peut rendre compte: il n'y a pas –à rigoureusement parler- d'*objet* de l'expérience aimanté par les structures *a priori* d'un *sujet* transcendantal : il y a en revanche, une situation d'interaction toujours qualifiée où « sujet et objet » - pour continuer d'employer des termes classiques- s'expérimentent mutuellement.

Pour resituer l'importance de cette notion dans la reconstruction philosophique de Dewey, on peut noter que dans son article de 1935, *Peirce's Theory of Quality*<sup>283</sup>, Dewey attribue à la découverte par Peirce de la priméité de la qualité, la possibilité d'une véritable «experiential philosophy»<sup>284</sup> qui, à la différence de l'empirisme classique, ne coupe pas l'expérience de la nature. La priméité de Peirce est la qualité totale inhérente à tout ce qui est ressenti qu'il s'agisse, pour reprendre son exemple, de la tragédie du *Roi Lear* ou de toute autre expérience. La qualité est donc ce qui imprègne une expérience et la rend ainsi à la fois totale –indivise- et unique. Ce n'est pas le sujet qui sent les qualités esthétiques ou autres d'une situation, c'est la qualité immédiate qui définit un sujet qui ressent, qu'il s'agisse d'une couleur, d'une texture, d'un drame etc. : «tout ce qui peut-être appelé un sentiment, qu'il s'agisse du rouge ou d'un caractère noble, ou du *Roi Lear*, possède une certaine qualité immédiate quand celle-ci est présente comme expérience»<sup>285</sup>. Ou, comme il le dira dans *Qualitative Thought* : « The existence of unifying qualitiveness in the subject-matter

---

<sup>283</sup> *Journal of Philosophy*, Vol. XXXII (1935), p. 701-708.

<sup>284</sup> « But I am quite sure that he, above all modern philosophers, has opened the road which permits a truly experiential philosophy to be developed which does not, like traditional empirical philosophies, cut experience off from nature, a road which it followed leads out of the impasse into which Locke 's « ideas » and the contemporary theory of sensa and of essences like conduct philosophy.» *Ibid.*

<sup>285</sup> « Anything that can be called feeling is objectively defined by reference to immediate quality : anything that is feeling, whether of red or of a noble character, or of *King Lear*, is of some immediate quality when that is present as experience. » *Ibid.* p. 708.

defines the meaning of "feeling."» On voit bien ici quelle est l'originalité de cette pensée de la qualité que Dewey prolonge de la sémiologie peircienne : ce n'est pas le sujet qui qualifie le monde qui l'entoure, c'est le monde dans lequel nous vivons qui est qualitatif. C'est pourquoi l'empirisme classique s'est arrêté en chemin lorsqu'il considérait que l'expérience supposait l'existence de « donnée » sensibles isolées et fragmentaires, sans voir que le sentir est d'emblée une interaction et une relation.<sup>286</sup> Pour le dire différemment, la pensée qualitative permet seule de retrouver la dimension concrète de l'expérience puisque la nature qui fournit à la connaissance ses matériaux est foncièrement qualitative. La grande « duperie intellectuelle » que Dewey n'a de cesse de dénoncer, en particulier dans *La quête de la certitude*, est d'affirmer candidement « l'ubiquité de la connaissance »<sup>287</sup> et, sur ce, de mépriser l'expérience qualitative quotidienne au profit d'une

---

<sup>286</sup> « Prenez par exemple le caractère fragmentaire et isolé des données sensibles. Elles ont sans aucun doute de telles propriétés lorsqu'on les envisage en dehors de tout contexte lié à une enquête particulière. Aussi lorsqu'elles font l'objet d'une généralisation qui les caractérise sur ce mode, cela débouche sur la doctrine de « l'atomicité » hors connexion des données sensibles. (...) En fait, les odeurs, les goûts, les sons, les pressions, les couleurs, etc., ne sont pas isolés mais liés ensemble par toutes sortes d'interactions ou de connexions, au nombre desquelles les réactions habituelles de celui qui fait l'expérience. (...) Ces connexions habituelles sont toutefois des obstacles plus que des soutiens. (...) Dans la mesure où le besoin même d'enquête témoigne que la situation existante pose un *problème*, on ne peut en avoir nulle compréhension tant que de nouvelles connexions ne sont pas établies. » J. DEWEY, *La quête de la certitude*, éd. Gallimard, bibliothèque de philosophie, 2014, p. 192.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 235

seule connaissance prétendument « objective » qui exigerait une rupture radicale avec l'expérience quotidienne.

Deux conclusions majeures s'imposent de cette promotion d'une pensée qualitative qui parcourt toute l'œuvre de Dewey : d'une part, l'idée fondamentale –en particulier pour l'analyse esthétique– que la pensée de la qualité n'est pas condamnée à un subjectivisme ineffable, mais qu'elle est relève d'une *logique* qualitative, de l'autre, –et l'enjeu pratique (éthique et politique) est essentiel– qu'il y a toujours *plus* dans l'expérience vécue qualitativement que dans l'expérience reconstruite quantitativement par une pensée réflexive.

Dans son essai *Qualitative Thought*, Dewey prend l'exemple suivant qui nous fera mieux comprendre la première conséquence de cette promotion d'une logique qualitative et son urgence : pour expliquer le dénivelé surprenant qui sépare les propositions scientifiques sur les objets de l'expérience et l'expérience existentielle elle-même, toujours qualitative, il prend l'exemple de la proposition : « Le Peau-Rouge est stoïque ». Du point de vue d'une pensée réflexive classificatrice, on attribue à l'objet (Peau-Rouge) une qualité (stoïcisme), alors que la proposition devrait s'entendre de la façon suivante : « l'Américain indigène était entièrement pénétré par une certaine qualité, au lieu d'être un objet qui possède une certaine qualité en plus de certaines autres.

Il vécut, agit et souffrit stoïquement.»<sup>288</sup> L'essentialisation des qualités qui, pour Dewey, fait le fond de toutes les théories de la connaissance, est le plus sûr moyen de perdre tout contact avec la *qualité* de toute situation que nous avons à connaître. Emerson, avant Dewey, avait, nous semble-t-il déjà aperçu ce problème lorsqu'il dit dans son essai sur *l'Expérience* :

*L'Indien sur qui pesait la malédiction de ne jamais sentir le vent souffler sur lui, ni l'eau couler vers lui, ni le feu le brûler, est le type de nous tous. Les événements les plus chers sont une pluie d'été, et nous, les imperméables qui laissons glisser chaque goutte. Rien ne nous reste à présent que la mort. Nous l'envisageons avec une sombre satisfaction – nous disant que là, au moins, est une réalité qui ne nous échappera pas.* »<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> J. DEWEY, « *Qualitative Thought* » in *Philosophy and Civilization*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1931, p. 95 (rééd. in *Later Works*, 1925-1953, Vol. 5, *op. cit.*, p. 243-263).

<sup>289</sup> Voici le passage : « The Indian who was laid under a curse, that the wind should not blow on him, nor water flow to him, nor fire burn him, is a type of us all. The dearest events are summer-rain, and we the Para coats that shed every drop. Nothing is left us now but death. We look to that with a grim satisfaction, saying, there at least is reality that will not dodge us. » R.W. EMERSON, *Essays, First and Second Series*. New York : Vintage Books, The Library of America, 1990, p. 243. Cette référence demande quelques précisions –même si nous nous proposons de développer dans une partie ultérieure le rapport du pragmatisme de Dewey à la pensée d'Emerson- Il faut néanmoins resituer le contexte du passage d'Emerson qui parle ici de l'expérience de la souffrance, en l'occurrence, la perte de son fils. Emerson remarque étrangement que la souffrance de la perte est inhibée par la souffrance plus grande de ne pas pouvoir en *faire l'expérience* : la douleur du scepticisme est dans cette impossibilité d'*avoir* une expérience, de faire qu'elle ne nous *glisse* pas dessus. Nous sommes, de ce point de vue, *perdus* parce que nous avons perdu ce *contact* avec le monde qu'est l'expérience. Il y a là une parenté frappante avec le thème deweyen de *l'individu perdu*, nonobstant tout ce qui sépare le scepticisme d'Emerson de l'appel vibrant lancé par Dewey immédiatement après la grande crise de 29, pour une reconstruction de l'individualité. Ce qui cependant leur est

Ce qui nous conduit à la deuxième conséquence majeure de cette logique de la qualité : la nécessité urgente de resituer la connaissance *dans* l'expérience, c'est-à-dire de cesser de séparer abstraitement et de manière mortifère la connaissance de ses fins pratiques jusqu'à empêcher à la raison l'accès à des domaines aussi vitaux que l'esthétique, la morale ou la politique. La tâche de la philosophie n'est pas selon Dewey de débattre en permanence de la validité de telle ou telle théorie de la connaissance, sa tâche principale consiste à favoriser *pratiquement* la constitution de situations propices à des relations humaines satisfaisantes tant au niveau de leurs interactions avec leur milieu qu'à celui des interactions humaines. De fait, reconnaître à la *qualité* d'une

---

profondément commun, c'est l'affirmation d'une nécessité pour l'individu de retrouver, par-delà tout conformisme ou fidélité aveugle aux traditions, une relation vivante aux situations qu'il rencontre : « Les individus ne pourront se retrouver eux-mêmes que si leurs idées et idéaux sont mis en harmonie avec les réalités du temps dans lequel ils agissent. Il ne sera pas facile de parvenir à cette harmonie. C'est même une tâche plus négative qu'il ne semble : ce n'est que si nous sommes capables d'inhiber les principes et normes qui ne sont que traditionnels, que si nous réussissons à abandonner les opinions qui n'ont pas de relation vivante aux situations que nous vivons, que les forces inavouées qui agissent sur nous de façon inconsciente, mais sans relâche, auront une chance de pouvoir modeler nos esprits selon leur propre schème et les individus pourront alors retrouver des supports auxquels leur imagination et leur émotion pourront s'attacher de façon stable. » J. DEWEY, *Individualism Old and New*, 1930, traduit par J. NESTOR, in *L'individu perdu, Raison publique*, n° 8, avril 2008, pp.59-69.

expérience son caractère immédiat et premier, c'est reconnaître qu'à l'évidence, les multiples situations que nous vivons sont *vécues* avant d'être pensées ou réfléchies et elles ne le seront qu'à partir de cette qualité unique qui les rendra problématiques et qui nécessitera un enquête. La connaissance qui en résultera n'aurait jamais du avoir comme but de nous éloigner de cette expérience qualitative ; les constructions cognitives et symboliques qui nous permettent d'organiser nos expériences de la manière la plus satisfaisante, n'ont pas de «fin en soi». L'intelligence ne peut légitimement opérer qu'au «cœur du monde», sa place fondamentale ne lui octroie aucun privilège «fondationnaliste» ou essentialiste. Comme le rappelle Dewey dans l'essai précédemment cité, c'est la qualité seule, envahissant et se diffusant sur l'expérience globale, qui «permet à une personne de suivre ce qu'elle fait, dit, entend, lit dans tout ce qui apparaît explicitement».<sup>290</sup> De ce point de vue, les conclusions de Dewey sont à juste titre radicales : la philosophie n'a pas pour tâche de décerner un label d'objectivité à telle ou telle théorie de la connaissance, elle a par contre à constater la caducité de toute théorie de la connaissance qui ne commencerait pas par prendre

---

<sup>290</sup> « The latter alone enables a person to keep track of what he is doing, saying, hearing, reading, in whatever explicitly appears. » J. DEWEY, *Qualitative Thought, Later Works*, 1925-1953, Vol. 5, *op. cit.*, p. 248.

l'intelligence là où elle est, c'est-à-dire dans une situation déjà qualifiée et vécue.<sup>291</sup>

Bien sûr, il peut sembler facile de décréter que le peintre « connaît » aussi bien les couleurs que le « physicien », mais c'est sans doute parce qu'on se méprend sur la nature et les fins de la connaissance en la considérant comme une approche spécifique et compartimentée de la réalité telle qu'elle existerait *ready-made*. Affirmer, en revanche, qu'il y a une *logique* artistique ou esthétique<sup>292</sup>, n'est pas qu'une façon de parler : pour Dewey, l'approche artistique de l'expérience n'est pas seulement la preuve qu'il existe une logique qualitative, elle présente une intensification telle de cette logique qu'elle éclaire *in fine* ce qu'il y a de qualitatif

---

<sup>291</sup> « Il n'existe pas d'enquête, quel qu'en soit le type, qui puisse prétendre mériter seule le titre honorable de connaissance. Dans la mesure où ils emploient des méthodes qui leur permettent de résoudre les problèmes qu'ils rencontrent dans leur domaine de préoccupation, tant l'ingénieur que l'artiste, l'historien ou l'homme d'affaires accèdent à la connaissance. » J. DEWEY, *La quête de la certitude, op. cit.*, p. 236.

<sup>292</sup> « La logique de la réalisation artistique a plus de valeur que celle d'un avis de passage que son produit soit une peinture, une symphonie, une statue, un bâtiment, une pièce ou un roman. Dans cette mesure, ce n'est pas une preuve de vanité de la part d'une classe spéciale, de refuser d'admettre pensée et logique de la part de ceux qui font ces réalisations, c'est la preuve d'une défaillance de la logique traditionnelle. Il ya (comme nous le remarquons précédemment) de prétendues œuvres d'art dont les parties ne tiennent pas ensemble et dans lesquelles la qualité d'une partie ne renforce pas et n'étend pas la qualité aux autres parties. Mais ce fait est en lui-même une manifestation du caractère défectueux de la pensée impliquée dans leur production. Cela fait apparaître, par opposition, la nature des œuvres qui sont d'authentiques totalités intellectuelles et logiques. Dans ce cas, la qualité profonde qui définit l'œuvre, qui la circonscrit extérieurement et qui l'intègre intérieurement, contrôle la pensée de l'artiste ; sa logique est la logique de ce que j'ai nommé la pensée qualitative. » Et Dewey ajoute que si la pensée artistique n'est pas unique de ce point de vue, elle est toutefois la seule à « exposer une intensification d'une caractéristique de toute pensée. » *Qualitative Thought, op. cit.* p. 251.

dans toute forme de pensée. C'est pourquoi, Dewey y insistera, la science est un art comme les autres, c'est une « forme d'art spécialisée, munie de son propre régulateur qualitatif »<sup>293</sup>. Le rôle du savant est d'exprimer logiquement des relations qui ont la portée la plus grande pour servir de fondement à des formes plus spécialisées du connaître telle celle de l'artiste qui exprimera dans un artefact l'unité de la qualité perçue. Toute création, qu'elle soit scientifique ou artistique, dépend donc de la qualité, toute pensée, qu'elle soit scientifique ou artistique, dépend de même de la qualité. Toutefois, de même que l'expérience esthétique permet de mieux comprendre ce qui se passe dans toute expérience, la création artistique permet d'exemplifier ce qui se passe dans toute pensée qualitative. Le récepteur de la création artistique, pour peu qu'il s'y rende disponible, sera alors en mesure de retracer le parcours créateur de cette qualité, enrichissant ainsi la dimension qualitative de sa propre expérience.

Au terme d'une authentique naturalisation de l'intelligence, il faudrait donc dire selon Dewey :

*« Il est conforme à notre manière de parler de donner aux conclusions réflexives auxquelles on parvient par de bonnes méthodes le nom de «science». Mais la science ainsi conçue n'est pas finale. Ce qui est final, c'est l'appréciation de l'usage*

---

<sup>293</sup> « Scientific thought is, in its turn, a specialized form of art, with its own qualitative control. » *Ibid.*

*des choses relevant de l'expérience directe. On en acquiert la connaissance dans la mesure où leurs éléments constitutifs et leur forme sont le résultat de la science. Mais elles sont aussi bien plus que des objets de science. Ce sont des objets naturels dont on fait l'expérience à travers des relations et des continuités qui se cristallisent dans des formes individuelles riches et certaines.»<sup>294</sup>*

C'est pourquoi lorsque Dewey, dans *L'art comme expérience*, décrit ce qu'est la *substance* commune de tous les arts, il est conduit à critiquer et à dépasser la classification traditionnelle qui voudrait qu'il y ait d'un côté les arts de l'espace –architecture, sculpture, peinture- et de l'autre l'art du temps par excellence que serait la musique. Or, cette classification s'avère inefficace et absurde dans la mesure où l'espace-temps constitue la substance commune à tous les arts. Prétendre, par exemple, qu'on saisirait immédiatement l'espace du tableau là où nous avons besoin de temps pour apprécier la mélodie ou suivre une narration, c'est confondre l'impression immédiate avec l'expérience unifiée et complète qui est toujours le résultat d'un processus. Ces confusions viennent essentiellement du fait qu'on n'a pas suffisamment aperçu que la perception de l'œuvre d'art est une perception globale où le tout précède les parties, l'expérience globale, la description des éléments. Il est par exemple évident que l'espace en peinture n'est pas seulement la *condition* de la forme, il est *senti* comme une qualité. Il y a du temps « dans » l'espace de

---

<sup>294</sup> J. DEWEY, *La quête de la certitude, op . cit.*, p. 238.

même qu'il y a de l'espace « dans » le temps parce que notre expérience est toujours indistinctement spatio-temporelle ; l'art, de fait, exprimera cette dimension *qualitative* de l'expérience quel que soit son *médium*. Ainsi, il y a bien en musique un volume *spatial* du son qui est intégré aussi bien à l'expérience du musicien que de l'auditeur.<sup>295</sup>

Ce dont nous faisons l'expérience ne peut être réduit à la succession abstraite d'éléments quantitativement distinguables, ce sont les actions et réactions continues entre l'individu et le milieu qui constituent les « objets » que nous expérimentons. Du moins, - et c'est là une autre variation du paradoxe sorite-, les éléments quantitatifs sont d'ores et déjà unifiés dans le qualitatif. Et si la science nous donne une description utile des *conditions* de l'expérience, elle ne décrit pas l'expérience considérée pour elle-même puisqu'on vient de le voir, celle-ci est indescriptible. Ce qui ne signifie pas qu'elle soit mystérieuse et ineffable puisqu'en revanche, l'art peut très bien l'*exprimer*. Cette expression, outre qu'elle constitue l'*idiome* de l'art quel que soit son médium, est la clé de la continuité entre l'artistique et l'esthétique : de même que l'œuvre nous fait éprouver émotionnellement le tout de la qualité

---

<sup>295</sup> Ce que confirmerait, par exemple, la préoccupation constante de J. Cage pour la dimension spatiale de l'exécution musicale : « Si l'on admet la non-obstruction des sons, il est temps de montrer que la musique reconnaît la nécessité de l'espace, au double sens du fait qu'il y a espace, et que ce qu'apporte l'espace est imprévisible. » J. CAGE, in D. CHARLES, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 160.

qui l'unifie avant les parties qui la composent, on observerait la présence plus ou moins diffuse de cette qualité dans la moindre de nos expériences. Le point crucial de la pensée de Dewey est que le sens appartient de manière immédiate à l'expérience comme il appartient à l'œuvre d'art, il faudrait même pouvoir dire elles *sont* leur sens. Il faut cependant ici distinguer entre *énoncer* et *exprimer* : si la science asserte un sens, l'art l'exprime. L'assertion fournit en ce sens les *conditions* auxquelles une expérience est possible, mais ne fournit en aucun cas l'expérience elle-même. En revanche le poétique constitue une expérience là où le prosaïque ou l'assertion ne peuvent qu'y conduire ; pour reprendre l'exemple de Dewey, le voyageur qui suit les signaux pour arriver en ville, ne pourra *avoir* sa propre expérience de la ville qu'une fois à l'intérieur de celle-ci et lorsqu'elle prendra la forme pour lui d'un *objet expressif* et c'est cette expression qui pourra ensuite être partagée à partir du tableau ou du poème qui la matérialiseront.<sup>296</sup>

C'est parce que nous sommes spontanément «essentialistes» que nous croyons que les objets ont des «bords» clairement

---

<sup>296</sup> «Le poétique, en tant qu'il se distingue du prosaïque, l'art esthétique du scientifique, l'expression de l'assertion accomplissent quelque chose d'autre que le fait de conduire à une expérience. Ils constituent une expérience. Le voyageur qui suit l'indication ou la direction d'un signal se trouve lui-même dans la ville qui a été indiquée. Il peut alors *avoir* sa propre expérience du sens que possède la ville en question. Nous pouvons la partager pour autant que ladite ville s'est exprimée à lui-même [...] Le poème ou le tableau n'opèrent pas dans l'élément d'une assertion descriptive correcte, mais dans l'élément de l'expérience même.» J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 157.

discernables qui les détachent de leur fond, mais *l'arrière-plan* de toute expérience dissout en permanence ces limites et ces distinctions : ses objets ne sont pas juxtaposés passivement, ils sont littéralement «ouverts» sur le champ indéfini de leurs applications possibles. Ce caractère proprement *illimité* de l'expérience que nous fait ressentir l'expérience esthétique qu'elle prolonge la perception d'une œuvre d'art ou de n'importe quelle réalité, explique son voisinage traditionnel avec l'expérience *mystique* . Si le «vocabulaire» de l'intuition se prête aussi aisément à l'expérience esthétique –qu'on songe à Croce ou Bergson par exemple- ce n'est pas en vertu d'un privilège exorbitant qui lui serait accordée, mais simplement du fait de ce caractère illimité – « débordant »- qui peut être ressenti dans n'importe quelle expérience. Dewey le montre de la façon la plus simple et la plus accessible : lorsque je regarde un arbre enraciné sur un roc, je peux à loisir regarder le roc, la mousse qui le recouvre et même explorer le lichen au microscope, mais quel que soit le champ de vision adopté, je sais que ce que j'observe fait partie d'un tout plus large et plus global : les contours de mon expérience actuelle et ponctuelle sont toujours perméables à d'autres extensions et d'autres applications :

*«Mais que le champ de notre vision soit ample ou précis, l'expérience que nous en avons est celle d'une partie d'un tout plus large et plus global, et c'est sur cette*

*partie que notre expérience se centre pour le moment. Nous pourrions en étendre le champ en passant du plus restreint au plus ample, mais quelle qu'en soit l'ampleur, nous ne le considérerions pas comme le tout ; les marges se fondent dans cette étendue infinie au-delà de laquelle réside ce que l'imagination appelle l'univers. Ce sens d'un tout qui renferme tout, implicite dans les expériences ordinaires, se manifeste intensément dans un tableau ou dans un poème.»<sup>297</sup>*

David Lynch exemplifie cette illimitation implicite de l'expérience ordinaire dans l'ouverture fameuse de *Blue velvet* : le travelling avant, plutôt que de s'arrêter aux formes et aux visages des êtres et de planter le «décor» de scènes quotidiennes et banales, se poursuit et se prolonge de manière inédite –et en l'occurrence, inquiétante- pour pénétrer dans les corps et sous la terre. Il exemplifie là aussi ce sens d'un « tout qui renferme tout » en fondant les marges attendues de la perception.

Retenons la chose suivante : ce qui est *vague* pour la saisie intellectuelle, ne l'est pas pour l'expérience originelle pour la bonne raison que cette qualité unique et globale de l'expérience ne peut se laisser appréhender comme un élément distinct : «Au crépuscule, remarque Dewey, l'obscurité est une admirable qualité du monde tout entier. Elle est sa manifestation propre. Elle ne devient un trait insupportable et spécifique qu'à partir du moment où elle fait obstacle à la perception distincte d'une chose

---

<sup>297</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 321-322.

particulière que nous souhaitons discerner.»<sup>298</sup> En bref, si le vague a bien une consistance, c'est que le réel lui-même est vague.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'invite continue de Dewey dans *L'art comme expérience* à se détourner des œuvres d'art pour les comprendre : il n'y a là rien de flou ou d'évanescent, bien au contraire, c'est la seule voie *logique* pour les comprendre.

Cette brève restitution de certains aspects de la logique de la qualité chez Dewey, doit au moins nous permettre de comprendre que les problèmes esthétiques liés aux rapports entre la sensibilité et la raison, l'émotion et la connaissance ou l'art et la science, sont de fait, traditionnellement, mal posés. Du moins, ils dérivent de focalisations artificielles et abstraites soit sur l'objet qui provoque la perception esthétique, soit sur le sujet qui la ressent, alors qu'en prenant en compte les acquis de cette logique qualitative, il faut bien plutôt conclure que ni l'objet ni le sujet ne sont ici d'un grand secours dans la mesure où c'est la relation qualitative qui est première. En mettant en avant la situation globale vécue, Dewey fait passer les objets au second plan –ce qui, bien sûr, on l'a vu, n'a strictement rien à voir avec une dématérialisation de l'artefact-.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*

La mise en relation est première, le sentiment de mettre en relation, donc une qualité, est premier. Dewey nous invite donc plutôt à focaliser notre attention sur l'unité de la qualité qui relie les objets entre eux. Les objets –comme l'a montré l'exemple de l'objet trouvé et de la méprise sur sa finalité réelle- ne préexistent pas à leur mise en relation. Ils apparaîtront en tant qu'articulation de ses liens, et il reviendra à la logique spécifique de l'artiste de créer des œuvres qui incarnent les configurations de qualités. Inversement, ces incarnations nous renseignent, en les exemplifiant, sur le rôle de la qualité dans la perception ordinaire : quand nous « voyons » la liquidité de l'eau ou la solidité des roches, ou la nudité des arbres en hiver, il est bien certain pour Dewey, que « les qualités optiques ne se détachent pas d'un tout avec des qualités tactiles et émotives pendues à leurs basques.»<sup>299</sup> On peut sans doute déceler dans les méditations ultimes de Merleau-Ponty sur la peinture comme clé de la compréhension d'une perception incarnée parce que «située» dans la « chair » du monde, indissociable de la mobilité du corps percevant, une logique apparentée à cette logique de la qualité promue par Dewey.<sup>300</sup> Les

---

<sup>299</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 215.

<sup>300</sup> « Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ? » M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, éd. Gallimard, Coll. Folio essais, 1989, p. 22.

descriptions phénoménologiques que font respectivement Sartre des « rouges laineux » de Matisse et Merleau-Ponty des reliefs pariétaux qui portent les dessins de Lascaux autant que ces derniers les font paraître, pourraient être utilement éclairées par cette priméité de la qualité formulée par Peirce et prolongée par Dewey.<sup>301</sup>

On peut dès lors affirmer que la distinction de l'artistique et de l'esthétique, entendue comme l'incommunicabilité du moment de la création et de celui de la réception repose sur une vision tronquée de l'expérience esthétique. Le sentir du récepteur et le plaisir qui éventuellement en résulte, ne sont pas séparés de ceux du créateur dans la mesure où ils sont le prolongement de *cette* qualité totale et envahissante qu'a su matérialiser l'artiste. Pour

---

<sup>301</sup> Sartre écrit ainsi dans *L'imaginaire* : « L'artiste, même s'il se préoccupe uniquement des rapports sensibles entre les formes et les couleurs, a précisément choisi un tapis pour redoubler la valeur sensuelle de ce rouge : des éléments tactiles par exemple doivent être intentionnés à travers ce rouge, c'est un rouge laineux, parce que le tapis est d'une matière laineuse ; sans ce caractère « laineux » de la couleur, quelque chose serait perdu. Et certes le tapis est peint là pour le rouge qu'il justifie et non le rouge pour le tapis. Mais si précisément Matisse a choisi un tapis plutôt qu'une feuille de papier sèche et glacée c'est à cause de l'amalgame voluptueux que constitueraient la couleur, la densité et les qualités tactiles de la laine. Par suite on ne peut jouir véritablement du rouge qu'en le saisissant comme rouge de tapis, donc comme un irréel. » J.P. SARTRE, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 364-365. N'était la fin du passage où Sartre, fidèle à son « esthétique », envisage l'œuvre d'art littéralement comme une « vidange » du réel, la description de l'intégration du sensible dans une expérience intersensorielle pourrait ressortir de cette logique de la qualité...

autant, il ne faudrait pas associer cette logique de la qualité –dans le domaine esthétique en particulier- à la reformulation d'un intuitionnisme : du moins, l'intuition est ici « réalisation d'une qualité pénétrante de telle sorte qu'elle règle la détermination des distinctions pertinentes ou de tout ce qui, de quelque manière que ce soit, sous la forme de termes ou de relations, devient l'objet reconnu de la pensée.»<sup>302</sup> Chaque œuvre d'art a son caractère qualitatif propre qui est saisi par le récepteur après avoir été visé par l'artiste.

Si l'on est fidèle aux acquis de cette logique de la qualité, il est aisé de comprendre que *percevoir* n'est pas *reconnaître* : dans toute expérience artistique-esthétique il y a donc un lien organique entre la perception et l'action<sup>303</sup>, de même pourrait-on dire que dans toute expérience esthétique-artistique, la réceptivité n'est jamais passive, elle suppose un processus d'assimilation grâce auquel la perception, là où la plupart du temps elle est interrompue par des automatismes ou des habitudes, aboutit et devient complète. Mais là encore, à la différence de ce qui se passe dans

---

<sup>302</sup> *Qualitative Thought, op. cit.*, p. 101.

<sup>303</sup> « Quand nous manipulons, nous touchons et caressons ; quand nous regardons, nous voyons ; quand nous écoutons, nous entendons. La main se déplace avec la pointe à graver ou avec le pinceau. L'œil est témoin et enregistre le résultat. À cause de ce lien intime (entre action et perception), l'enchaînement des actions est cumulatif et ne dépend pas d'un simple caprice, ni de la routine. Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception.» J. DEWEY, *L'art comme expérience, op. cit.*, p. 103.

l'intuitionnisme bergsonien où les habitudes et les mécanismes sont piégés par une énigmatique «perception pure», l'acte de perception, tel que le conçoit Dewey, ne scelle pas le retour de la conscience à une réalité prélinguistique, il suppose en revanche que le spectateur *crée* sa propre expérience et y inclut des relations comparables à celles qui ont présidées à sa création. En clair, l'émotion esthétique ne vient pas s'ajouter à la perception, mais celle-ci est de bout en bout imprégnée par l'émotion qui qualifie cette expérience : « Par conséquent, la perception n'équivaut en aucun cas à voir ou à entendre, avec *en sus* l'émotion. L'objet ou la scène perçus sont empreints d'émotion de bout en bout.»<sup>304</sup>

Certains ont voulu voir dans cette manière nouvelle de penser la continuité de l'artistique et de l'esthétique et, plus largement, l'unité de l'expérience ordinaire et de l'expérience esthétique, un paradoxe sinon une contradiction. En insistant sur la particularité d'une expérience, Dewey rendrait caduque son entreprise de réunification de l'expérience puisque l'idée même d'insister sur la nature singulière d'une expérience complète invaliderait la thèse d'une continuité entre l'ordinaire et l'esthétique. Cependant, Dewey ne réintroduit par là aucun dualisme : le fait de vivre *une* expérience contient nécessairement

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 109.

une dimension esthétique puisque cette expérience sera à la fois unique et complète, intégrée et totale, perçue comme un tout et riche de significations pour l'action à venir. Et il est dans ce cas tout à fait logique –logique qui en outre rejoint les intuitions du sens commun- de considérer que n'importe quelle expérience peut, dans la pratique quotidienne s'accomplir en *une* expérience qui nous donnera bien avant son terme la satisfaction esthétique d'un accomplissement et d'un achèvement. Néanmoins dans la pratique ces expériences sont d'abord mues par un but ou un intérêt, ainsi par exemple, dans le domaine de l'expérience intellectuelle, on pourra extraire la conclusion de l'expérience sous forme de « vérité » qui pourra être utilisée dans d'autres recherches. Dans l'expérience esthétique, on ne peut trouver ce type de reliquat, elle est « sans reste », non pas parce qu'elle aurait une «fin en soi», mais parce que sa fin «représente l'intégration de ses parties»<sup>305</sup> Dans ces conditions, il n'est pas contradictoire d'affirmer que l'expérience esthétique se détache de l'expérience ordinaire tout en révélant ce qui, dès l'expérience ordinaire est la promesse *d'une* expérience esthétique. De la même façon que la perception complète intensifie l'embryon de dimension esthétique contenue dans la reconnaissance, l'expérience esthétique intensifie ce qui est

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 112.

déjà esthétique dans une expérience<sup>306</sup>. L'expérience esthétique n'est donc pas seulement une expérience organisée et construite à partir d'un objet, elle est en un sens, *l'expérience pleinement consciente de l'expérience*.

On peut en tirer quelques conclusions utiles sur la question du plaisir en art et dans l'expérience esthétique : lorsque Dewey nous dit que le plaisir esthétique que nous retirons d'une œuvre d'art est du même ordre que celui que nous avons dans une conversation amicale, il ne s'agit pas d'une métaphore ; le plaisir de la conversation est provoqué simultanément par l'échange ou la fusion des interlocuteurs et par l'affirmation croissante et plaisante de l'individualité de chacun. C'est exactement ce qui se passe dans l'œuvre d'art où les parties se fondent en une unité sans perdre leurs singularités, mais on peut en outre étendre ce rapport à celui qui se noue entre l'expérience de la création et celle de la réception : si expérience esthétique il y a, alors aucune des deux parties, malgré l'échange qui se tisse, ne perd son caractère propre, mais au contraire, le voit s'affirmer de manière intense et singulière. Ce qui invalide sensiblement, entre autres, les thèses de l'esthétique négative. Si le plaisir esthétique est sans doute le prolongement de l'acte même de création, il ne peut être *a fortiori*

---

<sup>306</sup> « Un objet est particulièrement et essentiellement esthétique et procure le plaisir caractéristique de ce type de perception quand les facteurs qui déterminent tout ce qui peut être appelé *expérience* sont placés bien au-dessus du seuil de la perception et sont rendus visibles par eux-mêmes.» *Ibid.*, p. 114.

réduit au symptôme d'une aliénation. En outre, le plaisir esthétique n'est pas incompatible avec la préservation d'un jugement critique du récepteur. De ce point de vue, la critique situationniste du clivage du spectacle et du public prouve assez qu'on peut tout à la fois fustiger la société du spectacle tout en promouvant un plaisir actif, émancipateur et résistant. Comme le note vigoureusement Richard Shusterman, dans le droit fil des analyses de Dewey, prétendre distinguer voire opposer le plaisir et l'art serait se condamner à « désincarner » l'expérience esthétique :

*« Enfin, la séparation historique de l'art et de la vie a abouti à un appauvrissement de l'expérience esthétique : coupé des appétits corporels, le plaisir qu'elle procure est opposé aux satisfactions sensuelles ordinaires. Depuis la thèse de Kant selon laquelle le plaisir esthétique est entièrement « indépendant de l'attrait et de l'émotion » et ne doit « mêler à son fondement » « aucune satisfaction empirique », l'esthétique a poussé l'expérience de l'art dans la voie d'une spiritualisation désincarnée, où la réjouissance vigoureuse et collective s'est épurée en appréciation anémique et distante, privilège d'un petit nombre de connaisseurs. Tandis que les plaisirs légitimes du grand art sont devenus éthérés, ascétiques et inaccessibles à la plupart des gens, les formes d'expression qui procurent le plaisir le plus commun et le plus intense sont symptomatiquement déclassés comme simple divertissement. »<sup>307</sup>*

---

<sup>307</sup> R. SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 85-86.

Notons ce point important pour la suite : la séparation de l'*esthétique* et de l'*artistique* conduirait inévitablement à une séparation absurde de l'art et de la vie sous prétexte de conserver une « pureté » dont l'art finalement ne veut pas et n'a jamais voulu.

Comme le démontre avec force Roberta Dreon, la particularité de l'esthétique de Dewey tient à ce qu'elle nous propose de reconstruire radicalement là comme ailleurs la relation des moyens et des fins : son esthétique est *inclusive* là où depuis son origine même l'esthétique traditionnellement tend vers l'exclusion en opposant le jugement subjectif au savoir objectif ou l'art à toute autre forme d'activité.<sup>308</sup> Cette dimension inclusive empêche à l'évidence cette fracture entre esthétique et artistique puisque d'une part, toute expérience qui conduit à un certain degré d'accomplissement (*consummation*) est esthétique et, de l'autre, la fréquentation des œuvres d'art est l'occasion d'enrichir nos expériences dans la vie ordinaire. Par ailleurs, par la constance de son opposition à toute forme de dualisme, Dewey évite les interminables et stériles débats sur la nature des qualités esthétiques comme le remarque utilement R. Dreon :

---

<sup>308</sup> R. DREON, « How to do different things with words : why Dewey's Aesthetic is peculiar ? », *Pragmatism Today*, Vol. 4, Issue 1, 2013.

« Dewey, toutefois, renverse le problème en démontrant que lorsque je sens qu'une certaine situation est difficile ou qu'un morceau de musique me dérange, je ne découvre pas une propriété de la situation ou de la chanson, pas plus que nous projetons subjectivement nos impressions privées sur l'objet. Je tente de faire face. Je perçois plutôt une caractéristique « réelle » de ma relation actuelle avec ces objets qui me disent à la fois quelque chose sur l'environnement dans lequel je m'oriente et qui guide ma réaction. Et pour soutenir ce type de position non-dualiste, Dewey n'a pas besoin de devenir un philosophe pseudo-idéaliste, mais il adopte plutôt une forme de naturalisme darwinien et d'empirisme jamesien. »<sup>309</sup>

En outre, cette particularité de l'esthétique deweyenne, peut paraître d'autant plus exotique au regard des traditions de l'esthétique européenne qu'elle semble, on l'a vu, aller totalement à l'encontre d'un certain « ascétisme » esthétique propre à ces traditions, ce qui, comme le montre R. Dreon en observant les ambiguïtés relatives aux traductions des termes de *consummation* et de *consumption*<sup>310</sup> dans les textes de Dewey, déclenche presque automatiquement une sorte de suspicion d'hédonisme facile :

---

<sup>309</sup> «Dewey, however, turns the problem around by arguing that when I feel a certain situation is difficult or a piece of music disturbing, I am neither finding a property of the situation or of the song, nor am I subjectively projecting my private impressions on the objects I am trying to cope with. I am rather perceiving a 'real' characteristic of my ongoing relation with these objects, which both tells me something about the environment I am facing and guides my behaviour within it. And to support this kind of non-dualistic position, Dewey has no need to become a pseudo-idealistic philosopher; rather, he adopts a form of Darwinian naturalism and Jamesian empiricism. » *Ibid.*, p. 81.

<sup>310</sup> Voir, par exemple, les remarques de S. Bastien à la parution de la traduction française de *L'Art comme expérience* qui regrettait alors en ces termes la traduction du terme de *consummation* par *consommation* : « le choix de

« En outre, associer l'expérience esthétique avec la consommation déclenche immédiatement une sorte de réaction instinctive dans la moyenne des philosophes européens parce que se fait jour une forte suspicion que soit proposé là une nouvelle version de l'asservissement artistique à la consommation, confirmant la réduction de la culture à une industrie culturelle non critique. »<sup>311</sup>

Or, il est certain que cette suspicion ne naît que de la confusion entretenue entre le sens étymologique de la consommation – achever, faire la somme, accomplir- et le sens économique – utilisation de biens dans la destruction ou la transformation-. D'où la difficulté fréquente à appréhender justement le sens de cette « expérience consommatoire » qu'est l'expérience esthétique dans son unité chez Dewey car ce type d'expérience se caractérise d'abord, comme on l'a vu, par sa complétude et sa capacité à rehausser ou intensifier l'expérience ordinaire. C'est pourquoi d'une part ce type d'expérience est d'emblée esthétique nonobstant le fait qu'elle puisse concerner des domaines d'activité étranger à

---

« consommation » pour traduire le mot anglais « consummation », nous semble correct, exact, mais moins évocateur, puisqu'il perd ce sens de la jouissance, de l'exaltation ou de la félicité que Dewey associait à l'expérience esthétique. Nous aurions ainsi préféré le terme, plus enflammé, de *consumation...* », in *Revue Canadienne d'Esthétique*, Vol. 13, Été 2007. Or, sauf erreur de notre part, le terme de *consummation* est toujours traduit dans le texte par accomplissement ou achèvement, là où effectivement le terme de *consumption* est traduit par *consommation...*

<sup>311</sup> « Besides, associating artistic experience with consumption immediately triggers a sort of instinctive reaction in the average European philosopher, because a strong suspicion arises that what is being proposed is a new version of artistic enslavement to consumption, confirming the reduction of culture to an uncritical culture industry. » *Ibid.*, p. 82.

l' «esthétique» comme la recherche intellectuelle ou l'entreprise industrielle par exemple :

*«L'investigation philosophique ou scientifique la plus élaborée de même que l'entreprise industrielle ou politique la plus ambitieuse possèdent une dimension esthétique quand leurs différents ingrédients constituent une expérience complète. Dans ces deux cas, les diverses parties sont liées les unes aux autres et ne se contentent pas de se suivre. Et, grâce à ce lien qui est éprouvé, les parties progressent alors vers l'accomplissement et la clôture et non vers une fin seulement temporelle. Cet accomplissement, de plus, n'attend pas pour se manifester que l'entreprise soit entièrement terminée. Il est anticipé tout du long et savouré à maintes reprises avec une intensité particulière.»*<sup>312</sup>

et de l'autre, elle atteint son plein accomplissement, sa *consommation* dans l'expérience esthétique-artistique :

*«Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et enrichissant.»*<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> J. DEWEY, *L'Art comme expérience*, *Op. cit.*, p. 111-112 (nous soulignons et modifions légèrement la traduction). Voici le passage original :  
« The most elaborate philosophic or scientific inquiry and the most ambitious industrial or political enterprise has, when its different ingredients constitute an integral experience, esthetic quality. For then its varied parts are linked to one another, and do not merely succeed one another. And the parts through their experienced linkage move toward a consummation and close, not merely to cessation in time. This consummation, moreover, does not wait in consciousness throughout and is recurrently savored with special intensity. »  
*Later Works, Op. cit.*, p. 61.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 113. Là encore, c'est la connotation d'enrichissement, d'épanouissement qui domine dans le passage original : «That which

Toutefois, si l'esthétique de Dewey s'oppose sur ce point radicalement à l'ascétisme esthétique issu pour une part de l'École de Francfort, cela ne signifie pas pour autant qu'on puisse la réduire à un hédonisme naïf. En revanche, là où Adorno stigmatisera les pauvres substituts esthétiques fournis par l'art populaire, Dewey observe simplement que *toute* pratique artistique qui n'intensifie pas l'expérience, appauvrit les énergies vitales et les consume à perte.

C'est pourquoi on ne peut pas non plus évacuer la fonction critique de l'esthétique de Dewey au prétexte que ses analyses se focalisent sur l'expérience esthétique ; bien au contraire, son approche de l'expérience esthétique comme expérience unifiée et intégrée, accomplie et satisfaisante est inséparable de ses prolongements sociaux et politiques. Comme le remarque très justement Kenneth A. McClelland, ce n'est rien moins qu'une coïncidence que l'œuvre la plus mature de Dewey porte précisément sur l'art et l'esthétique car «c'est par là qu'il trouve le sujet qui se prête le plus aux implications les plus profondes de notre propre vision démocratique.» En faisant de l'art le représentant de l'expérience dans son intégrité, Dewey nous

---

distinguishes an experience as esthetic is conversion of resistance and tensions, of excitations that in themselves are temptations to diversion, into a movement toward an inclusive and *fulfilling* close. » *Ibid.*, p. 62.

montre simultanément comment nous donnons sens et valeur à nos manières d'être au monde<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> « La relation organique des humains et de leur environnement est une affaire de transaction et c'est dans celle-ci que surgit le combat permanent pour donner sens et valeur à notre monde. » K. A. McCLELLAND, *John Dewey, Aesthetic Experience and Arful Conduct*, E&C/Education and Cluture, Volume 21 (2), 2005, (nous traduisons) p. 46.

## Chapitre 2 : Les fonctions critiques de l'art

### I. Les impasses de l'intériorité artiste

Le problème qu'a fait surgir l'analyse précédente concluant à l'impossibilité de séparer réellement l'artistique et l'esthétique est analogue à celui concernant la nature des œuvres d'art. Si l'on se focalise sur la réalité objective des œuvres, on évacue la dimension concrète de l'expérience esthétique, en revanche, si l'on prend en compte la globalité de l'expérience esthétique, on prend le risque de flouter les contours des œuvres. Parallèlement, la reconstruction en esthétique qu'initie Dewey, comporte peut-être le risque d'effacer similairement les contours subjectifs de l'artiste en décloisonnant aussi bien les œuvres des expériences de la vie courante que l'expérience créatrice de sa réception publique. Désacraliser les œuvres pour comprendre en quoi elles sont des éléments indispensables de notre propre individuation, comporte peut-être le risque d'écorner l'*aura* de la subjectivité artiste, mais surtout plus profondément de rendre difficilement lisible la spécificité artiste. Curieusement cependant, c'est sans doute d'abord la séparation de l'art et de la vie érigée en dogme par une certaine esthétique qui, en privatisant totalement le moment de la création (par exemple, dans les analyses d'H. Arendt), évacue la dimension *pratique* de la production des œuvres. On en a vu plus

haut un exemple littéraire extrême où le subjectivisme esthétique finit par littéralement « absorber » les œuvres pour en faire autant de perspectives intramondaines totalement privées (dans le roman de J.K. Huysmans, *A rebours*).

Pourtant, cette individualité reconnue à la vision artiste dans l'esthétique « fin de siècle » peut aussi prendre une forme active, concrète et créatrice. Il est frappant de constater que l'artiste moderne vise à reconquérir cette individualité dans sa pratique même : c'est précisément l'uniformisation technique du monde qui rendra d'autant plus saillante l'individualité *poïétique* de l'artiste. Il est légitime, dans ce contexte, d'interroger la position de l'artiste comme l'ultime *homo faber*.

William Morris, par exemple, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, revendique puissamment cette nécessité de reconnaître l'individualité du travail de l'artiste comme seul rempart contre l'uniformisation appauvrissante de la production technique :

*« Voilà en bref notre position d'artistes : nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal. »*<sup>315</sup>

La formule aux résonances indissolublement esthétiques et politiques, renverse radicalement l'intériorisation de l'artiste-esthète raffinant son art jusqu'à le rendre exsangue, en militant

---

<sup>315</sup> W. MORRIS, *L'art et l'artisanat d'aujourd'hui*, in *L'art et l'artisanat*, Rivages poches, Petite bibliothèque, 2011, p. 46.

pour un artiste-artisan, dernier rempart contre la standardisation marchande. Sans développer plus avant le projet de W. Morris, qui mérite certes davantage qu'une simple allusion, on retiendra qu'il s'est agi pour cet infatigable promoteur d'un art réellement populaire de *résister* à la massification industrielle d'objets dégradés esthétiquement, par la production d'œuvres et d'objets pleinement individualisés, mais accessibles au plus grand nombre<sup>316</sup>.

De ce strict point de vue, il n'est pas fortuit de remarquer les consonances et les dissonances de l'idéal esthétique-politique d'*Art and Crafts* avec les analyses postérieures d'un siècle d'H. Arendt.

Dans ses ouvrages successifs : *Condition de l'homme moderne* et *Crise de la culture*, l'auteure des *Origines du totalitarisme* stigmatise certains traits de la culture contemporaine qui font encore écho aux inquiétudes de W. Morris. Devant la menace grandissante d'un effacement de la frontière entre la culture et le loisir, l'art et le divertissement, Arendt diagnostique une *crise* de la culture contemporaine qui, loin de se démocratiser, ne fait que se massifier. Dès lors, l'accès grandissant aux œuvres

---

<sup>316</sup> On sait que Dewey connaissait l'œuvre de W. Morris, il y fait brièvement référence dans son article *The Angle of Reflection* (« ...one of the literary Socialists who cluster about William Morris... », in *The Early Works, op. cit.*, p. 202). Par ailleurs, Dewey visita la colonie d'artistes fondée par Ralph Byrdcliffe, un ancien disciple de William Morris et de John Ruskin, à Woodstock, New York. Voir sur ce point l'article de John Freeman-Moir : *William Morris and John Dewey : Imagining Utopian Education*, in *Education and Culture* 28 (1), 2012, p. 21-41.

majeures n'est *in fine* qu'un leurre dans la mesure où ces œuvres font l'objet d'une vulgarisation qui les dénature, elles deviennent à leur tour *consommables*, supports de loisirs anonymes et non occasions d'édification individuelle. Bref, l'idéal classique de la *cultura animi* se délite en culte de l'*entertainment*... Mais pour comprendre le présupposé de ce diagnostic, il faut d'abord revenir au constat précédent fait par Arendt : la société de consommation a fini par indexer le *travail* sur le rythme cyclique et croissant de la satisfaction des besoins. Concrètement, cela signifie que le travail devient progressivement l'instrument exclusif de la satisfaction de besoins qui par définition consomment et engloutissent leurs moyens de satisfaction. Multiplication de besoins jusque là inédits, obsolescence programmée ne sont que les symptômes de cet affaissement du travail en activité répétitive infinie qui ne produit plus d'objets pérennes susceptibles de garantir la stabilité d'un *monde* humain distinct de la sphère de la *nature*. C'est pourquoi, Arendt peut proclamer que : « *Dans une société de consommation, l'artiste est le dernier individu* ». Là où la production de l'*homo faber* était destinée à s'inscrire linéairement dans le temps du monde humain, l'activité effrénée de l'*animal laborans* ne fait plus que répondre circulairement aux besoins du vivant. Il faut éviter cependant le contre-sens qui interpréterait ce constat dans le sens d'une réduction des productions humaines aux besoins élémentaires : société de consommation signifie aussi bien

civilisation du *loisir*. Cependant, aux yeux d'Arendt, le loisir n'est qu'une excroissance du besoin naturel ou vital, il est certes nécessaire à la vie -il n'y a aucune sorte de mépris pour le loisir en tant que tel dans les analyses d'Arendt- mais il a inévitablement tendance à englober la sphère de la culture :

*« La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (entertainment) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande. Ils servent, comme on dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté— c'est-à-dire le temps où nous sommes libres de tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres pour le monde et sa culture ; c'est bien plutôt le temps, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû. »<sup>317</sup>*

Si l'on résume : le travail, paradoxalement valorisé dans la société contemporaine, n'est plus conçu à partir du modèle de la fabrication d'objets pérennes, mais essentiellement comme moyen de subsistance, si bien que ses produits deviennent fugaces et ne laissent plus de traces. Dans ce contexte, seule l'activité de l'artiste

---

<sup>317</sup> H. ARENDT, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 263.

qui produit des objets qui ne peuvent être consommés puisqu'ils sont dépourvus d'utilité immédiate, apparaît encore comme reliée à l'idéal de l'*homo faber* :

*« Du point de vue de la durée pure, les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses ; comme elles durent plus longtemps au monde que n'importe quoi d'autre, elles sont les plus mondaines des choses. Davantage, elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société ; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels, au va-et-vient des générations. »*<sup>318</sup>

La supériorité de l'œuvre d'art sur toutes les autres choses que produit l'homme ne signifie pas pour autant que l'œuvre d'art soit différente en nature de tout le reste : il n'y a entre l'ouvrage et l'œuvre qu'une différence de degré. C'est parce que l'œuvre d'art est la moins « utile » des choses produites par l'homme qu'elle est en même temps la moins périssable, la plus durable. Voilà pourquoi elle semble avant tout faite pour le *monde* plus que pour l'homme. Ce qui suppose toutefois une conception singulière de la culture : se cultiver, dans cette perspective, consiste bien à la fois à s'individualiser -au contact de ces œuvres qui ont traversé le temps- tout en prenant soin -*colere* signifie bien cultiver au sens de prendre soin de quelque chose- du monde humain édifié par cette

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 268.

culture. Au fond, ce que Arendt fustige dans ses textes, c'est le fait que la diffusion élargie des œuvres, des contenus culturels, ne facilite pas l'accès à la culture, mais ne fait que galvauder le contenu culturel lui-même. La question étant de savoir si la culture ne peut intrinsèquement se vulgariser sans se dénaturer ou bien si tacitement, Arendt ne considère pas la culture comme une formation singulière, individuelle et finalement comme une création « aristocratique » de soi.

Il est certain que si le constat de la *Crise de la culture* se vérifie par bien des aspects aujourd'hui (« muséalisation » du monde, tourisme culturel etc.) il peut être aussi largement infirmé sur d'autres aspects. En effet, ce qui est passé sous silence dans ce constat c'est que l'artiste a toutes les ressources pour jouer de ce consumérisme qui voudrait métamorphoser la culture en loisir (exemples). Et l'art peut, à son tour « digérer » la *Kulturindustrie*, pour reprendre le terme d'Adorno et Horkheimer :

*« Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants. »*<sup>319</sup>

La spécificité de l'art moderne, bien repérée par Adorno, tient précisément à ce qu'il ne s'isole pas hautainement dans la sphère d'une culture aristocratique, mais reprend et absorbe la production

---

<sup>319</sup> T.W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 59.

dominante. C'est bien un constat de cet ordre que fera Arthur Danto en 1964, après avoir visité l'exposition d'Andy Warhol :

*« Monsieur Andy Warhol, l'artiste Pop, expose des fac-similés de boîtes de Brillo, entassées les unes sur les autres, en piles bien ordonnées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. Il arrive qu'ils soient en bois, peints pour ressembler à du carton, et pourquoi pas ? [...] En fait les gens de chez Brillo pourraient faire leur boîte en contre plaqué sans que celles-ci deviennent des œuvres d'art et Warhol pourrait faire les siennes en carton sans qu'elles cessent d'être de l'art. Aussi pouvons nous oublier les questions de valeur intrinsèque, et demander pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut que faire des oeuvres d'art. [ ...] Qu'est-ce qui en fait des œuvres d'art ? [...] Cet homme est-il une sorte de Midas, qui change tout ce qu'il touche en l'or de l'art pur ? Et le monde entier consiste-t-il en oeuvres d'art latentes qui attendent, comme le pain et le vin de la réalité, d'être transfigurées, à travers quelque sombre mystère, en les indiscernables chair et sang du sacrement? Il importe peu que la boîte de Brillo puisse ne pas être du bon art, encore moins du grand art. La chose impressionnante, c'est qu'elle soit de l'art tout court. Mais si elle l'est pourquoi les boîtes de Brillo*

*habituelles qui sont dans l'entrepôt ne le sont-elles pas ? Ou bien toute la distinction entre l'art et la réalité s'est-elle effondrée ?»<sup>320</sup>*

Il est clair que le critère permettant de distinguer l'œuvre d'art de l'objet de consommation courante ne peut plus, chez Danto, être le même que celui qu'Arendt préconisait, puisque ce critère disparaît devant l'indiscernabilité de l'œuvre et de l'objet. Ni la durabilité, ni la pérennité ne suffiraient à caractériser l'œuvre d'art. Plutôt que de distinguer le monde et la nature, l'art et le loisir, Danto se rend attentif à ce qui permet à l'art de faire un monde, de constituer un monde à part entière. Le critère n'est plus « chosique » si l'on peut dire, il devient « psychique ». Ce qui empêche la confusion de l'œuvre avec l'objet ordinaire, c'est finalement la « théorie » de l'art. Si l'ouvrier de chez Brillo ne peut faire que des boîtes de savon et si l'artiste ne peut faire que des œuvres alors qu'ils font la même chose, c'est parce qu'ils s'inscrivent dans deux contextes distincts :

*« Ce qui fait la différence entre une boîte de lessive Brillo et une œuvre consistant en une boîte de lessive Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est (en un sens autre de est que celui de l'identification artistique). Bien sûr, sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme*

---

<sup>320</sup> A. DANTO, « Le monde de l'art », in *Philosophie analytique et esthétique*, trad. Danielle Lories, éd. Klincksieck, p. 194-195.

*art, et afin de la voir comme faisant partie du monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique aussi bien qu'une part considérable de l'histoire de la peinture récente à New York.»*<sup>321</sup>

Si Danto choisit le terme de *transfiguration* pour désigner cette métamorphose immobile qui permet à l'artiste de donner cette atmosphère esthétique au banal, ce n'est pas par hasard. La transfiguration est bien, dans la tradition religieuse -chrétienne en l'espèce- cette apparition miraculeuse de la divinité dans l'humain grâce à laquelle Jésus se fait reconnaître de ses disciples comme le Messie. Or, il s'agit bien dans la « transfiguration » du banal d'une opération similaire : l'objet ordinaire se trouve métamorphosé en œuvre d'art du seul fait de cette atmosphère artistique que lui confère l'artiste. Il y a bien là aussi une dématérialisation mystique de la réalité de l'objet : l'œuvre y apparaît mystérieusement...

On voit alors que malgré tout ce qui les sépare, les thèses d'Arendt et de Danto ont *in fine* ceci en commun : les œuvres d'art sont identifiées à partir d'un statut ontologique particulier qui tend finalement à les isoler de la réalité quotidienne, triviale, même lorsqu'elles en empruntent les productions... Garantes de la pérennité du monde de la culture ou opérateurs mystiques de la transfiguration de la banalité, les œuvres d'art se voient investies

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 195.

d'un statut privilégié qui visent au fond à les séparer de l'expérience ordinaire.

Les analyses de Danto –et plus largement les théories du «monde de l'art», telle que celle de Dickie déjà évoquée- semblent à la fois tout à fait opposées à l'esthétique expérimentale de Dewey et pourtant relativement proches dans leur attention commune aux conditions de productions et d'évaluation des œuvres et dans leur réticence partagée à l'égard de toute essentialisation de l'art. Ainsi par exemple, lorsque John Dewey diagnostique dans *L'art comme expérience*, cette coupure initiale nocive entre l'art et l'expérience :

*« Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute une autre forme d'effort, de souffrance, de réussite. Une première tâche s'impose donc 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'expérience. (...)*

*Si l'on veut bien me concéder ce point, même à titre d'expérience provisoire, on verra qu'il s'ensuit alors une conclusion à première vue surprenante. 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 détour»<sup>322</sup>*

Ce détour consiste donc à revenir à l'ordinaire de l'expérience esthétique : ainsi pour comprendre l'art, il faut d'abord comprendre la dimension d'ores et déjà esthétique de l'expérience ordinaire. Car ce que constate Dewey c'est que la sacralisation de l'art, sa muséalisation généralisée finit étrangement par inhiber notre plaisir esthétique. Du moins, nos plaisirs esthétiques ne sont même plus considérés comme esthétiques et encore moins comme artistiques :

*« Les idées qui placent l'Art sur un piédestal sont si répandues et sont omniprésentes de façon si subtile que plus d'un éprouverait du dégoût plutôt que du plaisir si on leur disait qu'ils apprécient leurs recreations occasionnelles, en partie du moins, en raison de leur qualité esthétique. 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 : par exemple le cinéma, le jazz, la bande dessinée, et, trop souvent, les articles dans les journaux relatant des liaisons extra conjugales, des meurtres, et des exploits commis par des bandits. Car, lorsque ce qu'il connaît sous le nom d'art se trouve relégué dans des musées, l'élan irrésistible qui l'entraîne vers des expériences en elles-mêmes agréables trouve un exutoire dans les seuls objets que lui offre son environnement quotidien. Nombreux sont ceux qui protestent contre la*

---

<sup>322</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 29-30.

*conception de l'art assimilé au musée et qui cependant adhèrent à l'erreur qui est à l'origine de cette conception. Car cette notion populaire est le résultat d'une 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. Les périodes où des objets distingués et choisis parmi d'autres se trouvent étroitement liés aux produits de professions ordinaires correspondent à des périodes où l'appréciation de ces objets est extrêmement répandue et intense. Quand, parce qu'ils demeurent isolés, les objets reconnus comme des œuvres d'art par les gens cultivés apparaissent exsangues au commun des mortels, l'appétit esthétique de ce dernier risque de rechercher ce qui est vulgaire et de mauvaise qualité.»<sup>323</sup>*

Muséifié, sacralisé, le grand art devient intimidant et l'appétit esthétique se dirigera inévitablement ailleurs, et aussi bien vers des objets de piètre qualité. L'enjeu est donc clair pour Dewey : il faut retrouver la continuité de l'expérience esthétique plutôt que de la scinder en deux sphères étanches, celle du grand art et celle du divertissement de masse. Plus profondément, il s'agit de réconcilier l'artistique et l'esthétique, la raison et la sensibilité en montrant que non seulement l'expérience ordinaire contient déjà des éléments esthétiques, mais aussi que l'expérience esthétique est d'emblée une activité cognitive. Autrement dit, le mérite de cette approche pragmatiste de l'art et de l'esthétique est de réhabiliter pleinement le plaisir esthétique sans le couper de sa base ordinaire et sensible. De ce point de vue, les analyses de Danto en déduisant

---

<sup>323</sup>*Ibid.*, p. 33-34.

le caractère institutionnel des œuvres des nouveaux paradigmes du *pop art*, semblent très éloignées du constat de Dewey, puisque le problème ne réside plus dans la coupure du grand art et de l'ordinaire, mais bien plutôt dans l'indiscernabilité des objets ordinaires et des œuvres d'art. Ce qui laisserait supposer qu'au fond, le danger d'une sacralisation asphyxiante de l'art n'était pas le plus urgent. Ce constat appelle deux ordres de remarques : d'une part, l'influence de l'esthétique de Dewey sera précisément très nettement sensible chez les avant-gardes des années cinquante et soixante qui expérimenterons –en particulier chez les artistes *Fluxus*- cette continuité de l'art et de la vie, et, de l'autre, l'esthétique pragmatiste offre les moyens efficaces de penser plus avant l'influence sociale des modes de production et de réception des œuvres. Dewey montre ainsi très clairement au chapitre XI de *l'Art comme expérience*, que non seulement les objets d'art sont indissociables de l'arrière-plan social de leurs productions, mais qu'en outre, la séparation traditionnellement établie entre le *pratique* et *l'esthétique* est elle-même le produit historique de l'évolution des conditions de production. Mais si l'objet technique ou utilitaire peut tout à fait devenir le support d'une expérience esthétique, c'est moins chez Dewey, en vertu d'un « monde de l'art » sous lequel il serait subsumé, que du fait qu'on peut être sensible à la dimension esthétique qui lui appartenait dès son activité de production. Ce qui ne signifie pas que l'esthétique soit

une propriété des choses, mais bien un effet des conditions sociales dominantes de la production :

*«Quant au producteur d'objets techniques, le fait que tant d'artisans, partout et à toutes les époques, aient trouvé et pris le temps de donner à leurs produits un agrément esthétique me semble apporter une preuve suffisante. Je ne vois pas comment on pourrait donner meilleure preuve que ce sont les conditions sociales dominantes dans lesquelles la fabrication se trouve inscrite qui sont les facteurs responsables de la dimension artistique ou non artistique des objets techniques, plus qu'une propriété inhérente à la nature des choses. Si on se place du côté du destinataire de l'ustensile, je ne vois pas pourquoi celui qui déguste son thé dans une certaine tasse devrait se priver du plaisir d'en apprécier le dessin et la matière. Il n'est pas de loi psychologique nécessaire en vertu de laquelle nous devrions tous avaler d'un trait nourriture et boisson.»<sup>324</sup>*

Plus profondément, ce que remet ici en cause Dewey, en s'appuyant sur l'activité même de l'artiste, c'est la prétendue opposition entre l'efficacité technique et mécanique d'un côté et la créativité esthétique de l'autre. Car ce que montre l'activité artistique par son empreinte émotionnelle, c'est le principe même de toute activité et là comme ailleurs, la psychologie a séparé ce qui est continu : toute activité a bien un caractère esthétique quelle que soit sa destination ou sa fin. La psychologie séparatiste n'a fait en somme que réifier une opposition elle-même historique et contingente entre un modèle d'efficacité technique appauvri et

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 425-426.

une invention sans règles. Pour autant, il n'est pas anodin, comme le rappelle Dewey, d'observer que même l'activité qui semble la plus utilitaire, si elle comble la soif d'expérience de l'agent, ne peut être dépourvue d'une certaine qualité esthétique<sup>325</sup>.

Si l'on synthétise les résultats de cette confrontation entre les théories du «monde de l'art» -et en particulier celle de Danto- et l'esthétique pragmatiste de Dewey quant au statut de l'objet d'art et au statut de l'artiste, on peut faire les remarques suivantes : si Danto prend soin de marquer l'indiscernabilité des objets usuels et des objets d'art au niveau de leurs qualités perceptives, c'est en un sens pour mieux appuyer la séparation entre le monde de l'activité ordinaire et le monde de l'art. L'ouvrier de chez *Brillo* ne peut faire que des boîtes de savon, Andy Warhol ne peut faire que des œuvres d'art : à l'indiscernabilité des objets correspond l'étanchéité absolue des pratiques. Cette séparation marque à nos yeux, une certaine faiblesse de l'esthétique analytique –même si Danto ne se revendique que du bout des lèvres de cette filiation- qui, obsédée par le poids de l'ontologie des œuvres, contextualise les œuvres

---

<sup>325</sup> « Quand le travailleur produit dans des conditions industrielles différentes de celles d'aujourd'hui, ses propres inclinations le portent dans son travail à la création d'articles utiles qui satisfont sa soif d'expérience. Il me paraît absurde de supposer que la préférence pour une exécution mécaniquement efficace au moyen d'automatismes tournant rond, et au prix d'une conscience éclair de ce que l'ouvrier est en train de faire, est enracinée dans la structure psychologique. Et si notre environnement, pour la partie qui est constituée d'objets techniques, était peuplé de choses inductrices d'une conscience visuelle et tactile plus élevée, j'imagine que personne ne supposerait que l'emploi de ces choses ait quelque chose d'inesthétique. » *Ibid.*, p. 426-427.

d'un strict point de vue déterministe sans suffisamment prendre acte du caractère mouvant et contingent de cet arrière-plan social de nos perceptions. En revanche en étant particulièrement attentif aux interactions sociales dont sont issues à la fois les œuvres et leurs réceptions critiques, le pragmatisme de Dewey permet de comprendre plus finement la continuité esthétique de l'agir humain, à la fois dans ses formes techniques ou utilitaires et dans ses formes esthétiques. De fait, la gradation évidente de la part de l'individualité dans les productions de cet agir dépend moins d'une « transfiguration » autarcique dont l'artiste serait capable que de la richesse plus ou moins grande de l'expérience de l'agent et de celle du récepteur.<sup>326</sup>

Comme le rappelle Dewey, lorsqu'on envisage les rapports de l'art et de la civilisation, le problème philosophique qui se pose alors est celui de la relation entre le discret et le continu :

*«Philosophiquement parlant, le problème auquel nous sommes confrontés est celui de la relation entre le discret et le continu. L'un et l'autre sont des faits persistants, et pourtant ils doivent se rencontrer et se mélanger dans toute société humaine qui s'élève au-dessus du niveau de l'échange brut.»<sup>327</sup>*

---

<sup>326</sup> «Juger d'une œuvre d'art sur la base de l'inspiration pure, c'est méconnaître le travail long et soutenu opéré par un intérêt toujours agissant derrière la surface. Quant au spectateur, il a besoin, au même titre que le créateur, d'un arrière-plan riche et développé qui, un peu comme dans un tableau figurant dans un poème ou dans une pièce de musique ne peut être identifié sans le soutien constant de l'intérêt.» *Ibid.*, p. 434.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 536.

On peut tout à la fois relever la stricte individualité de chaque culture tout en prenant acte d'une continuité plus essentielle entre les cultures qui repose *in fine* sur l'individualité même de l'expérience esthétique. Au contact d'une autre culture, l'individualité ne se dissout pas, mais en revanche, elle s'élargit et établit ainsi une continuité symbolique et expérientielle tout à fait opposée à la continuité génétique illusoire des civilisations<sup>328</sup>. Cette continuité n'est rien d'autre que le processus même de la civilisation si civiliser signifie bien « transmettre les arts de la vie ».

## II. Les malentendus sur la pureté en art

La question de l'art « pur » recouvre plusieurs champs séparés : la pureté en art peut signifier tout à la fois un art libéré de toute tutelle ou de toute référence extérieure à lui-même, de tout élément extrinsèque. En ce sens, cette question caractérise bien l'art moderne : les mouvements artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle en particulier -Le Parnasse par exemple- voient surgir cette volonté d'un « art pour l'art », d'un art qui n'aurait d'autre fonction que son

---

<sup>328</sup> « Néanmoins quant l'art d'une autre culture s'inscrit dans les attitudes qui déterminent notre expérience, une véritable continuité est opérée. Notre propre expérience, de cette façon, ne perd pas son individualité mais elle adopte et allie des éléments qui élargissent sa signification. Une communauté et une continuité qui n'existent pas physiquement sont créées. La tentative d'établir la continuité par des méthodes qui réduisent un ensemble de cas et un ensemble de pratiques à ceux qui les précèdent dans le temps est vouée à l'échec. Seul un développement de l'expérience qui absorbe en elle-même les valeurs éprouvées en considération de manières de vivre différentes de celles qui résultent de notre propre environnement humain, dissipe l'effet de discontinuité. » *Ibid.*, p. 537.

propre déploiement. En ce sens, la question débouche nécessairement sur le problème de l'autonomie de l'œuvre d'art : n'est-ce pas lorsque l'art est libéré de toute référence religieuse, politique ou morale qu'il peut alors prétendre à cette pureté ?

On voit cependant aussitôt que cette volonté de pureté peut aussi bien conduire à un certain élitisme, voire un certain hermétisme : « faire un livre sur rien », pour reprendre l'expression fameuse de Flaubert, n'est-ce pas à la fois le sommet d'un art pur et autarcique, mais aussi la promesse d'un fatal isolement ? On peut entendre ici en écho les coups de hache avec lesquels Sartre déforeste la littérature moderne pour séparer « les bibelots d'inanité sonore » des œuvres produites par des écrivains engagés dans leur époque, partie prenante du contexte social et historique dans lequel ils écrivent.

Un siècle après Flaubert, la question prend toutefois un autre aspect : ainsi lorsque le critique d'art américain Clément Greenberg rédige en 1939 son texte *Avant-garde et kitsch*, l'art « pur » y désigne moins un art d'élite qu'un rempart salvateur et nécessaire contre l'invasion du kitsch dans la culture moderne. Le kitsch, à l'inverse désignerait ici l'insensibilité massive aux valeurs culturelles authentiques, sous-culture massifiée constituant, dans les années où Greenberg écrit son texte, une arrière-garde inquiétante :

*« En se retirant complètement du public, le poète ou l'artiste d'avant-garde cherchait à maintenir le niveau élevé de son art en le raréfiant et en l'élevant à l'expression d'un absolu où toute contingence et toute contradiction seraient soit résolues soit sans objet. D'où l'avènement de « l'art pour l'art » et de la « poésie pure » où toute préoccupation de contenu est à éviter comme la peste. »*<sup>329</sup>

Si l'on prête attention au vocabulaire choisi par Greenberg, on s'aperçoit que la notion d'un art « pur » trouve ici certaines caractéristiques qui seront plus tard celles qu'il prêtera à la peinture moderniste : raréfaction, absolu, nécessité, formalisme. Toutefois, dans ce texte rédigé sur fond de seconde guerre mondiale imminente, le propos est bien de rappeler la menace que constitue pour la culture la disparition des avant-gardes dans la mesure où ces dernières ne sont pas l'exception qui confirme la règle, mais bien le cœur vivant de toute culture ; de ce point de vue, si elles perdent leur public, ce dernier devient progressivement insensible :

*« Le kitsch, utilisant comme matériau brut les simulacres appauvris et académisés de la culture véritable, cultive cette insensibilité. Il en fait la source de ses profits. Le kitsch est mécanique et fonctionne par formules. C'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses. Il change selon les exigences des styles mais reste toujours le même. C'est le ramassis de tous les faux-*

---

<sup>329</sup> C. GREENBERG, *Avant-garde et kitsch* in *Art et Culture, essais critiques*, trad. Par A. Hindry, éd. Macula, Coll. Vues, 2014, p. 15.

*semblants de la vie de notre temps. Il ne prétend rien exiger de ses clients, si ce n'est leur argent -pas même leur temps. »*<sup>330</sup>

Simulacres, clichés, appauvrissement, le kitsch, pour Greenberg - ici encore largement influencé par les thèses marxistes- sert bien plutôt les intérêts du commerce que la culture et sa diffusion.

Il n'est sans doute pas inutile de pointer la parenté et de relever les différences dans ses propos et ceux presque contemporains d'Adorno et Horkheimer dans *Kulturindustrie* : cet appauvrissement de la culture dans ses contenus les plus hauts au profit d'une véritable industrie culturelle facile et kitsch sert pour les penseurs de l'Ecole de Francfort des objectifs à la fois économiques et politiques précis. Coupant toujours plus l'art véritable (pur?) de son public raréfié, cette industrialisation condamne les contenus culturels les plus hauts à n'être plus que les fragments détachés d'une bourgeoisie y cherchant des éléments de distinction sociale.

Bref, le paradoxe de la modernité tient d'une part à ce que prenant acte de cette autonomisation définitive de l'œuvre d'art, elle constate aussi cependant que cette autonomie devient le refuge fragile d'une *high culture* perdue dans l'océan d'une *low culture* envahissante et destructrice. L'un des enjeux bien sûr de cette question est la possibilité d'une réelle démocratisation de l'art et la nature véritable de ce processus (question débattue à la fois par Adorno, Greenberg ou Arendt). Sans préjuger trop naïvement de la

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 21.

réponse à la question, il semble clair que Greenberg voit dans la possibilité d'un « art pur », la seule voie d'une émancipation réelle de l'œuvre d'art et, par là, d'une autonomie garantissant la fonction émancipatrice de la culture elle-même. L'œuvre d'art vraiment autonome serait donc pure de toute collusion avec des intérêts ou des fonctions extrinsèques, hétéronomes : profit, consommation, divertissement, loisir. Cependant, si l'on va plus loin encore dans cette voie, cette pureté ne conduit-elle pas à séparer l'*artistique* de l'*esthétique* ? Après tout, si l'œuvre est parfaitement autonome, ne doit-elle pas aussi rompre avec la fonction hédoniste qui lui est traditionnellement attachée ? Ainsi, là où le *kitsch* n'aurait pour seule fonction que de flatter une insensibilité et un plaisir grossiers, l'œuvre d'art autonome et authentique ne viserait que la conquête patiente de l'autonomie artistique. Certes les positions de Greenberg sont peut-être moins caricaturales, mais elles supposent néanmoins cette séparation croissante de l'*artistique* et de l'*esthétique*, du processus de création autonome et de la réception esthétique.

Dans son texte important de 1960, *Modernist painting*, Greenberg précise sa conception des avant-gardes en s'appuyant explicitement sur une lecture particulière de Kant. Dans le sillage de la notion kantienne de « critique », Greenberg définit la peinture moderniste comme un art qui s'autocritique.

Ainsi, de même que la raison devait pour Kant réaliser sa propre critique, c'est-à-dire délimiter rigoureusement son réel domaine de compétences dans son usage *pur*, Greenberg voit dans une certaine peinture de son temps un processus similaire :

*« The modernism is the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left in all the more secure possession of what remained to it. »*<sup>331</sup>

Une méthode caractéristique, une critique de sa propre discipline et l'assurance d'un domaine de compétence réduit mais fortifié, voilà pour Greenberg ce qui rattache directement la nouvelle peinture de son temps à l'entreprise critique de Kant. Au fond, de même que *La Critique de la raison pure* interdisait la constitution de toute métaphysique comme science en réduisant les compétences pures de la raison, Greenberg voit dans la peinture abstraite des années 50, le même type de processus. En allant à la conquête de son médium, en se purifiant de tout élément extérieur à elle, la peinture retrouverait une forme de « pureté » :

*« Il apparut rapidement que le propre et unique domaine de compétence de chaque art, coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium. La tâche de l'autocritique consistait alors à éliminer, des effets spécifiques de*

---

<sup>331</sup> C. GREENBERG, *Modernist Painting in Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003, p. 774.

*chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté d'un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art. Ainsi, chaque art serait-il rendu « pur » et trouverait dans sa « pureté » la garantie de ses normes de qualité ainsi que de son indépendance. « Pureté » signifiait auto-définition, et l'entreprise d'auto-critique dans les arts devint celle d'une auto-définition vengeuse.*<sup>332</sup>

Même si Greenberg prend soin d'utiliser des guillemets pour introduire cette notion de « pureté » en art, il n'en reste pas moins que la caractéristique principale du modernisme sera bien cette conquête d'une autonomie absolue du médium, la peinture abandonnant peu à peu tout ce qui pourrait apparaître comme « emprunt » à un autre art (illusion de la profondeur, figuration etc.). C'est pourquoi, la peinture moderniste pourra se définir comme la peinture qui résiste à la sculpture, à la tridimensionnalité en revendiquant et en fortifiant sa nature bidimensionnelle :

*« L'art réaliste ou illusionniste avait occulté le médium, en utilisant l'art pour se dissimuler comme art ; le Modernisme utilisa son art pour attirer l'attention sur l'art. Les limites qui constituent le médium de la peinture – la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment – ont été traitées par les Maîtres Anciens comme des facteurs négatifs, implicitement ou indirectement admis. Avec*

---

<sup>332</sup> « It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium. The task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Therby each art would be rendered « pure », and in its « purity » find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. « Purity » meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance. » C. GREENBERG, *Ibid.*, p. 775.

*le Modernisme, ces mêmes limites furent considérées comme des facteurs positifs, et ouvertement admis. Les œuvres de Manet devinrent les premières peintures modernistes en vertu de la franchise avec laquelle elles affirmaient les surfaces planes sur lesquelles elles étaient peintes. Les impressionnistes, dans le sillage de Manet, abandonnèrent les sous-couches et les glacis, afin que l'œil n'ait aucun doute sur le fait que les couleurs qu'ils utilisaient provenaient de peinture en tubes ou en pots. Cézanne sacrifia la vraisemblance, ou l'exactitude, afin d'adapter plus explicitement ses traits et son dessin à la forme rectangulaire de la toile. »<sup>333</sup>*

Il faut prêter attention aux premières lignes du passage : la rupture du Modernisme implique qu'au lieu de dissimuler le médium avec « art » pour représenter ce qu'on voulait donner à voir dans le tableau, on ne va donner à voir que ce qu'autorise le médium (surface, forme etc.). Cette limitation est en même temps bien sûr une libération puisqu'il s'agit de renoncer à toute forme d'illusionnisme et plus largement à toute volonté de « faire croire » à l'image dans le tableau. En même temps, il est clair que pour Greenberg, le Modernisme n'est pas vraiment une rupture, il est plutôt une forme d'accomplissement ou d'aboutissement de ce qui est sous-jacent à toute pratique artistique :

*« ...l'effort continu à maintenir des normes et des degrés d'exigence a entraîné la large acceptation de l'idée selon laquelle l'art et l'expérience esthétique n'ont plus besoin de se justifier par d'autres termes que les leurs, c'est-à-dire que l'art est une fin en soi et que l'esthétique est une valeur autonome. On pouvait à présent*

---

<sup>333</sup> *Ibid.*

*admettre que l'art n'a pas à enseigner, n'a pas à célébrer ou glorifier quelqu'un ou quelque chose, qu'il n'a pas à faire avancer de causes ; qu'il était donc devenu libre de prendre ses distances avec la religion, la politique et même la morale. Tout ce qu'il a à faire, c'est d'être bon en tant qu'art. Cette idée est toujours valide. Peu importe qu'elle ne soit pas encore acceptée à une large échelle -ou plutôt consciemment-, peu importe que 'l'art pour l'art' ne soit toujours pas une idée respectable. Le fait est à présent acté, et en fait il en a toujours été ainsi. Il a toujours été la réalité sous-jacente à toute pratique artistique, mais il aura fallu le Modernisme pour le faire rejaillir au grand jour. »<sup>334</sup>*

Non seulement le Modernisme accomplit et conduit à son terme ce processus de purification de l'art, mais en outre, il révèle *in fine* la signification profonde de toute pratique artistique. L'autre point important est que cette autonomie reconquise, cette émancipation culturelle et artistique ne conduit pas à une reprise de l'utopie romantique d'une fusion des arts, mais au contraire à la délimitation rigoureuse des domaines de chaque art :

*« Se laissant guider, consciemment ou inconsciemment, par un exemple de pureté dérivé de l'exemple de la musique, les arts d'avant-garde ont, au cours de ces cinquante dernières années, atteint une pureté et une délimitation radicale de leur champ d'activité sans précédent dans l'histoire de la culture. Les arts se trouvent*

---

<sup>334</sup> C. GREENBERG, *Modern and Postmodern*, in *Arts* n° 54, Février 1980, trad. P. Krajewski, novembre 2013.

désormais en sécurité, chacun dans ses frontières « légitimes », et le régime du libre-échange a été remplacé par celui de l'autarcie.<sup>335</sup>

La pureté du modernisme s'accompagnerait donc d'une forme d'isolationnisme artistique où les artistes modernes, tout à la recherche des ressources propres de leur médium ne voudraient plus de collusion des genres<sup>336</sup>. Pourtant, dans le contexte des avant-gardes des années 60, il deviendra difficile d'ignorer que la modernité puisse prendre une voie tout à fait différente, voire strictement opposée à cet isolationnisme :

« Depuis l'époque de Duchamp, il est devenu plus clair également qu'il n'y a pas de ligne de démarcation nette entre l'expérience esthétique et l'expérience artistique. En fait, elles ne font pas que se superposer, elles coïncident. »<sup>337</sup>

Quid alors de ce degré de pureté atteint par la peinture moderniste ? De cette scission rigoureuse de l'*artistique* et de l'*esthétique* si, à la lumière de cette première grande rétrospective Duchamp à Pasadena en 1964, tout peut faire l'objet d'une

---

<sup>335</sup> C. GREENBERG, *Towards a Newer Laocoon* in *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 32-33.

<sup>336</sup> « Les arts ont été alors reconduits à leurs médias, et ils ont été isolés, concentrés et définis. C'est par la vertu de son médium que chaque art est unique et strictement lui-même. Pour restaurer l'identité d'un art, l'opacité de son médium doit être accentuée. » *Ibid.*

<sup>337</sup> « Since Duchamp's time it has also become apparent that there is no hard-and-fast line to be drawn between esthetic and artistic experience. Actually, they don't just overlap, they coincide. », *The Bennington Seminars, Night Seven, 20/04/1971*, in C. GREENBERG, *Homemade Esthetics, Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, 1999, p. 158.

expérience esthétique et être vu comme art ?<sup>338</sup> Ce versant du modernisme n'est-il pas en train précisément d'inventer, aux antipodes de l'art pur, « l'artiste en général » ? Celui qui, au-dessus ou en-deçà des arts, généraliste plus que spécialiste, revendique l'art au sens générique ?

Pour Clément Greenberg, l'expressionnisme abstrait constituait l'impulsion nécessaire de cette reconquête par la peinture de son médium, donc d'une forme de purification. Or, il est frappant de constater que l'expressionnisme abstrait peut aussi bien être vu comme l'accomplissement de cette pureté appelée de ses vœux par Greenberg que comme le point de départ d'un effrangement des arts (pour reprendre le terme utilisé par Adorno dans sa conférence sur *L'art et les arts*) c'est-à-dire comme l'invitation à mêler (et non plus purifier) les genres et les arts ou du moins à faire éclater les frontières traditionnelles séparant et isolant les arts. Mais il est plus intéressant encore de noter que c'est en partie en approfondissant cette quête du médium (en particulier dans la peinture) que vont se déliter progressivement les frontières entre les arts.

En un sens, les origines et l'émergence de l'*ABC art* qu'on appellera le minimalisme semble bien conforter les thèses de Greenberg : on peut voir en effet dans les origines du minimalisme le terme du

---

<sup>338</sup> « Duchamp a montré comme personne avant lui, combien l'art peut être élargi à toute expérience esthétique formalisée. » *Ibid.*, p. 58 (nous traduisons).

processus de purification des formes, de simplification sous-jacent à tout le modernisme. Même si le minimalisme se situe en opposition directe à l'expressionnisme abstrait, c'est sans doute plus dans un processus de simplification que dans une antinomie absolue : il s'agit de « raffiner » encore plus et donc d'éliminer autant que faire se peut toute trace de subjectivité, d'emphase etc. L'installation de K. Noland à New-York en 1967 peut clairement apparaître comme l'exposition même du médium de la peinture réduit à sa plus simple expression : des bandes horizontales qui ne renvoient qu'à la structure du support. Art formel suspicieux à l'égard de tout contenu qui paraît combler les intentions de tout art moderniste. Comme le dit Hal Foster « le minimalisme apparaît comme la croix historique dans laquelle l'autonomie de l'art est en même temps achevée et éclatée. »<sup>339</sup>

De même dans cette installation de Stella en 1964 à la galerie Léo Castelli : on ne peut mieux vérifier les analyses de Greenberg qui dévoue comme tâche à la peinture moderniste de ne plus cacher le support et ses structures, mais au contraire de les dévoiler. Ici, le châssis devient la forme même exposée, non plus contrainte, mais motif. Pourtant, c'est précisément cette « pureté » formelle qui conduit presque nécessairement la peinture à sortir aussi de ses

---

<sup>339</sup> H. FOSTER, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. de Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 54.

limites : on ne peut décider ici de la catégorie de ce que l'on voit, s'agit-il de tableaux accrochés au mur ou de sculptures ? De peintures ou d'objets ?

C'est ce problème que pose et développe M. Fried dans un de ses premiers textes resté célèbre : *Art and objecthood* (*Art et objectivité*) : ce passage du rectangle de la peinture à la tridimensionnalité est-il la voie nécessaire que le modernisme doit emprunter ou, au contraire, le symptôme d'un échec du projet même de la peinture moderniste qui ne parvient pas à emporter la conviction par la revendication de son seul médium ?

Pour Michaël Fried, l'art minimaliste (qu'il appelle *littéraliste*) est en grande partie idéologique là où l'on n'y verrait d'emblée qu'une quête formelle. Toutefois, à l'instar de Greenberg, Fried voit plutôt dans cet art littéraliste, une opposition et une rupture avec le modernisme. Pour Fried comme pour Greenberg, un tableau moderniste doit avant tout son succès à sa capacité à emporter la conviction en tant que forme. Or, en renonçant aux limites intrinsèques du tableau et en ouvrant vers la tridimensionnalité, ces œuvres ne peuvent plus être perçues comme des tableaux, ce qui du point de vue de cet étrange critère tacite dans les analyses de Fried, les condamne à l'échec...

On peut déceler une certaine parenté entre les critiques formalistes de Greenberg ou de Fried et les analyses d'Adorno sur l'*effrangement* des arts –et en outre, Adorno et Greenberg

connaissaient leurs œuvres respectives- toutefois, les questions de la « pureté » et de l'autonomie des œuvres prennent une dimension très spécifique dans la dialectique d'Adorno.

Contemporain de la dissolution progressive des genres artistiques au début des années 1960, Adorno n'adoptera ni la posture eschatologique d'un Danto face au phénomène ni celle d'une dé-définition de l'art proposée par Harold Rosenberg, mais il y verra la disparition d'un *concept* d'art et simultanément la manifestation d'une tendance nouvelle et puissante. Ce qu'il nomme *effrangement* –*Verfransung*– dans sa conférence sur *L'art et les arts* est donc analysé comme une forme d'aboutissement dialectique de l'art moderne lui-même et de sa quête d'autonomie. Cet effrangement serait du moins l'étape précédent le passage à «l'art en général» : là où les arts de la modernité se sont émancipés en se dotant de règles rigides –dodécaphonisme de Schönberg qui constitue un modèle d'autonomie pour Adorno– les arts des années 1960 se nourrissent d'emprunts aux structures des autres arts sans pour autant prolonger le rêve d'une *Gesamtkunstwerke*. Qu'il soit *minimal* ou *conceptuel*, c'est vers l'art « en général » que poussent ces tendances et ces emprunts.

C'est au fond, entre les critiques formalistes de Greenberg et la dialectique d'Adorno, deux modèles d'autonomie de l'œuvre d'art qui s'opposent –même si l'enjeu est commun : l'autonomie de l'œuvre d'art– : l'un qui promet une autonomie du sens de l'œuvre

d'art, l'autre qui veut en ressaisir les fondements historiques et sociaux. Pour Adorno, l'œuvre d'art moderne est toujours double : issue du monde et de la réalité *sociale*, elle est aussi *esthétique* si bien qu'elle est toujours tendue entre les deux opposés que constituent le déterminisme social et le détachement auquel en tant qu'objet produisant une expérience esthétique autonome, elle conduit. C'est en ce sens une marchandise singulière dont l'inutilité est à la base de sa valeur d'échange, sa capacité à maintenir une contemplation esthétique ou désintéressée dépendant *in fine* de cette marchandisation unique. Mieux encore, l'expérience esthétique qu'elle est censée garantir est-elle même le produit historique de l'essor moderne de l'individualisme bourgeois. Or, c'est cette fonction qui entre en crise, pour Adorno, avec l'art moderne puisque ce qui d'un côté garantit aux œuvres d'art une autonomie institutionnelle, constitue, de l'autre, le principal obstacle à l'autonomie immanente des œuvres.

Ainsi Adorno et Greenberg développent deux conceptions différentes de l'œuvre d'art moderne. Pour Greenberg la notion d'autonomie dépend essentiellement du degré de purification de l'œuvre d'art par elle-même — purification qui s'opère par le rejet de tout contenu extra-esthétique, c'est-à-dire extérieur aux propriétés formelles de son médium : pour la peinture, il s'agit d'exclure la narration, le récit, la «littérature» qui «infeste» la peinture avec ses «contenus idéologiques»- en revanche pour

Adorno, l'enjeu n'est pas de déterminer si une œuvre s'est ou non libérée des conditions sociales de sa production, mais bien plutôt de savoir si elle est parvenue à donner à ces conditions sociales contradictoires une expression esthétique « authentique » ou encore « autonome ». Ces différences fondamentales se vérifient sur les sens diamétralement opposés qu'Adorno et Greenberg confèrent à l'abstraction : pour Greenberg, nous l'avons vu, l'abstraction est un élément formel essentiel de l'autonomie puisqu'elle permet cette purification esthétique en exhibant les contraintes pures du médium. Adorno, lui, resitue l'abstraction dans un ensemble plus vaste pour en faire un reflet de la tendance croissante à l'abstraction qui caractériserait toutes les relations sociales au sein des sociétés capitalistes. Dès lors, l'abstraction se voit néanmoins dotée d'une fonction stratégique visant à exprimer la réification qui en résulte. L'esthétique d'Adorno, se maintenant à distance respectable des critiques formalistes, n'établit pas d'équation entre l'abstraction et l'autonomie de l'œuvre. Ce qui somme toute paraît logique et s'accorder avec les fins poursuivies par la dialectique d'Adorno : l'autonomie de l'œuvre ne pouvant se réduire à une stricte autonomie formelle du médium. D'un autre côté, le mouvement qui tend à réinsérer l'art dans le réel –et dont Adorno est bien entendu contemporain– n'offre pas plus de perspectives. Et ce pour une raison réitérée continûment par Adorno déjà à propos des avant-gardes historiques : l'œuvre d'art

ne peut s'engager dans le réel sans perdre précisément son autonomie historique. Ainsi, par exemple, les œuvres du réalisme socialiste, comme toutes les œuvres d'art «engagées», produisent des effets pervers inéluctables : en s'engageant concrètement et idéologiquement elles acquièrent un caractère *réactionnaire*. D'où, comme nous l'évoquions plus haut, la méfiance d'Adorno à l'égard des théories de Brecht sur la distanciation. Au fond, on pressent que pour Adorno, l'attribution d'une fin politique à l'art –et même si cette fin est bien ce qu'Adorno lui-même attend de l'œuvre d'art moderne- ne peut que conduire à introduire une hétéronomie dans ce qui devrait seulement émerger de l'autonomie de l'œuvre :

*« Son programme de distanciation était de provoquer la réflexion du spectateur. Le postulat brechtien d'un comportement réflexif converge remarquablement avec celui d'une attitude de prise de conscience, objectif qu'attendent les œuvres d'art autonomes et importantes de la part des spectateurs, des auditeurs et des lecteurs, comme étant l'attitude adéquate. Son gestus dialectique est cependant intolérant envers la pluralité d'interprétation au contact de laquelle la pensée s'enflamme : il est autoritaire. »<sup>340</sup>*

Ces scories de didactisme et d'intolérance condamnent tout programme d'art «engagé» puisque ce dernier ne peut que caricaturer lourdement et inutilement la dimension intrinsèquement révolutionnaire que toute œuvre d'art moderne manifeste par sa seule présence : son inutilité et l'attitude désintéressée qu'elle

---

<sup>340</sup> T.W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 335.

devrait provoquer étant des garanties suffisantes de son efficacité critique :

*«Toutes les œuvres d'art, même les plus affirmatives, sont a priori polémiques. L'idée d'une œuvre d'art conservatrice contient quelque chose d'absurde. En se séparant de manière emphatique du monde empirique, de leur autre, les œuvres d'art témoignent que ce monde lui-même doit devenir autre chose ; c'est ainsi qu'elles sont les schémas non-conscients de sa transformation.»<sup>341</sup>*

On voit clairement à la lecture de tels passages comment Adorno contourne le problème de la définition de l'art : l'usage du terme «polémique» autorise de fait la suture entre l'ontologique et le normatif. Ainsi, l'art conservateur devient une contradiction *in adjecto* tandis que l'art révolutionnaire n'est qu'un pléonasma. Si tout engagement en art est condamnable c'est qu'au lieu de servir les intérêts d'une révolution, elle manquera, en même temps que ses effets esthétiques, ses conséquences sociales et politiques. En ce point, l'esthétique d'Adorno est bien une esthétique formaliste, mais elle développe un formalisme particulier puisque la forme doit montrer en cachant son contenu révolutionnaire et critique. Toutefois, on aura jamais prêté autant à la *forme* puisqu'elle devient, pour cette esthétique négative, le critère même de *l'acosmisme* des œuvres authentiquement engagées à l'instar du théâtre de Beckett dont Adorno écrit :

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 247.

*« L' œuvre de Beckett donne cette terrible réponse à l'art qui, au regard de la menace de mort, est déjà devenu idéologie par sa simple forme, avant tout contenu, en raison de son point de départ : la distance qui le sépare de la praxis. (...) L'art ne peut se réconcilier avec sa propre existence qu'en tournant vers l'extérieur son caractère d'apparence, son vide intérieur. Aujourd'hui, son critère le plus valable est que, non réconcilié avec toute tromperie réaliste, il ne supporte plus, selon sa propre complexion, rien qui soit innocent. Dans tout art encore possible, la critique sociale doit être érigée en forme et dissimuler tout contenu social manifeste. »<sup>342</sup>*

Certes, Adorno prend soin de ne pas se ranger du côté des esthétiques consolatrices, pour autant, cette « formalisation » acosmique de la fonction critique des œuvres la réduit à sa plus simple expression : la mutique absence de fonction... Le paradoxe – assumé bien entendu- de ces analyses réside dans la volonté de prendre en compte tout à la fois l'effet social de l'art en réaffirmant cependant son antagonisme essentiel avec la société, ce qui a inévitablement pour effet de caricaturer les formes d'art non autonomes –musique d'ascenseur, pot-pourri etc.- ou non « authentiques ». <sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>343</sup> « La subordination d'œuvres d'art autonomes au moment de la finalité sociale contenue en toutes, et dont l'art surgit par un processus difficile, les blesse au point le plus névralgique. Ce pendant, celui qui, par exemple dans un café, soudainement frappé par le sérieux d'une musique, se met à l'écouter intensément, donne l'impression de se comporter comme un étranger et semble ridicule aux yeux d'autrui. Cet antagonisme révèle dans l'art le rapport fondamental entre celui-ci et la société. L'art vécu de l'extérieur perd sa

Que les œuvres nous donnent par leur simple présence, la promesse d'un monde autre, nul n'en douterait. En revanche, que cette fonction exige un « acosmisme » et un isolement ou une rupture symbolique avec le monde et avec la vie peut apparaître comme un prix lourd à payer.

On mesure, sur la base de ce rappel des analyses critiques de l'autonomie de l'œuvre d'art, ce qui sépare le discours moderniste du pragmatisme de Dewey alors même que ce dernier nous semble tout aussi lucide sur le problème moderne de la place de l'art dans la culture et la société. Il est clair que pour Adorno –comme pour Greenberg- c'est le détachement que les œuvres opèrent vis-à-vis de leur lien social qui en fait à la fois leur force critique et leur modernité. Or, cela suppose paradoxalement d'enfermer l'expérience esthétique dans une autonomie ou une pureté qui devient soit incompréhensible, soit strictement autoréférentielle et, par extension, cela conduit à une coupure arbitraire entre l'art et la vie. De ce point de vue, l'effort constant de Dewey, comme on l'a vu, consiste au contraire à ne jamais détacher l'expérience esthétique de ses conditions sociales et à la réinscrire dans une continuité insécable avec les œuvres même si cela suppose de ne pas strictement délimiter les contours de ce que devrait être l'art. Le fait est que le problème de la définition de l'art -et du caractère

---

continuité comme les pots-pourris détruisent volontairement toute continuité. » T.W. ADORNO, *Ibid.*, p. 348-349.

inévitablement normatif de cette définition- ne se pose pas du tout dans les mêmes termes chez Dewey dans la mesure où «l'art est une qualité de l'expérience plutôt qu'une entité en soi.»<sup>344</sup> La question ne peut donc être celle d'une éventuelle «pureté» de l'art par rapport à son médium et ou par rapport au jeu de l'économie marchande, mais le problème est plutôt celui des conditions de possibilité d'une *communauté de l'expérience*. Et de fait, l'esthétique de Dewey se prolonge naturellement vers une forme d'anthropologie culturelle : la force de communication de l'art ne réside pas dans une universalité abstraite, mais l'expérience montre que l'art d'une culture peut s'inscrire dans les attitudes qui déterminent les expériences d'une autre culture et par là qu'il peut enrichir ces attitudes sans rien perdre de son caractère individuel. Même si les constats respectifs d'Adorno et de Dewey ne sont pas sans similitudes, les solutions sont très différentes : à la négation et à la polémique, Dewey préfère la *continuité* et l'intégration dans l'expérience. Au modèle du conflit comme moteur de la dialectique esthétique, Dewey répond par celui de *l'amitié*, situation dans laquelle chacun est souverainement individuel tout en sentant à la place de l'autre. Le rapport des cultures envisagé à l'aune de ce paradigme, dessine une approche inédite de la civilisation : non plus le legs d'informations étanches, mais «l'enseignement des arts de la vie». Et, de ce point de vue, les arts y jouent nécessairement

---

<sup>344</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 529.

un rôle de premier plan puisqu'on a vu qu'ils possèdent une fonction particulièrement efficace de communication.

C'est pourquoi, pour Dewey, le problème de la modernité n'est pas celui d'une définition problématique de l'art, mais celui de son isolement par rapport aux autres sphères d'activité. C'est le fait que les conséquences des révolutions industrielles des moyens de production n'ont pas été suffisamment intégrées comme éléments constituants de l'expérience qui tend à isoler l'art et à y voir superficiellement l'antithèse du modèle technique et industriel. De même que l'opposition moderne de l'art et de la science pourrait laisser croire que le gain d'objectivité dans la connaissance du monde physique renverrait nécessairement l'art à une forme obsolète de poésie. Or, Dewey n'a jamais adhéré à l'idée paresseuse selon laquelle la science s'évertuerait à désenchanter le monde là où l'art tenterait vainement à sa suite de le réenchanter. C'est au contraire lorsque la science conforte l'homme dans sa situation d'être de nature que l'art prend toute sa force puisqu'il se nourrit lui-même de ce rapprochement salutaire de l'homme et de la nature.

Pour autant, Dewey est bien conscient que l'art a besoin du conflit –même si ce n'est pas sur le mode de la dialectique adornienne– qu'il a besoin des résistances opposées par le monde. Mais l'expérience est continue, elle n'exige pas des ruptures définitives et des divorces absolus : la promotion du modèle technologique

des sociétés industrielles ne condamne pas pour autant l'esthétique à disparaître. En revanche, l'esthétique du cadre industriel peut s'avérer un vecteur efficace de l'enrichissement de l'expérience. Le point important qui marque la pleine conscience dans l'esthétique pragmatiste, de la place problématique de l'art au sein de la société moderne, est qu'il faut lutter contre toute tentation d'«esthétisation» : «Tant que l'art, dit Dewey, sera le salon de beauté de la civilisation, ni l'art ni la civilisation ne seront en sûreté.»<sup>345</sup> Il s'agit donc bien de retrouver ce qu'il y a de fondamentalement esthétique dans toute forme d'activité pleinement humaine où la sensibilité et l'intelligence sont associées dans la fin d'un accomplissement individué de l'expérience. Ce qui n'empêche pas de se battre contre les formes aliénantes du déterminisme extérieur de l'activité dicté par une loi économique appauvrissante et exsangue humainement et sur ce point, Dewey nous semble parfaitement clair :

*«Ce qui est vrai, c'est que l'art lui-même ne sera pas en sûreté dans les conditions modernes tant que la masse des hommes et des femmes qui accomplissent le travail utile au monde n'auront pas l'opportunité d'être libres de gérer le processus de production et ne seront pas largement dotés des moyens de jouir des fruits du travail collectif. Que la matière de l'art soit tirée de choses quelconques et*

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 548.

*que les produits de l'art soient accessibles à tous est une exigence au regard de laquelle le projet politique personnel de l'artiste est insignifiant.»<sup>346</sup>*

On peut donc provisoirement conclure que l'orientation de ces esthétiques critiques ou formalistes qui voudraient isoler une définition normative de l'art indexée sur l'autonomie des œuvres en «anesthésiant» en quelque sorte l'expérience esthétique ou le plaisir esthétique, tend à les enfermer dans une circularité abstraite totalement coupée de la vie elle-même. Et, en ce sens, Richard Shusterman rappelle avec raison qu'on peut recourir à la notion d'expérience esthétique non pas pour donner une définition formelle de l'art, mais pour réorienter l'art vers des valeurs et des populations aptes à lui restituer sa vitalité et le sens de son objectif.<sup>347</sup>

On voit clairement les paradoxes auxquels aboutissent les théories esthétiques de l'autonomie de l'œuvre : en faisant du moment de création, un moment privé et coupé de sa réception, elles scindent l'expérience et séparent le faire et le voir, le poïétique et le jugement. Et, par là, plutôt que de protéger

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>347</sup> Il faut, pour Shusterman, réhabiliter l'expérience esthétique contre les esthétiques déflationnistes : « Nous arrivons ainsi à montrer qu'il existe au moins une raison pour accorder à ce concept une vraie reconnaissance philosophique : le fait qu'in nous mène vers l'expérience qu'il nomme. Plutôt que de définir l'art ou de fonder certains jugements critiques, ce concept a des vertus directionnelles, et nous rappelle ce qu'il faut chercher avec profit dans l'art et dans la vie. » R. SHUSTERMAN, *La fin de l'expérience esthétique* in *Le style à l'état vif*, op. cit., p. 72-73.

l'autonomie de l'œuvre d'art, elles oblitèrent la dimension publique qui appartient d'emblée au moment du faire. C'est bien ainsi qu'on finit, pour Dewey, par confondre *œuvre* et *produit* sous l'effet de cette fétichisation abstraite de l'œuvre qui la coupe de ses racines expérientielles et vivantes. Ouvrir l'œuvre, en défaire les contours pour l'appréhender comme le médium de l'intensification de nos expériences, c'est lui rendre son authentique «autonomie» : la pérennité des œuvres ne consiste pas dans la fétichisation du produit fini, mais au contraire dans leur capacité à s'associer à des expériences renouvelées et toujours individuelles. Ce qui fait œuvre dans l'œuvre n'est pas le fruit d'un art privé, mais bien son caractère d'emblée public.

On peut dégager de ce qui précède les conclusions suivantes : les théories qui prétendent garantir ou normer l'autonomie des œuvres engendrent inévitablement une passivité artistique en faisant du moment de la réception un moment subalterne voire superfétatoire et en rejetant simultanément la validité de l'expérience esthétique ; au contraire, c'est en prenant acte de la continuité entre l'artistique et l'esthétique au sein d'une expérience continuée que l'on peut utilement restituer à la réception esthétique son caractère actif et *responsable*.

### III. Le jugement esthétique : entre fonction critique et horizon de consensus

#### 1. Les réactualisations critiques du sensus communis

Nous nous proposons désormais, sur la base de cette fonction sociale d'une continuité de l'expérience esthétique, de détailler ce que nous avons seulement annoncé plus haut : ne peut-on étendre cette continuité de l'esthétique et du pratique, établie aussi bien par la conception pragmatiste de l'expérience esthétique que par la théorie de la réception de H. R. Jauss, à ce que l'on désigne du terme discutable de *culture de masse* et qu'on peut tout simplement appeler *culture populaire* ? Car si l'on cesse de fétichiser vainement les œuvres en les opposant aux produits des autres activités, il peut apparaître que les autres dichotomies qui en dépendent, telles que celle de l'art et du loisir, de l'art et de la vie, n'ont pas plus de fondement. N'y a-t-il pas dans les productions de cette culture au moins la preuve effective que cette continuité existe, une fois établi que les critiques de l'esthétique négative ou celles de H. Arendt, ont ignoré à tort l'unité à la fois *individuelle* et *commune* de l'expérience esthétique ? Au fond, c'est sans doute le clivage entre individu et société qui oriente souterrainement les autres clivages qui séparent abstraitement les productions artistiques de leurs réceptions esthétiques ; et si nous reviendrons plus amplement sur cette question, on peut au moins noter que l'effort moderniste pour protéger ou sacraliser

l'autonomie des œuvres suppose une mécompréhension du processus d'individuation. Nous n'héritons pas individuellement d'une culture –artistique en l'occurrence– nous héritons des modalités qui nous permettront d'en faire un usage individuel et éventuellement d'enrichir la culture commune.

S'il y a bien une fonction de *création sociale* de l'art, c'est à la condition d'abord de ne pas réitérer le faux dilemme qui ne nous laisserait le choix qu'entre une expérience esthétique ineffable et un strict déterminisme social des œuvres et du goût. De ce point de vue, il y a une identité de vue entre le pragmatisme de Dewey et l'esthétique de Jauss que nous allons tenter désormais de restituer pour les besoins de l'analyse.

Nous l'avons déjà évoqué plus haut : l'apologie de la jouissance esthétique est l'un des traits les plus remarquables et remarqués de l'esthétique de Jauss. Cependant, cette défense hédoniste volontiers provocatrice ne se résume pas à rappeler des vérités d'évidence en attirant seulement notre attention sur le moment de plaisir de l'expérience esthétique. Il s'agit en fait de démontrer que la jouissance esthétique est présente à toutes les phases de cette expérience et dans son approche qui est d'abord –mais pas seulement– littéraire, Jauss distingue le moment de création où est produit quelque chose de nouveau, celui de la réception – l'expérience par laquelle le lecteur, par exemple, fait l'expérience de nouvelles possibilités dans la perception des choses et de la vie,

et enfin celui de la communication intersubjective qui peut se manifester par la concrétisation de nouvelles normes esthétiques ou esthétiques soumises à l'approbation collective. C'est dans ce troisième moment –celui de la *catharsis* que Jauss distingue des deux précédents : la *poiesis* et l' *aiesthesis*- qu'est pleinement révélée cette fonction de « création sociale » de l'expérience esthétique comprise dans son unité. Or, de même que Dewey entendait restaurer la continuité de l'expérience esthétique abusivement scindée en création d'objets d'art autonomes et réception passive de ces mêmes objets, Jauss entend restaurer cette continuité de l'expérience esthétique et de la *praxis*, de la création et de sa fonction sociale. Encore faut-il ne pas oublier que le plaisir est indissociable de chacun de ces moments ; ainsi, la plaisir de produire induit un plaisir de sentir qui lui-même induit à son tour un plaisir de faire partager et de communiquer ce plaisir. Cette chaîne de plaisirs n'est pas à comprendre comme un schème ou une séquence, mais plutôt comme une expérience continuée. En outre, comme on l'a déjà vu, cette thèse offre une alternative à une histoire de l'art trop souvent partagée entre un objectivisme étroit et un structuralisme abstrait. De même que dans le pragmatisme de Dewey, l'expérience n'est jamais à comprendre comme le matériau atomisé d'une connaissance à venir, mais bien comme la gestion d'une situation convoquant toutes nos facultés, la perception esthétique, chez Jauss, est d'emblée orientée vers la

compréhension : «Toute perception est déjà travaillée par un certain type de compréhension.»<sup>348</sup> On voit par là que le sens que revêt le terme de *réception* chez Jauss, n'a rien à voir avec celui d'une attente passive, mais qu'il renvoie bien plutôt à celui d'une réappropriation toujours active et orientée. Encore qu'il s'agisse là, comme dans le projet de reconstruction deweyen, d'un horizon normatif : cela suppose de considérer l'art comme « expérience de communication » et ce n'est qu'à ce moment là qu'on pourra envisager de faire passer la réception de son statut de contemplation passive à celui d'une *activité* communicationnelle « la conduisant à une nouvelle solidarité dans l'action.»<sup>349</sup> On retrouve à la fin du chapitre V de *L'art comme expérience*, une analyse de Dewey qui *mutatis mutandis* ouvre sur un horizon similaire. Anticipant les objections qui s'élèveront à l'encontre d'une pensée qui refuse de séparer l'expérience et l'expérience esthétique, la pratique et l'art, Dewey doit donc expliquer pourquoi nous ne voyons pas ou ne voyons plus la dimension «expressive» des objets de l'expérience courante. C'est l'apathie, l'indifférence liées aux habitudes qui finissent pas occulter cette dimension

---

<sup>348</sup> H.R. JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris Gallimard, 1988, p. 361.

<sup>349</sup> « En ce sens, l'esthétique de la négativité qu'Adorno invente comme remède à la culture industrialisée ne répond pas à la question de savoir comment combler l'abîme entre la réalité actuelle de l'art et l'art comme 'promesse de bonheur', et comment faire passer, grâce à l'art redevenu expérience de communication, la conscience réceptive de sa contemplation solitaire à une nouvelle solidarité dans l'action. » H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p.148.

expressive et l'art devrait précisément nous permettre de lever le voile déposé par la routine sur l'expressivité des choses de l'expérience pour nous permettre de « nous retrouver dans le plaisir d'une expérience du monde dans la variété de ses formes et qualités. Il se saisit de la moindre touche d'expressivité rencontrée dans les objets pour en faire une nouvelle expérience de vie. »<sup>350</sup>

Or, c'est cette expressivité des objets d'art qui en font des vecteurs privilégiés de communication. Et l'on retrouve chez Dewey la même prévention que chez Jaus : cette communication n'est évidemment pas intentionnelle, en revanche lorsqu'elle l'est, elle peut tout à fait échouer. Cette communication est la *conséquence* de l'expressivité de l'objet d'art qui n'a d'effet qu'au sein de *l'expérience des autres*, encore faut-il prévenir un autre contre-sens qui serait de croire que ce pouvoir de communication est proportionnel à la popularité rencontrée par les objets d'art. Si l'œuvre ne rencontre pas son public, cela n'entame en rien sa capacité de communication, sinon le processus proprement dit de création, d'invention, d'enrichissement de l'expérience par la nouveauté et l'imprévisible serait tout bonnement impossible.<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 186

<sup>351</sup> Voilà pourquoi, même si Dewey doute de la validité du test de qualité artistique que Tolstoï fait reposer sur un principe de « contagion », il peut conclure ce chapitre en disant : « Ceux qui sont émus sentent bien, comme le suggère Tolstoï, que ce que l'œuvre exprime est à l'image de quelque chose qu'on aurait longtemps désiré exprimer. 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

Cette capacité de communication n'a donc rien à voir avec ce que l'on désigne couramment par ce terme : l'œuvre d'art ne délivre bien sûr pas d'informations, ni de morale, ni quoi que ce soit de ce type. Elle communique seulement en étant susceptible de renouveler l'expérience des autres. Et même si Gilles Deleuze, dans une conférence portant sur l'acte de création, pouvait déclarer aux étudiants en cinéma que l'art n'a rien à voir avec la communication, il n'en reste pas moins qu'il condensait dans sa conclusion, ce rapport « mystérieux » entre la pratique et l'art, entre les luttes des hommes et la résistance des œuvres, dans cette formule restée célèbre : « il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse pas appel à un peuple qui n'existe pas encore. » Pas plus que l'expérience esthétique ne peut être détachée de l'expérience, l'œuvre d'art ne peut être détachée, sinon abstraitement, de ce peuple qu'elle concourt à *créer*.

Ce point est capital puisque Jauss, tout comme Dewey, ne sépare pas le plaisir esthétique du plaisir esthétique, le plaisir de sentir de celui de comprendre et de communiquer. Et c'est tout naturellement que le penseur de l'intersubjectivité esthétique et de la réception esthétique orientée vers la solidarité dans l'action, se tourne vers Kant pour étayer ses thèses. Si l'on admet une lecture de l'esthétique de Kant – et en tout cas, son analyse du jugement

---

l'homme, susceptible de se produire dans un monde de fossés et de murs qui limitent la communauté d'expérience. » *Ibid.*, p. 187.

de goût- qui reste vierge de son interprétation romantique vers l'autonomisation de l'art et de ses œuvres par rapport au monde et à la vie, on peut effectivement appréhender toute l'actualité de la définition kantienne du jugement de goût : « On pourrait même définir le goût par la faculté de juger de ce qui rend notre sentiment, procédant d'une représentation donnée, *universellement communicable*, sans la médiation d'un concept.»<sup>352</sup> Ce qui caractérise le jugement de goût et qui le distingue du sentiment de l'agrément, c'est précisément cette validité pour tous vers laquelle il tend. C'est ce pli du subjectif et de l'objectif, cette tension de l'émotion esthétique vers le jugement qui constituent l'essentiel de la réflexion esthétique moderne dont Kant donne une synthèse déterminante dans sa *Critique de la faculté de juger*. Toutefois, la philosophie critique de Kant, nourrie tout à la fois du rationalisme classique de Leibniz et de la lecture des empiristes anglais, prend acte à la fois des prétentions légitimes de la raison et de la mise au point empiriste sur les domaines qui semblent jusque là échapper à ses prétentions dont celui du goût. Dès lors, les prétentions esthético-métaphysiques conduisant à faire du Beau un concept ou un objet absolu, sont radicalement écartées. La beauté n'est décidément pas une essence, elle n'est que l'objet d'un jugement subjectif et, de fait, elle ne nous apprend rien : comme les dieux se sont enfuis des temples, la beauté semble

---

<sup>352</sup> E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, §40, *op. cit.*, p. 129.

s'évaporer dans les limbes intérieures du sujet. Pourtant, cette cure de dégrisement métaphysique de l'esthétique ne conduit pas à un vulgaire subjectivisme. Certes, Kant démontre implacablement que l'appréciation esthétique de quoi que ce soit n'est en rien une connaissance : nul pressentiment d'une perfection quelconque dans la perception de la beauté. Le beau ne coïncide même plus comme dans la Poétique des Anciens à la perfection, il se replie et se résorbe définitivement dans la subjectivité. Ce n'est pas la chose qui est belle, mais sa représentation. Tout est dit, la beauté déserte la place de l'objet, elle n'est plus que manière d'apparaître, forme, style etc. Certes, le sujet y cherche bien toujours une finalité, mais celle-ci reste inassignable. Elle est sans fin. Par là même elle est « libre » dit Kant, *pulchritudo vaga*. Beauté vague, mais non adhérente, pas de perfection derrière le beau, rien qui viendrait altérer cette beauté libre, sans objet et sans fin. Mais il y a bien, comme le pressent Jaus, quelque chose de positif dans cette critique des prétentions objectives du jugement esthétique : le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance, mais il est délié de tout intérêt. Il est autonome, donc libre. Voilà pourquoi, et de manière très curieuse et très originale, Kant parvient à l'idée que ce qu'il y a d'absolument subjectif dans le jugement esthétique est aussi ce qui délivre le sujet de tout subjectivisme. L'esthétique délivre de quelque chose pour quelque chose. Au fond, de ce point de vue, il n'est peut-être pas abusif de

dire que Kant reste fidèle au projet des penseurs du grand rationalisme : il démontre, dans leur sillage, que c'est au plus profond du sujet que s'ouvre une clairière, une éclaircie où paraît l'objet, délié de tout intérêt subjectiviste. Bref, l'expérience esthétique creuse une distance à l'intérieur du sujet lui-même, capable un instant d'être arrêté par ce qu'il sent paraître, mais à l'intérieur de lui, c'est-à-dire par ce qu'il se représente. C'est pourquoi il ne faut pas lire trop hâtivement ce passage célèbre de la *Critique de la faculté de juger* : « Ce qui est simplement subjectif dans la représentation d'un objet, c'est-à-dire ce qui constitue sa relation au sujet et non à l'objet, c'est sa nature esthétique. » Le « simplement subjectif » est tout le sentiment esthétique, mais c'est un sentiment particulier puisqu'il ne vise rien et ne veut rien. En termes kantien le jugement esthétique nous affranchit de la faculté de désirer car le jugement d'agrément, par exemple, qui nous fait conclure qu'une chose est agréable etc., est lui aussi subjectif, mais il reste dépendant de la faculté de désirer. Au contraire, dans le jugement esthétique, l'attention, l'attrait, est sans rapport avec la faculté de désirer puisqu'elle peut porter sur un objet fictif. D'ailleurs, même si l'objet est réel, pour qu'il y ait jugement esthétique, il faut bien, d'une certaine manière, que le sujet vise la *représentation* ou l'image de cet objet, et qu'il reste indifférent à l'existence de l'objet de cette représentation. Sinon on ne comprendrait pas comment l'horrible ou le terrible peuvent, une

fois représentés, susciter un plaisir esthétique. Il faut bien, pour qu'il y ait expérience esthétique, une distance nécessaire qui nous coupe de l'expérience immédiate. Hannah Arendt fournit une synthèse éclairante sur ce point :

*« Ce n'est donc que ce qui touche, affecte par la représentation quand on ne peut plus être marqué par la présence immédiate (...) qui peut être jugé beau ou laid. On parle alors de jugement, et non plus de goût, car, bien qu'on soit encore touché, comme en matière de goût, on a, à ce moment là, grâce à la représentation, instauré la distance voulue. »*<sup>353</sup>

À la différence de H. Arendt, la relecture par H.R. Jauss de la troisième critique, insistera beaucoup plus sur la manière dont le jugement de goût vient satisfaire notre besoin de sociabilité, que sur sa capacité à instaurer une distance par rapport aux besoins immédiats de la vie. Il est évident que si la finalité pratique des thèses de Arendt et de Jauss présente une parenté –l'émancipation individuelle-, le choix opéré par Arendt se portera davantage sur les conditions d'élaboration d'un jugement pleinement *individuel* ; en revanche, ce qu'a en vue Jauss, c'est d'abord la *solidarité* vers laquelle convergeraient les lignes de fuite de l'expérience esthétique. Reste que ces vues dépendent en grande partie d'une relecture opportune de la troisième Critique de Kant.

---

<sup>353</sup> H. ARENDT, *La vie de l'esprit, Le vouloir*, vol. 2, PUF, Philosophie d'aujourd'hui, 1981, p. 260.

On l'a dit un peu plus haut, l'esthétique de Kant provient -comme d'ailleurs l'ensemble de sa philosophie- d'une double tradition bien établie : le rationalisme -dans son enseignement leibnizien- et l'empirisme -lectures de Hume, Shaftesbury et Hutcheson, en particulier-. Il est tentant alors de voir dans cette double tradition, une opposition radicale entre raison et sentiment, universalité et expérience. Cependant, les choses sont plus complexes : non seulement Leibniz lui-même admettait la possibilité d'une connaissance confuse parfaitement établie et universelle, mais en outre le primat de l'expérience en l'espèce ne garantit pas un gain d'objectivité dans les actes esthétiques.

Si l'on connaît bien la solution transcendantale que Kant apportera à ce problème, il faut par contre, dans le domaine esthétique, reconnaître l'existence d'un socle qui n'a rien de transcendantal, d'un principe commun ne conduisant pas à une connaissance objective : le « sens commun » ou *sensus communis*.

Pourquoi Kant exhume-t-il cette notion de *sensus communis* ? C'est une notion ancienne, provenant d'Aristote et qui désigne chez lui une forme d'accord des esprits. Toutefois, ce sens commun n'exprime pas ici une universalité stricte, mais plutôt un accord sur les *pragmata*, une entente pragmatique ; au fond, ce qui permet des relations sociales, ce qui scelle une entente commune. De ce point de vue, le sens premier de l'expression de *sensus communis*,

visé d'abord ce qui s'oppose à la folie, à la déraison. C'est une variante de la *phronesis*, c'est une forme de sagesse pratique qui rend possible la vie en commun. Nous n'avons certes pas besoin en permanence d'une stricte universalité puisque ce qui rend possible la vie en commun consiste dans la reconnaissance de certaines vérités pratiques communes.

La question est de savoir pourquoi Kant, lorsqu'il dégage les conditions de possibilité du jugement de goût, dans l'Analytique du beau, juge nécessaire de revenir à cette notion ?

Le premier moment de cette analytique -le moment de la qualité- définit le beau comme le sentiment de plaisir (ou de déplaisir) lié à un objet. Autrement dit, c'est bien ce qui permet de qualifier un objet, mais à partir d'un sentiment subjectif.

Dans le deuxième moment -la quantité- le beau est ce qui fait l'objet d'une satisfaction universelle. On voit donc, si l'on confronte ces deux moments, que nous sommes d'emblée face à une apparente contradiction : comment le sentiment subjectif de déplaisir suscité par l'objet pourrait, alors même qu'il semble tout à fait privé, faire l'objet d'une forme d'universalité ? Même si ces analyses sont bien connues, il faut prendre la mesure de l'originalité kantienne : là où le rationalisme classique se contentait du *je ne sais quoi* en constatant que la connaissance du beau, pour

confuse qu'elles soit, n'en comportait pas moins une forme d'évidence partagée universellement et là où l'empirisme diluait cette universalité dans l'analyse des conditions subjectives de l'appréciation esthétique, Kant maintient et fait coexister ces deux moments (synthèse et analyse) : évaluation subjective et prétention à l'universalité. Comment ? En faisant intervenir une notion essentielle pour l'esthétique à venir, celle de *désintéressement*. Dans la mesure où le jugement esthétique est désintéressé, il est libéré de tout intérêt immédiat, il est donc totalement libre. Lorsque je juge qu'une chose est belle, je ne poursuis aucun intérêt subjectif, la satisfaction que j'en retirerai sera donc parfaitement désintéressée et libre. Or, c'est justement dans la mesure où ce jugement ne dépend d'aucun intérêt, d'aucune condition particulière en moi, que je vais être conduit à supposer que cette satisfaction déliée repose sur quelque chose qui est présent en chacun. Pour autant, la validité universelle à laquelle prétend le jugement de goût n'a rien à voir avec l'objet, mais elle a tout à voir avec le sujet. Kant découvre donc dans l'analytique du beau une forme singulière –pour ne pas dire contradictoire- d'universalité : le jugement de goût prétend à une validité universelle subjective. Pour le dire autrement : l'universalité esthétique reste un sentiment subjectif qui pourtant prétend à une confirmation universelle. Le jugement esthétique se trouve par là-même libéré de son idiosyncrasie confuse puisqu'il

comprend en lui-même cette disposition à la communicabilité universelle. Ce que confirme le quatrième moment de l'Analytique du beau qui définit le jugement de goût par sa nécessité exemplaire : chacun doit être d'accord avec notre jugement par la force d'un principe commun à tous.

C'est ainsi que Kant parvient à redéfinir le sens commun comme principe subjectif de la valeur universelle du jugement de goût :

*« Sous cette expression de sensus communis on doit comprendre l'Idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger, qui dans sa réflexion tient compte en pensant (a priori) du mode de représentation de tout autre homme, afin de rattacher pour ainsi dire son jugement à la raison humaine tout entière et échapper, ce faisant, à l'illusion, résultant de conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives, qui exercerait une influence néfaste sur le jugement. C'est là ce qui est obtenu en comparant son jugement aux jugements des autres, qui sont en fait moins les jugements réels que les jugements possibles et en se mettant à la place de tout autre, tandis que l'on fait abstraction des bornes, qui de manière contingente sont propres à notre faculté de juger ; on y parvient en écartant autant que possible ce qui dans l'état représentatif est matière, c'est-à-dire sensation, et en prêtant uniquement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif. Sans doute cette opération de la réflexion paraît être bien trop artificielle pour que l'on puisse l'attribuer à cette faculté que nous nommons le sens commun, toutefois elle*

*ne paraît telle, que lorsqu'on l'exprime dans des formules abstraites ; il n'est en soi rien de plus naturel que de faire abstraction de l'attrait et de l'émotion, lorsqu'on recherche un jugement qui doit servir de règle universelle. »<sup>354</sup>*

Ce que Kant découvre ainsi c'est la dimension intersubjective du jugement de goût et par voie de conséquence, la possibilité de dépasser les apories solipsistes des théories de la sensibilité, mais aussi cette façon tout à fait singulière dont une nécessité *subjective* se pare en nécessité *objective* grâce aux vertus du *sens commun* : « La nécessité de l'adhésion universelle qui est pensée dans un jugement de goût est une nécessité subjective qui est représentée comme objective en présupposant un sens commun. »<sup>355</sup> Et il ne s'agit pas seulement d'une intersubjectivité reconstruite ou idéale, mais au contraire il y a bien au principe du sentiment esthétique, une valeur universelle. Ce sentiment ne peut s'affirmer que dans le sentiment des autres : le jugement de goût est fondamentalement «pour autrui», il est une forme de jugement «à plusieurs». Il ne prend son sens que dans une communauté de sujets et que dans un espace public.

Le jugement de goût se caractérise par son universalité (qui valide les jugements désintéressés), par sa nécessité (son exemplarité idéale) et par l'obligation d'adhésion commune qu'il

---

<sup>354</sup> E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 80.

contient. Ces trois exigences possèdent néanmoins un principe subjectif qui détermine leur validité universelle uniquement par le sentiment. Il se produit ainsi une fusion du sentiment particulier avec le sentiment de tous. Ce principe est le *sensus communis*.

Contre toute attente, dans l'acte esthétique, l'homme affirme l'universalité de son sentiment et il dépasse son moi privé pour rejoindre autrui. Pour autant, le sens commun n'est pas une donnée empirique et n'est pas non plus une faculté de l'esprit. C'est une norme idéale ou bien encore, une forme de « pensée élargie », pour reprendre l'expression utilisée par Kant dans l'opuscule : *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?*. Dans l'acte esthétique, j'examine mon jugement singulier en me haussant à un point de vue universel, c'est-à-dire en me mettant à la place d'autrui. C'est cette capacité à adopter le point de vue d'autrui et ainsi à établir une communauté du jugement qui donne au *sensus communis* sa réalité.

Il y a donc une portée sociétale et politique majeure dans ces analyses :

*« Le beau n'intéresse empiriquement que dans la société ; et si l'on admet que la tendance à la société est naturelle à l'homme, mais que l'aptitude et le penchant pour la société, c'est-à-dire la sociabilité, sont nécessaires à l'homme en tant que créature destinée à vivre en société, et constituent une propriété*

*appartenant à l'humanité, on ne peut manquer de considérer le goût comme une faculté de juger ce qui permet de communiquer même son sentiment à tout autre et par conséquent comme un moyen de réaliser ce qu'exige l'inclinaison naturelle de chacun. »<sup>356</sup>*

On voit clairement dans ce passage comment s'opère le progrès du sens commun dans son acception aristotélicienne vers le *sensus communis* tel que Kant le redéfinit puisque l'exercice du jugement de goût renforce la sociabilité qui elle-même n'est possible que grâce à l'inclinaison naturelle à la société. L'inclination sociale est à la fois le principe et le *telos* de l'exercice partagé du jugement de goût. Le beau n'est donc pas le refuge de l'esthète isolé, mais au contraire ce qui ne peut se déployer que dans l'espace de la société, lui-même nervuré par la sociabilité qu'il entretient. Cette dimension politique *stricto sensu* du *sensus communis* prophétise le projet que développera Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité* : l'éducation à la beauté, l'éducation du goût nécessitent, chez Kant comme chez Schiller, d'être intégrées à une formation qui sensibilise l'individu aux valeurs communes de l'humanité. C'est ce que Kant affirme déjà de manière très nette :

*« La propédeutique pour tous les beaux-arts, lorsqu'il s'agit du suprême degré de leur perfection, ne semble pas consister dans des préceptes, mais dans la*

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 129-130.

*culture des facultés de l'âme grâce à ces connaissances préliminaires, que l'on nomme : humaniora , sans doute parce que humanité signifie d'une part le sentiment universel de sympathie , d'autre part la faculté de pouvoir se communiquer d'une manière intime et universelle ; ces qualités réunies constituent la sociabilité convenant à l'espèce humaine, grâce à laquelle elle se distingue de l'animalité bornée. Le siècle aussi bien que les peuples, en lesquels la tendance active à une sociabilité légale , qui constitue un peuple en un corps commun durable, luttait avec les grandes difficultés qui s'attachent au grand problème d'unir la liberté (et par conséquent aussi l'égalité) avec la contrainte (plutôt par respect et soumission au devoir que par crainte), - ce siècle et ces peuples devaient tout d'abord inventer l'art de la communication réciproque des Idées entre les classes plus cultivées et les plus incultes ; l'adaptation du développement et du raffinement des premières à la simplicité naturelle et à l'originalité des secondes et ainsi découvrir entre la culture supérieure et la simple nature le moyen-terme, qui constitue également pour le goût, en tant que sens commun de l'homme, l'exacte mesure, qui ne peut être donnée par des règles générales. »<sup>357</sup>*

Cette communication « intime et universelle » constitue, on le voit, à la fois la propédeutique bien comprise des Beaux-arts et, par extension, la nécessité de leur développement, mais elle n'est au fond que l'autre face du problème politique majeur de la modernité : l'institution d'une sociabilité légale unissant la liberté et la contrainte. Ce lien intime entre l'esthétique et le politique est

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 177.

assuré par le *sensus communis* : si les hommes doivent s'entendre en matière de goût ce ne peut être en vertu d'un donné empirique, mais seulement en vertu d'une idée qu'ils font exister en communiquant leurs goûts respectifs. Quand je dis d'une chose qu'elle est belle, je dis exactement : je vise l'accord universel des subjectivités quant au sentiment que la chose suscite en moi. Même si je sais que mon voisin peut tout à fait la juger laide ou insignifiante, je ne peux m'empêcher de supposer chez lui la même capacité à éprouver ce sentiment. De fait, en supposant chez chacun cette même capacité, je fais exister une aptitude fondamentale au vivre ensemble. Et, si l'on se réfère de manière précise au passage précédemment cité, c'est bien l'échange, la communication entre les « classes les plus cultivées » et les « classes les plus incultes », entre le raffinement et la simplicité qui constitue l'exact critère du goût, « en tant que sens commun de l'homme ». L'art est bien de ce point de vue, le témoin empirique du fondement transcendantal du vivre ensemble.

Dans les termes d'une esthétique de la réception, cette dimension sociale de la vie esthétique décelable dans l'analyse kantienne du jugement de goût, s'exprime comme la réalisation spécifique de la communication esthétique. Le jugement de goût, en présupposant ce sens commun, requiert une intersubjectivité et, en retour, lui offre l'espace public de son déploiement.

Toutefois, si l'invention majeure de la théorie kantienne du jugement est de faire du phénomène le plus privé, le plus insulaire, -le goût-, la possibilité d'un monde commun, c'est ce paradoxe qu'il faut désormais expliquer et tenter d'évaluer.

## **2. Communication et intersubjectivité**

Pour comprendre ce paradoxe, il faut faire un détour par un autre texte de Kant : le *Conflit des facultés* (seconde section), texte dans lequel Kant distingue, à propos de l'histoire, *acteurs* et *spectateurs*. En s'appuyant sur l'événement majeur de son temps, la Révolution française, Kant entend démontrer que ce ne sont pas paradoxalement les acteurs de la Révolution qui en ont fait un événement historique majeur, mais plutôt les spectateurs « désintéressés », mais enthousiastes, de cet événement, ceux qui, n'y prenant pas part, sont pourtant les plus légitimes à en déceler les indices d'un progrès téléologique irréversible. Ces spectateurs, dont Kant fait partie sont à la fois déliés de l'événement, mais en même temps engagés par une sympathie commune à son endroit. M. Foucault offre un commentaire très éclairant de ce passage :

*« Ce qui constitue l'événement à valeur remémorative, démonstrative, et pronostique, ce n'est pas le drame révolutionnaire lui-même, ce ne sont pas les exploits révolutionnaires, ni la gesticulation qui l'accompagne. Ce qui est significatif, c'est la manière dont la révolution fait spectacle, c'est la manière dont*

*elle est accueillie tout alentour par des spectateurs qui n'y participent pas, mais qui la regardent, qui y assistent et qui, au mieux ou au pis, se laissent entraîner par elle. Ce n'est pas le bouleversement révolutionnaire qui constitue la preuve du progrès ; d'abord sans doute parce qu'il ne fait qu'inverser les choses, et aussi parce que, si on avait à refaire cette révolution, on ne la referait pas.[...]En revanche, ce qui fait sens et ce qui va constituer le signe de progrès, c'est que, tout autour de la révolution, il y a, dit Kant, « une sympathie d'aspiration qui frise l'enthousiasme ». Ce qui est important dans la révolution, ce n'est pas la révolution elle-même, c'est ce qui se passe dans la tête de ceux qui ne la font pas ou, en tout cas, qui n'en sont pas les acteurs principaux, c'est le rapport qu'ils ont eux-mêmes à cette révolution dont ils ne sont pas les agents actifs. L'enthousiasme pour la révolution est signe, selon Kant, d'une disposition morale de l'humanité ; cette disposition se manifeste en permanence de deux façons : premièrement, dans le droit de tous les peuples de se donner la Constitution politique qui leur convienne et dans le principe conforme au droit et à la morale d'une Constitution politique telle qu'elle évite, en raison de ses principes mêmes, toute guerre offensive. Or c'est bien la disposition portant l'humanité vers une telle Constitution qui est signifiée par l'enthousiasme pour la révolution. »<sup>358</sup>*

C'est donc, si l'on suit le commentaire fidèle de Foucault, la manière dont pour Kant la révolution fait spectacle et suscite l'enthousiasme de ces spectateurs à distance, qui permet d'en faire

---

<sup>358</sup> M. FOUCAULT, « Qu'est-ce que les Lumières ? », Magazine littéraire, n° 207, mai 1984, pp. 35-39. (Extrait du cours du 5 janvier 1983, au Collège de France.) *Dits et Ecrits*, tome II, texte n°351, Gallimard, coll. Quarto, 2008, p. 1503-1504.

l'indice d'un progrès irréversible. Or, ce rapport entre les spectateurs et les acteurs de l'histoire est analogue, comme le montre H. Arendt, au rapport que Kant établissait entre le génie qui produit les œuvres d'art (acteur) et le goût qui « juge et décide à leur propos » (spectateurs). *"Pour juger d'objets beaux, comme tels, il faut du goût, écrit Kant, mais il faut du génie pour les beaux arts eux mêmes, c'est à dire pour la production de tels objets"*.<sup>359</sup>

Il faut bien comprendre comment la notion d'intersubjectivité qui caractérise la nouveauté de l'approche kantienne du problème esthétique se prolonge dans le rapport acteur/spectateurs : le goût n'est pas second ou dérivé par rapport aux œuvres qu'il juge, mais il est bien la condition même d'existence des œuvres qui exigent d'apparaître dans l'espace public créé par la communicabilité du sens commun. Si le créateur est toujours singulier, le spectateur, lui, est toujours pluriel : tous partagent la même faculté de juger. C'est ce que pointe très clairement H. Arendt :

*« Les premières données qui sous-tendent cette opinion sont que seul le spectateur occupe une position d'où il peut voir la pièce dans son entier –comme le philosophe est à même de distinguer dans le kosmos un tout harmonieux et ordonné. L'acteur, qui a un rôle dans l'ensemble, doit le tenir; non seulement est-il, par définition, « participant », il est encore lié au particulier qui ne trouve de signification ultime et de justification de son existence que dans l'appartenance à*

---

<sup>359</sup> E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, §48, *op. cit.*, p. 141.

*un tout. C'est pourquoi se soustraire à toute participation directe, se poster hors du jeu (le festival de la vie), est non seulement la condition du jugement, de la qualité d'arbitre dans la compétition en cours, mais encore celle de la compréhension du sens de la pièce. En second lieu, c'est la doxa, mot qui signifie à la fois réputation et opinion, que se préoccupe l'acteur, car c'est selon l'opinion du public et du juge que se crée la réputation. La façon dont il apparaît aux autres est décisive pour l'acteur, mais non pour le spectateur ; l'acteur est tributaire du 'il me semble' du spectateur (dokei moi qui apporte doxa à l'acteur) ; il n'est pas son propre maître, ce que Kant appellera plus tard autonome, il doit se conduire comme les spectateurs l'attendent de lui et c'est eux qui détiennent le verdict final de succès ou d'échec.»<sup>360</sup>*

Ainsi la faculté de juger présuppose la présence des autres, elle est la faculté qui agit dans le monde public (puisqu'elle n'est pas stricte connaissance), dans ce monde commun créé par « l'unanimité du sentiment », du plaisir et du déplaisir par rapport à l'objet. C'est pourquoi il y a un véritable rapport entre la sphère politique et la sphère esthétique, entre le jugement politique et le jugement esthétique. Les situations sur lesquelles portent les deux types de jugement sont toujours des situations particulières qui impliquent une pluralité d'individus. Enfin, ces jugements ont affaire à l'opinion bien plus qu'à la vérité, leur universalité n'est pas produite par des concepts, mais par quelque chose d'exemplaire.

---

<sup>360</sup> H. ARENDT, *La vie de l'esprit*, Vol. 1 : *La pensée*, op. cit., p. 111-112.

Mais, comme le conclut H. Arendt, l'articulation la plus précise de l'esthétique et du politique réside dans leur mode commun de pensée *représentative* :

*« La pensée politique est représentative. Je forme une opinion en considérant une question donnée à différents points de vue, en me rendant présentes à l'esprit les positions de ceux qui sont absents; c'est-à-dire que je les représente. Ce processus de représentation n'adopte pas aveuglément les vues réelles de ceux qui se tiennent quelque part ailleurs d'où ils regardent le monde dans une perspective différente; il ne s'agit pas de sympathie comme si j'essayais d'être ou de sentir comme quelqu'un d'autre, ni de faire le compte des voix d'une majorité et de m'y joindre, mais d'être et de penser dans ma propre identité où je ne suis pas réellement. Plus les positions des gens que j'ai présentes à l'esprit sont nombreuses pendant que je réfléchis sur une question donnée, et mieux je puis imaginer comment je sentirais et penserais si j'étais à leur place, plus forte sera ma capacité de pensée représentative et plus valides seront mes conclusions finales, mon opinion. (...) Le véritable processus de formation de l'opinion est déterminé par ceux à la place de qui quelqu'un pense et use de son propre esprit, et la seule condition de cet emploi de l'imagination est d'être désintéressé, libéré de ses intérêts privés. »<sup>361</sup>*

L'articulation de l'esthétique et du politique est ici particulièrement précise : pour qu'une opinion soit réellement l'effet d'une pensée représentative, il faut qu'elle se forme là où je ne suis pas ! C'est-à-dire chez ceux à la place de qui je pense. Ainsi, au plus ma

---

<sup>361</sup> H. ARENDT, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 307-309.

pensée s'élargit, au plus elle gagne en validité. Or, la condition de cet élargissement, c'est que ma pensée soit libre et désintéressée, ce qui caractérise précisément ce qui se passe dans le jugement esthétique. Pour autant, la pensée politique ou esthétique reste individuelle, sinon elle ne serait qu'une forme d'unanimité ou de conformisme. C'est pourquoi elle ne peut s'apparenter à une quelconque empathie ou sympathie : elle exige toujours l'écart de la représentation : je ne fais pas un avec les autres, mais je pense par moi-même en me représentant ce que les autres pensent. C'est pourquoi d'ailleurs, dans les situations de crise, subsiste toujours l'issue d'un jugement individuel, singulier : le non-engagement dans une opinion dominante ou conformiste devient alors une forme d'action ou de résistance. Le retour à la capacité de juger est toujours le signe de cette résistance individuelle.

Nous reviendrons de manière détaillée sur cette articulation entre la formation de l'opinion et la représentation, mais retenons pour l'instant de cette lecture de Kant que *mon* opinion ne se forge pas seulement sur le fond de la présence imaginée des autres, mais sa validité se trouve assurée par cette capacité *individuelle* à les *représenter*.

Toutefois, pour en rester ici aux limites du jugement de goût, la différence essentielle dans les lectures respectives de l'esthétique kantienne, de Jauss et de Arendt, tient à ce que pour le promoteur de l'esthétique de la réception, la fonction communicative de

l'expérience esthétique ne se limite pas à une forme de *catharsis* grâce à laquelle l'individu peut se libérer de ses intérêts privés et s'élever à la représentativité, elle se joue aussi dans l'*aisthesis* : l'activité communicationnelle est présente dès la réception. Jausse emprunte ici à Habermas la notion centrale de « Dialogische Interaktion », d'interaction dialogique qui évite tout à la fois les impasses des philosophies du sujet –monologiques– et autorise une théorie de l'agir communicationnel en grande partie fondée sur la conception pragmatiste d'un langage *actif*. Nous allons nous pencher sur les éléments qui, dans cette approche, sont susceptibles d'éclairer la réflexion critique.

### **3. Champ dialogique et limites de la rationalité esthétique**

La notion de *dialogisme* apparaît d'abord dans l'esthétique du roman, elle est le fruit des analyses de Mikhaïl Bakhtine qui, en particulier dans son *Esthétique et théorie du roman*, développe une théorie du langage dans laquelle toute énonciation se fonde sur un principe de *dialogisme*, c'est-à-dire d'une double orientation de la parole. D'une part, la parole est toujours orientée vers les énoncés déjà portés sur les mêmes objets, de l'autre elle est simultanément orientée vers la réponse d'un éventuel interlocuteur qui ne cesse d'être anticipée par l'énonciation elle-même<sup>362</sup>. Le dialogisme est

---

<sup>362</sup> « Se constituant dans l'atmosphère du "déjà dit", le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue » M.

donc à la fois interdiscursif et interlocutif ; il y aura donc *interaction*, lorsque le locuteur rencontrera les discours qui ont été tenus par d'autres sur les mêmes objets et lorsqu'il s'adressera à d'autres locuteurs en anticipant sur leurs réponses. Cette définition un peu aride ne doit pas nous faire oublier qu'il s'agit d'une théorie sémiotique et littéraire aux effets très concrets : les mots, en bref, étant toujours pour Bakhtine, d'abord «les mots des autres». À l'inverse du structuralisme qui prend plutôt en compte l'*énoncé* dans son autonomie formelle, Bakhtine insiste lui sur l'*énonciation* dans sa dimension active et située : chaque mot a déjà été prononcé, mais chaque mot porte avec lui le contexte social dans lequel il est énoncé<sup>363</sup>. Bakhtine trouve chez Dostoïevski le principe structural du dialogisme tel qu'il l'entend, non seulement parce que les personnages sont en permanence traversés par leur dialogue intérieur et les mots des autres, mais aussi parce que la narration distribue un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles : les mêmes objets étant décrits de manière

---

BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1978, p. 103.

<sup>363</sup> « Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense... » T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, p. 89.

polyphonique. Et ce, en raison même du fait que « la recherche du mot personnel, c'est, en fait, une recherche du mot non personnel, du mot qui est plus grand que soi, une aspiration à fuir ses propres mots à l'aide desquels on ne sait rien dire de substantiel »<sup>364</sup>

Le dialogue, au principe de ce dialogisme, n'est donc pas à comprendre comme ouverture à l'autre intentionnelle et délibérée, mais il est plutôt ce dans quoi l'énonciation est toujours déjà prise. Finalement, ce qui intéresse Bakhtine, comme Dostoïevski –et ce qui l'intéresse chez Dostoïevski-, c'est moins de montrer les hommes s'accordant dans le dialogue, que les hommes dialoguant en dépit des autres. Ainsi, nos propres actes, nos projets passent par les mots d'autrui desquels nous nous rapprochons ou nous en démarquons, par l'effet de ce dialogisme. Du coup, la parole n'est plus l'expression souveraine d'un individu, pas plus que le roman ne peut être réduit à l'expression d'un auteur, parole et narration littéraire sont des activités collectives qu'il faut resituer dans une transaction globale et commune. Le sujet n'est pas la source unique du sens, il est habité et traversé par des mots contextualisés qui tout à la fois surgissent d'un thesaurus commun, mais ouvrent sur des mondes étrangers, autres, et des possibilités imprévues<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, trad. Par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 370.

<sup>365</sup> cf. cette mise au point parfaitement claire de Bakhtine :

On trouve un équivalent irrésistible de ce « grand dialogue » continué dans une remarque de Deleuze sur Kurosawa et Dostoïevski : non seulement Deleuze par ce rapprochement accrédite la thèse d'une altérité qui ne fait fond que sur une communauté plus grande –puisque le cinéma de Kurosawa serait en partie dépendant de ce dialogue silencieux avec la littérature de Dostoïevski- , mais surtout, il met en situation de façon cocasse, la permanence chez les héros de Dostoïevski, de ce double dialogue du personnage avec lui-même et avec les autres, en montrant comment *l'idiot* dostoïevskien est sans arrêt condamné à vivre des situations impossibles par cet appel à un troisième interlocuteur, surnuméraire du dialogue, qui lui intime qu'il y a plus important à faire et à penser que ce qu'il est actuellement en train de faire et de penser.<sup>366</sup>

---

« La véritable substance de la langue n'est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques ni par l'énonciation-monologue isolée, ni par l'acte psychophysiologique de sa production, mais par le phénomène social de l'interaction verbale, réalisé à travers l'énonciation et les énonciateurs. L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue.» M. BAKHTINE, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1977, p. 136.

<sup>366</sup> « Généralement, ils sont très agités, hein ! Un personnage s'en va, descend dans la rue, tout ça comme ça, et dit "Une telle, la femme que j'aime, Tania, m'appelle au secours, j'y vais, je cours, je cours, oui, Tania va mourir si je n'y vais pas". Et il descend son escalier et il rencontre un ami, ou bien il voit un chien écrasé et il oublie complètement. Il oublie, il oublie complètement que Tania l'attend, en train de mourir. Il se met à parler comme ça, il se met..., et il croise un autre camarade, il va prendre le thé chez le camarade et puis tout d'un coup, il dit "Tania m'attend, il faut que j'y aille" [rires dans la salle]. Mais qu'est-ce que ça veut dire ces ... hein voila. Chez Dostoïevski, les personnages sont perpétuellement pris dans des urgences, et en même temps qu'ils sont pris dans des urgences, qui sont des questions de vie ou de mort, ils savent qu'il y a une

Hormis les liens qui historiquement sont bien établis entre le Cercle de Bakhtine et le Cercle de Constance, il est certain que la théorie littéraire de Jauss est fondamentalement dialogique, en ce qu'elle tient toujours ensemble l'horizon d'attente créé par l'œuvre et l'appropriation –ou sa réception active– de l'œuvre par son lecteur. L'expérience esthétique est comprise comme un processus où chacun –ici, auteur et lecteur– insère sa précompréhension et des « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts,

---

question encore plus urgente, ils ne savent pas laquelle, et c'est ça qui les arrête. Tout se passe comme si dans la pire urgence, il y a le feu, il y a le feu, il faut que je m'en aille, je me disais, non non il y a quelque chose de plus urgent, quelque chose de plus urgent, et je ne bougerai pas tant que je le saurai pas. C'est l'idiot ça ; c'est l'idiot, c'est la formule de l'idiot. Ah !, mais vous savez, non non, il y a un problème plus profond, quel problème ? je ne vois pas bien, mais laissez-moi, laissez-moi, tout peut brûler, sinon quand on arrive, il faut trouver ce problème plus urgent. Cela c'est par Dostoïevski que Kurosawa l'apprend, tous les personnages de Kurosawa sont comme ça. Je dirai : voila une rencontre, une belle rencontre. Si Kurosawa peut adapter Dostoïevski, c'est au moins parce qu'il peut dire : j'ai une affaire commune avec lui. J'ai un problème commun, ce problème là. Les personnages de Kurosawa, ils sont exactement dans la même situation, ils sont pris dans des situations impossibles. Ah oui, mais attention, il y a un problème plus urgent, il faut que je sache quel est ce problème ? Peut-être que "Vivre" est l'un des films de Kurosawa qui va le plus loin dans ce sens, mais tous les films de Kurosawa vont dans ce sens. Les Sept samouraïs, cela me frappe beaucoup moi, parce que tout l'espace de Kurosawa en dépend. C'est forcé que se soit une espèce d'espace ovale et qui est battu par la pluie, enfin peu importe, cela nous prendrait trop de temps, que là aussi, l'on tomberait sur ..., la limite de tout qui est aussi un espace temps. Mais dans les Sept samouraïs, vous comprenez, ils sont pris dans la situation d'urgence, ils ont accepté de défendre le village, et d'un bout à l'autre, ils sont travaillés par une question plus profonde. Il y a une question plus profonde à travers tout ça. Et elle sera dite à la fin par le chef des samouraïs, quand ils s'en vont " qu'est-ce qu'un samouraï ?" Qu'est-ce qu'un samouraï, non pas en général, mais qu'est-ce qu'un samouraï à cette époque là. À savoir quelqu'un qui n'est plus bon à rien. Les seigneurs n'en n'ont plus besoin, et les paysans vont bientôt savoir se défendre tout seul. Et pendant tout le film, malgré l'urgence de la situation, les samouraïs sont hantés par cette question qui est digne de L'idiot, qui est une question d'idiot : nous autres samouraïs, qu'est-ce que nous sommes ? »

désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle »<sup>367</sup>.

Sous un angle strictement philosophique, le paradigme dialogique, fondé sur le primat du langage, peut être à la fois considéré comme une alternative au paradigme monologique fondé sur le primat de la conscience, et comme une alternative au structuralisme. D'un même qu'un texte littéraire ne se résorbe pas dans la psychologie de son auteur, un sujet n'est pas seulement un être qui pense et qui juge depuis le fond de sa subjectivité, c'est avant tout un être qui agit et qui parle avec autrui dans le champ de l'intersubjectivité sans pour autant que son individualité disparaisse.

Tout le problème est de savoir comment nous devons comprendre, accolé à «esthétique», le terme de «communication»? On voit bien comment les variations dans la compréhension du terme favorisent des positions esthétiques très disparates que l'on retrouve dans les positions les plus communes sur l'art : de la sempiternelle assimilation de l'art à un «langage» aux méandres de la «communication» de messages subjectifs supra-linguistiques. Il est intéressant de fait, de suivre la piste ouverte par Habermas –et précisément balisée ensuite par Rochlitz- d'une rationalisation de la

---

<sup>367</sup> H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 259.

communication esthétique à partir de la théorie habermassienne de la théorie de l'agir communicationnel.

Il n'est pas inutile de revenir tout d'abord sur la conception pragmatiste de la communication dont Habermas, pour une large part, a su se faire l'héritier. Cette conception suppose que l'on se défasse d'une approche naïve et purement instrumentale de la communication où communiquer serait avant tout transmettre des significations et des informations. Envisager la communication comme un processus dans lequel les choses se voient pourvues de significations, implique justement de ne pas dissocier les moyens et les fins : on ne peut, à l'instar de la tradition idéaliste, à la fois instrumentaliser la communication et réifier les significations comme des essences situées au-delà de l'existence. Pas plus qu'il n'existe d'intériorité autonome et étanche à l'égard de la communication – puisque le soliloque est encore dépendant des conversations et de la communication avec autrui- on ne peut réduire la communication à son rôle de véhicule d'une pensée toute faite. De ce point de vue c'est moins l'expression que la communication qui constitue le cœur du langage : dire c'est faire, c'est établir une coopération dans une activité avec d'autres. Ne pas comprendre, c'est échouer à parvenir à un accord dans l'action, en bref, le langage est toujours une forme d'action parce qu'il est fondamentalement –c'est-à-dire naturellement- une interaction. De même que, comme Saussure l'a montré, le sens n'émerge que par

la prise de parole d'un individu sur le fond d'une langue partagée, on peut dire que c'est cette communauté de partage qui fait la signification. Cela n'implique pas pour autant la réduction de la communication esthétique au cadre étiqué du réductionnisme, mais il s'agit plutôt de ne pas séparer l'aspect *instrumental* et l'aspect *consommatoire* du discours esthétique. Si en un sens la pluralité des arts fournit des discours qui semblent n'avoir d'autres fins qu'eux-mêmes, leur fonction instrumentale ne disparaît jamais tout à fait. La communication y est tout à la fois consommatoire et instrumentale puisqu'au plaisir immédiat s'ajoute nécessairement des conséquences pratiques que fera naître la situation de communication. On peut vérifier la présence de cette fonction instrumentale tant au niveau individuel qu'à celui de la communauté : le plaisir consommatoire lié aux productions de l'art aura inévitablement une influence sur les orientations des idées et des comportements en ce qu'ils fournissent des significations à partir desquelles la vie est jugée et aussi bien critiquée. La finalité esthétique n'est pas une «finalité sans fins et sans fin», elle réside dans ce partage des significations qui balise l'histoire des arts. En ce sens, la communication n'est pas seulement un moyen orienté vers des fins communes, elle est la communauté elle-même, son actualisation dans l'acte de communiquer. La synthèse que nous donne Dewey de cette nature *instrumentale* et *finale* de la communication est particulièrement importante :

« *La communication est uniquement instrumentale et uniquement finale. Elle est instrumentale en ce qu'elle nous libère de la pression des événements qui, sans cela, nous submergeraient, et en ce qu'elle nous permet de vivre dans un monde de choses pourvues de sens. Elle est finale en ce qu'elle est une forme de partage des objets et des arts précieux pour une communauté, un partage qui permet aux significations d'être rehaussées, approfondies et solidifiées dans le sens de la communion. C'est en raison de sa finalité et non de son entremise que la communication et ses objets sont dignes de respect, d'admiration et d'appréciation loyale. Ils ont une valeur en tant que moyens, parce qu'ils sont les seuls qui permettent à la vie de se révéler riche et variée quant à sa signification. Ils ont une valeur en tant que fin, parce que c'est dans de telles fins que l'homme se soustrait à son isolement immédiat et fait l'expérience du partage dans une communion de significations. Ici, comme beaucoup d'autres choses, il n'y a rien de pire que de dissocier les fonctions instrumentales et finales.*»<sup>368</sup>

En un certain sens cette conception de la communication trouve un écho dans le concept d'*activité communicationnelle*<sup>369</sup> de Jürgen Habermas : l'activité communicationnelle suppose là aussi un dépassement de la dichotomie entre une communication instrumentale et une communication finale sur la base d'une pragmatique du langage bien que ce soit sous une autre forme et associé à d'autres enjeux.

---

<sup>368</sup> J. DEWEY, *Expérience et nature*, op. cit., p. 193-194

<sup>369</sup> Expression qui d'ailleurs peut apparaître à bien des égards comme un condensé des conceptions respectives de l'*action* et de la *communication* dans le pragmatisme de Dewey.

À l'inverse d'une interaction où chacun, avec l'aide des autres, poursuit néanmoins son but et sa stratégie exclusivement privés, la situation de l'activité communicationnelle suppose cette fois-ci, pour Habermas, que chacun accorde ou ajuste ses intérêts en fonction d'une *entente* sur la situation<sup>370</sup>. C'est bien le projet d'action qui nécessite ici le besoin d'intercompréhension. Nous ne prétendons pas ici déplier la théorie habermassienne de l'agir communicationnel, il nous suffira sur ce point de prendre acte d'une tentative qui, en se en se fondant sur la raison pratique ordinaire de la communication, s'attache à reconstruire le concept de rationalité à partir d'une pragmatique du langage.

Ce que nous retenons de la théorie de l'agir communicationnel –qui certes n'est pas une théorie esthétique- c'est moins la volonté de refonder une philosophie qui dépasserait à la fois les impasses des philosophies du sujet et celles du postmodernisme, que l'usage pragmatiste qui est fait de l'intersubjectivité. Tout en se distinguant nettement de l'esthétique kantienne, Habermas envisage toutefois la possibilité d'une «rationalité esthétique» ou esthétique-pratique sur le fond d'une intersubjectivité active. Si l'on s'en tient à la sphère esthétique, il est certain que la théorie de

---

<sup>370</sup> « Si nous comprenons généralement l'activité comme le fait de dominer des situations, le concept d'activité communicationnelle, en plus de la dimension téléologique existant dans l'exécution d'un projet d'action, dégage la dimension communicationnelle qui se manifeste dans l'interprétation commune de la situation, ou de manière générale dans la mise au point d'un consensus. » J. HABERMAS, *Morale et communication*, éd. Flammarion, coll. Champs essais, 2012, p. 149.

l'agir communicationnel permettrait de dépasser la thèse adornienne d'une incommunicabilité absolue de l'œuvre d'art, mais permettrait surtout d'initier un rapprochement de la pratique et de la critique esthétique en absorbant cette dernière dans une forme de rationalité communicationnelle. Après tout, si la rationalité comprend toutes les activités où s'exprime une prétention à la validité, elle doit s'étendre logiquement à l'art et à l'esthétique :

*« Dès l'instant où nous concevons le savoir comme médiatisé par la communication, alors la rationalité se mesure à la faculté qu'ont des personnes, responsables et participant à une interaction, de s'orienter en fonction d'exigences de validité qui reposent sur une reconnaissance intersubjective. La raison communicationnelle fixe les critères de rationalité en fonction des procédures argumentatives qui visent à honorer, directement ou indirectement, les prétentions à la vérité propositionnelle, à la justesse normative, à la sincérité subjective et enfin à la cohérence esthétique.*

*Ce que l'on peut dégager de l'interdépendance des différentes formes d'argumentation — en recourant, autrement dit, à une logique pragmatique de l'argumentation —, c'est donc un concept procédural de la rationalité qui, parce qu'il intègre non seulement la dimension pratique et morale, mais aussi la dimension esthétique et expressive, s'avère plus riche que celui qui présente une rationalité téléologique, taillée sur la dimension cognitive et instrumentale.»<sup>371</sup>*

---

<sup>371</sup> J. HABERMAS, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. franc. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Gallimard, coll. Tel, (1985), 2011, p. 372.

Cette ouverture de la rationalité moderne sur la dimension pratique (esthétique et éthique) se heurte cependant à un problème lié au développement même de la rationalité : caractérisée par son orientation vers l'universalité, cette dernière est contemporaine d'une différenciation progressive des sphères d'activité auxquelles elle devrait s'étendre. Dès lors, ces sphères culturelles dans leur développement autonome, n'ont pas de prétention à l'universalité, mais à l'*authenticité*. Comment, d'une part, concilier cette prétention à l'universalité qui caractériserait les sociétés modernes et l'autonomie de l'art, et, de l'autre, comment préserver le pôle subjectif de la liberté grâce –malgré ?– l'apport de l'intersubjectivité pour comprendre la continuité de l'esthétique et de la pratique ?

Habermas fait le constat que dans la société moderne l'ensemble des sphères d'activité tendent à s'autonomiser en éléments rationalisés selon une fin (économie, Etat, droit) avec leurs sphères de valeurs propres. Le problème légué ainsi à la modernité issue des Lumières serait de libérer ces « contenus cognitifs » pour éclairer et orienter rationnellement les conditions d'existence.<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> C'est tout à fait clair dans ce passage : «Le projet de la modernité, écrit-il, tel que l'ont formulé, au XVIIIe siècle les philosophes des Lumières, consiste à développer sans faillir, selon leurs lois propres, les sciences objectivantes, les fondements universalistes de la morale et du droit et enfin l'art autonome, mais aussi à libérer conjointement les potentiels cognitifs ainsi constitués de leurs formes nobles et ésotériques afin de les rendre utilisables par la pratique pour une transformation rationnelle des conditions d'existence.» J. HABERMAS, «La

Cette séparation des sphères culturelles qui réifie le potentiel culturel du monde vécu, c'est ce qui, de Marx à Adorno en passant par Max Weber, Lukacs et Habermas, caractérise au premier chef la modernité et la tâche propre de la philosophie, à la fois « gardienne » de la rationalité, mais sous la forme inédite, chez Habermas, d'une «rationalité communicationnelle». Le projet de Habermas est donc de réinterpréter le monde vécu, dans la perspective d'une rationalité communicationnelle fondée sur le langage ordinaire –pragmatique du langage- comme médium d'une intercompréhension réfléchie. Là où au fond, Habermas entend prolonger en les dépassant les solutions proposées par les penseurs de la modernité, c'est dans l'appréhension de la différenciation du monde vécu comme structure rationalisante dont les niveaux de séparation même, et de développement intrinsèque pour chaque sphère, recéleraient la possibilité d'une rationalité communicationnelle susceptible de dépasser la réification du monde vécu vers de nouvelles formes de régulation. Ainsi, dans sa conférence de 1981, *La redéfinition du rôle de la philosophie*, Habermas adosse clairement son projet à l'efficacité critique hors pair du pragmatisme :

*«La philosophie pragmatique et la philosophie herméneutique émettent, à l'égard de la prétention de la pensée philosophique à la fondation et à l'autofondation, un*

---

modernité, un projet inachevé», trad. franc. G. Raullet, in *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 958.

*doute bien plus profond que celui émis par n'importe quel penseur critique, héritier de Kant ou de Hegel,. En vérité, elles sortent de l'horizon dans lequel se meut la philosophie de la conscience avec son modèle cognitif tourné vers la perception et vers la représentation des objets. En lieu et place du sujet isolé qui se dirige vers les objets et qui , dans l'acte réflexif, fait de lui-même son objet, ces philosophies avancent, non seulement l'idée d'une connaissance médiatisée par le langage et destinée à l'action, mais encore elles mettent en avant les réseaux et les connexions de la pratique et de la communication quotidiennes dans lesquelles sont enchâssées les opérations cognitives qui, dès l'origine, sont intersubjectives autant que coopératives.»<sup>373</sup>*

Le reproche tacitement adressé aux penseurs critiques de la modernité -à Adorno, par exemple- c'est de ne pas avoir suffisamment pris en compte les ressources du savoir intersubjectif investi dans l'agir communicationnel. En bref, le reproche s'adresse à une vision exclusivement monologique de la subjectivité tandis que le pragmatisme -de Peirce en particulier pour Habermas- permettrait de rompre définitivement avec ce modèle sans pour autant congédier la rationalité philosophique. En bref, le modèle de la communication quotidienne permettrait tout à la fois d'annihiler toute tentation fondationnaliste sans sombrer dans l'irrationnel postmoderne :

---

<sup>373</sup> J. HABERMAS, *La redéfinition du rôle de la philosophie* in *Morale et communication, op. cit.*, p. 31.

*«Que ces réseaux et ces connexions soient thématiques comme forme de vie ou comme monde vécu, comme pratique ou comme interaction médiatisée par le langage, comme jeu de langage ou comme conversation, comme arrière-plan culturel, comme tradition ou comme «travail de l'histoire», on notera que tous ces concepts du common sense atteignent un niveau qui était jusque-là réservé aux concepts de base de l'épistémologie et que, néanmoins, il ne leur est pas nécessaire de fonctionner de la même manière. Les dimensions de l'activité et de la parole ne sont pas simplement des préalables à la cognition. La pratique finalisée et la communication langagière assument, au plan de la stratégie conceptuelle, un tout autre rôle que celui qui revenait à l'autoréflexion dans la philosophie de la conscience; elles n'ont de fonctions fondatrices que pour autant qu'elles permettent d'établir l'irrecevabilité du besoin de connaître les fondements.»<sup>374</sup>*

Cependant, le problème est bien de réactiver cette capacité d'interaction subjective à l'intérieur de sphères culturelles dont l'autonomisation même porte le risque d'une coupure avec la pratique quotidienne : d'où le constat d'un échec des avant-gardes artistiques et esthétiques que pointe Habermas dans son discours sur la Modernité <sup>375</sup> . L'émancipation de l'esthétique par le dépassement de toutes ses tutelles extérieures, ne produirait en l'espèce que l'isolement d'une sphère, autonome certes, mais réifiée et coupée de toute réception quotidienne. Si le projet de la

---

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Art. cit.*, p. 963.

modernité est inachevé pour Habermas, c'est moins du fait que l'autonomie de la raison s'est réduite à la rationalité instrumentale que du fait que cette autonomie, réfractée en sphères séparées de la science, du droit, de la morale et de l'esthétique, n'a pas conduit à l'émancipation visée. En revanche, elle a eu pour effet de séparer facticement et *ésotériquement* l'art de la pratique quotidienne :

*«Enfin, on remarque qu'un art devenu autonome insiste sur la mise en forme toujours plus pure de l'expérience esthétique fondamentale, expérience éprouvée par une subjectivité en commerce avec elle-même qui s'est décentrée en se détournant des structures spatio-temporelles du quotidien. La subjectivité s'affranchit, alors, des conventions propres à la perception quotidienne et à l'activité finalisée, elle se libère des impératifs du travail et de l'utilité.»<sup>376</sup>*

Dans la narration philosophique d'Habermas, ce décentrement est inauguré par l'orientation esthétique de Nietzsche qui signe l'entrée dans la postmodernité. Ainsi, pour Habermas, les orientations d'action des sphères de valeurs, dont les actions « esthétiques-expressives », ne « doivent pas être autonomes jusqu'à devenir des ordres de vie antagonistes, au point de dépasser la capacité moyenne d'intégration du système de personnalité et de conduire à des conflits chroniques entre styles de vie »<sup>377</sup> ; l'excès de personnalité, les « actes publics spectaculaires de terroristes

---

<sup>376</sup>J.HABERMAS, *Morale et communication*, op. cit., p. 38.

<sup>377</sup> J. HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 vol., Fayard, 1987, vol. 1, p. 256.

individuels... » – ceux des surréalistes, par exemple -, ne sont que « faux dépassement » de l'art dû aux « égarements » de la modernité.<sup>378</sup> Le tournant linguistique ne peut donc, pour Habermas, devenir le prétexte à une confusion du littéraire et du philosophique, et plus largement, à une esthétisation du langage – critiquée chez Rorty en particulier- mais impose en revanche, la tâche de réunifier le projet de la modernité à l'aune de la raison communicationnelle. Tâche qui doit conduire à sortir la modernité de ses impasses, -en tout cas pour l'expérience esthétique-, de la réincorporer dans une « forme de vie collective»<sup>379</sup>; ce qui suppose à la fois l'articulation de l'expérience esthétique avec les formes institutionnelles et avec la rationalité intersubjective du monde vécu. L'art peut, ce faisant, intervenir dans «les démarches cognitives et les attentes normatives» et agir sur leurs interrelations. On peut préserver l'autonomie de l'expérience esthétique tout en la réinsérant dans la perspective communicationnelle. Ou encore : on peut sauver la raison du naufrage postmoderniste en cherchant, par la voie de la médiation, comment réinsérer l'art et l'esthétique dans le plan de la communication et de la pratique quotidiennes, c'est-à-dire en recentrant la raison sur le modèle communicationnel.<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> J. HABERMAS, *La modernité : un projet inachevé*, art. cit., p. 963.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 964.

<sup>380</sup> R. Shusterman ramasse très clairement la position d'Habermas dans son analyse de ce qui l'oppose à Rorty : «Habermas, pour sa part, défend la

De ce point de vue, la sociologie de l'art qu'élabore Howard Becker dans le sillage des théories interactionnistes de l'Ecole de Chicago, semble concourir largement à ce projet : plutôt que de scinder l'art en instances cloisonnées, pourquoi ne pas considérer un «monde de l'art»<sup>381</sup> constitué par la coopération et la coordination de multiples instances, depuis la réalisation des œuvres jusqu'à leur réception en passant par leur distribution ? De ce point de vue, la pression sur un agent privilégié est relâchée, et les œuvres sont avant tout une production commune. Le discours esthétique d'évaluation ou de discernement sur les œuvres ne serait dès lors qu'une partie de ce monde de l'art participant à son édification et sa dynamique. Cette appréhension interactionniste du processus de l'art est à la fois une façon de sortir d'un certain fétichisme de la

---

modernité en montrant que le tournant esthétique postmoderne est une réponse inutile, malencontreuse et subversive à une fausse idée de la raison : la raison centrée sur le sujet. Les malheurs de la modernité, les fragmentations de l'expérience et de la société peuvent alors trouver remède non dans l'abandon de la raison pour l'esthétique, mais dans la substitution à la raison, centrée sur le sujet, d'un modèle communicationnel de la raison.» *La raison et l'esthétique, entre modernité et postmodernité*, in *La modernité en questions*, de Richard Rorty à Jürgen Habermas, éd. Du Cerf, coll. Passages, 1998, p. 279.

<sup>381</sup> « La définition d'un « monde » pourrait être la suivante : l'ensemble des individus et des organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques de ce monde. En ce sens, un « monde de l'art » est composé des individus et des organisations qui produisent les événements et les objets qui sont définis comme étant de l'art par ce monde. » H. S. BECKER, *Monde de l'art et types sociaux*, in *Sociologie du travail*, Vol. 25, n°4, Les Professions artistiques, 1983, p. 404-407, p. 404.

création et de l'œuvre d'art<sup>382</sup>, mais fournit aussi des enjeux plus substantiels à la réflexion en ce qu'elle permet de décrire précisément comment les œuvres sont « activées » socialement c'est-à-dire sur quels réseaux d'acteurs elles s'appuient pour exister depuis leur conception jusqu'à leur réception et à quels « types sociaux » elles sont associées. En outre, une telle approche, permet une lecture plus fine de l'interaction de tous ces *facteurs* d'art dans le jeu social. Becker montre très bien, par exemple, comment du point d'une *sociologie visuelle*, on peut appréhender la labilité des frontières entre la photo artistique et la photo documentaire alors même qu'elles peuvent être *visuellement* toutes proches : la première semble évincer le contexte et laisser au spectateur le soin d'interpréter seul l'image, la seconde au contraire, insère l'image dans un contexte plus ou moins détaillé. Toutefois, la photo décontextualisée n'est pas pour autant une photo d'art, en revanche la photo accompagnée de son contexte ressortit de l'image documentaire. Mais là aussi, les frontières sont mouvantes puisque que par exemple les photographies de Weegee sont aujourd'hui généralement regardées comme des

---

<sup>382</sup> « La première chose à faire est donc d'établir une liste complète de ceux dont l'activité contribue à une finalité donnée. [...] on doit y inclure ceux qui conçoivent l'idée de l'œuvre (par exemple les compositeurs et les auteurs dramatiques), ceux qui fournissent l'équipement ou le matériel (les fabricants d'instruments de musique) et ceux qui forment le public (amateurs de théâtre, critiques...). L'usage veut que l'on attribue la responsabilité de l'œuvre qu'à quelques-uns ou même à un seul de ces acteurs : « l'artiste ». Sociologiquement, il serait pourtant plus opératoire et plus exact d'envisager l'œuvre comme étant la création collective de tous ceux qui y ont collaboré.» *Ibid.*, p. 405.

photographies artistiques. Sans développer ce point pour l'instant, on pourrait aisément transposer, en le formulant autrement, ce constat sur le cinéma où la frontière entre le documentaire d'auteur et le film de fiction se brouille en proportion là aussi de l'intensité de l'éclairage contextuel.

Quelle est la conclusion d'H. Becker ? Outre le constat évident que le contexte –qu'il soit explicite, suggéré par leur seule présentation ou reconstruit par le spectateur- est ce qui donne sens aux images, il apparaît que la nature des images photographiques est elle-même indissociable des circonstances qui ont présidé activement à leur production et à leur diffusion :

*«Les travailleurs de l'image trouveront leur légitimité dans la réponse que leur travail, quel que soit le nom qu'on lui donne, suscite chez ceux qui le regardent. Ils trouveront donc une direction pour ce qu'ils font dans les circonstances particulières de l'action et dans la combinaison des organisations, des publics, et des pairs au milieu desquels ils se trouvent quand ils font leur travail.»<sup>383</sup>*

Toutes ces méthodes mises en œuvre pour renouveler l'investigation rationnelle des questions esthétiques, qu'il s'agisse de la théorie de la réception chez Jauss, de la sociologie interactionniste ou –dans une moindre mesure- de la

---

<sup>383</sup> H. S. BECKER, *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*, Communications, 71, 2001. pp. 333-351, p. 349.

communication rationnelle d'Habermas, appellent deux types de remarques. D'une part, elles convergent toutes vers un point qui nous paraît tout à fait essentiel, mais qui demeure problématique : la réinscription légitime des processus artistiques et esthétiques dans leurs fonctions sociales et leurs facteurs pratiques. Le gain de ces approches sur les conceptions « autarciques » de l'œuvre et de la création est incontestable même si nous pensons qu'on peut aller plus loin dans la substitution de la question ontologique sur la *nature* de l'art à celle de sa *fonction* pratique en s'inspirant de la vision deweyenne de l'art *comme expérience*. D'autre part, le gain espéré à l'endroit d'une « rationalité esthétique » apparaît plus décevant comme en témoigne le prolongement problématique du projet habermassien de « rationalité esthétique » dans la pensée de Martin Seel. Si ce dernier interroge les conditions de la pertinence esthétique et surtout la dimension esthétique de la rationalité, il est conduit

aussi à relativiser l'efficacité de la raison communicationnelle dans cette solidarité supposée entre les fonctions de réussite des œuvres d'art et les fonctions spécifiques de l'expérience. La rationalité esthétique ne peut s'entendre qu'à partir de la perception esthétique qui suppose bien une forme de « compréhension », du moins, cette compréhension est-elle toujours prise de manière immanente dans la perception :

« Comprendre un objet esthétique, c'est décider dans quelle mesure il est réussi ou non. »<sup>384</sup> Certes, l'expérience esthétique ne se réduit pas à la contemplation hébétée et incommunicable, elle prend la forme d'une argumentation nourrie par notre expérience vécue et incarnée et elle prend en ce sens la forme d'une pratique communicationnelle. Cela suffit-il pour autant à en faire le vecteur d'une rationalité espérant un consensus ?

D'une certaine manière, ces tentatives pour jeter les fondements d'une rationalité esthétique semblent par bien des aspects –et sans remettre en cause leur volonté de dépasser le paradigme monologique des philosophies du sujet-, prolonger la distinction qu'établissait déjà Diderot entre « avoir de la sensibilité » et « sentir » : si la sensibilité se réduit à la manifestation des affections, sentir supposerait un *tact* particulier qui réfléchit cette affection. C'est ce même tact –mais nous y reviendrons plus loin- qui permet à la fois au comédien d'émouvoir froidement et au critique –dont Diderot invente la pratique moderne- d'émouvoir indirectement son lecteur. Certes, nulle continuité communicationnelle chez Diderot entre l'acteur et le spectateur, mais peut-être déjà l'intuition profonde que la perception esthétique ne relève pas de la sensibilité immédiate,

---

<sup>384</sup> M. SEEL, 1993, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Paris, Armand Colin, p. 138.

mais d'un « art de sentir » que l'art *in fine* fait exister dans sa réception sensible.

C'est, *mutatis mutandis* ce même paradoxe, expliqué et assumé, que revendique Rainer Rochlitz lorsqu'il isole et défend la rationalité spécifique des valeurs esthétiques et, en l'occurrence, celle de nos jugements esthétiques. Si Rochlitz prend acte de l'héritage de la pensée moderne qui interdit aux jugements esthétiques d'être considérés comme des « faits objectifs », il refuse cependant le relativisme qui voudrait les réduire à de pures attitudes idiosyncrasiques. Se dessinerait alors la possibilité d'une activité rationnelle qui ne releverait ni de la rationalité cognitive ni de la rationalité pratique, mais qui fonderait pourtant –et pour une large part qui légitimerait– la plupart de nos jugements esthétiques. Ainsi, de même que les controverses philosophiques sur le concept de vérité n'empêche nullement son usage et sa pratique dans le discours quotidien, les controverses esthétiques n'entament pas davantage la pratique courante du jugement esthétique. Toutefois, la reconnaissance de cette rationalité esthétique spécifique exige, selon R. Rochlitz, de dépasser le cognitivisme esthétique dont N. Goodman serait le plus fameux représentant car les débats plus ou moins informels autour des œuvres ne laissent pas d'avoir des effets et des influences sur nos propres évaluations esthétiques :

*« Il suffit d'examiner ce que nous faisons lorsque, profanes ou experts, nous échangeons nos réactions aux œuvres d'art et nous livrons ainsi à des formes élémentaires de critique. Nous constatons d'abord nos divergences, puis tentons de justifier notre jugement par des arguments, ce qui nous amène à remettre en question ce que nos goûts personnels peuvent avoir de dogmatique et ce qui a pu nous aveugler sur certaines qualités. »<sup>385</sup>*

On voit clairement que, pour Rochlitz, une fois évacuées les réactions les plus immédiates et les plus irréfléchies, le débat et la discussion autour des œuvres ne peuvent être condamnés d'un revers de main par une esthétique hautaine et crispée sur des principes obsolètes puisque ces échanges doivent être pris en compte par toute esthétique au fait de l'étendue de son champ légitime d'investigation :

*« L'esthétique est la théorie capable de rendre compte, non seulement de la structure objective des objets et des conduites que l'on peut décrire, mais aussi des processus d'échange à propos des réactions subjectives, des interprétations et des évaluations considérées plus ou moins judicieuses. Que l'esthétique empiriste et nominaliste le veuille ou non, des arguments sont échangés entre récepteurs et entre critiques à propos des œuvres et à propos de nos expériences esthétiques. Tous les récepteurs participent à ce vaste débat sur les qualités des œuvres et, lorsqu'une motivation rationnelle convaincante est proposée, sont plus ou moins disposés à changer d'avis à leur propos. »<sup>386</sup>*

---

<sup>385</sup> R. ROCHLITZ, *L'art au banc d'essai*, Gallimard, NRF Essais, 1998, p. 154.

<sup>386</sup> *Ibid.*

Le jugement esthétique peut donc acquérir une autorité cognitive par d'autres voies que l'analyse des concepts et, en l'espèce, par la discussion et l'échange autour des évaluations personnelles des œuvres. Et il est certain, pour aller en ce sens, que les positions relativistes se heurtent d'elles-mêmes à des contradictions insurmontables : la réduction du goût à une attitude idiosyncrasique injustifiable a le plus souvent comme corollaire l'affirmation d'un inéluctable déterminisme culturel. Dès lors, comment réconcilier ces deux affirmations : l'atomisme du goût et les préférences collectives tout aussi évidentes ? Rochlitz préfère renverser positivement ces positions : nous apprenons à évaluer, nous apprenons au contact des autres à partager des préférences si bien que l'idiosyncrasie, en matière de goût, n'est pas la règle, mais au contraire, l'exception :

*« En termes wittgensteiniens, on pourrait dire que nous apprenons à évaluer esthétiquement et artistiquement, comme nous apprenons à identifier les couleurs ou à dire que nous avons mal. »<sup>387</sup>*

En s'offrant à un *public* éventuel, l'œuvre d'art offre nécessairement une structure symbolique et un contenu cognitif et, en retour, le goût qui la reçoit ne peut que prétendre *publiquement* à la pertinence. C'est pourquoi, comme le montre Rochlitz après Beardsley –même s'il critique les positions de ce dernier– le relativisme ou l'émotivisme n'ont guère d'efficacité en la

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 164.

matière<sup>388</sup>. Toutefois, même si nous adhérons à ce constat, nous ne pensons pour autant, comme l'affirme Rochlitz, que ce soit l'influence pragmatiste qui empêche Beardsley de surmonter ses contradictions. Pour Rochlitz, Beardsley ne peut correctement fonder sa critique du relativisme parce que –sous l'emprise de cette influence- il focalise son analyse des critères esthétiques exclusivement sur l'expérience –intensification et unité- au détriment des œuvres elles-mêmes, tandis que pour Rochlitz ces critères ne peuvent se trouver que dans l'œuvre même. Or, l'esthétique de Dewey permet précisément de solder ce dualisme

---

<sup>388</sup> Dans une mise au point éclairante, J. Lageira démontre que ni l'émotivisme ni le cognitivisme ne sauraient constituer le dernier mot de l'esthétique et qu'à tout le moins, le jugement est bien un *acte* critique qui ne saurait être isolé de ses interactions sociales ni s'y réduire dans la mesure où il suppose un « espace des raisons » qui n'est pas seulement formel, mais est aussi traversé par des *actes* : « Étant entendu ici que l'« art de diviser » est art de la distinction, du discernement, du jugement, donc un *acte critique*. Il est acte parce qu'il agit et interagit au sein des faits et des acteurs sociaux, en est même l'expression directe sous des formes d'œuvres et d'objets d'art qui demandent que soient produits des jugements ouverts, argumentés, donc libres aux-aussi en tant qu'ils sont ce que l'on pourrait appeler, si ce n'était une redondance, un acte de jugement, puisqu'en ce cas le jugement est la liberté de critiquer.

Ces questions, qui peuvent aller des plus banales aux plus complexes, relèvent d'un « espace des raisons » où les arguments doivent être validés, justifiés et légitimés lors de discussions et de débats faisant valoir et plaçant en relief *de facto* la rationalité de la critique et la critique de la rationalité. Il ne s'agit pas ici d'une pirouette conceptuelle, mais bien de la dimension pragmatique du langage, de ces actions dans lesquelles nous sommes impliqués lorsque nous parlons et débattons. Tous les arguments ne se valent pas, ne sont pas légitimes ni corrects ou justes, et il n'y a pas d'autre moyen de le savoir et de le vérifier qu'en en faisant la critique, laquelle doit être à son tour menée rationnellement pour être validée au sein de l'espace des raisons des participants. Par nature et par définition, l'argumentation est critique, elle est aussi un *acte* critique qui peut modifier littéralement le cours des choses et des idées, à condition que les arguments soient recevables et acceptés comme ayant un réel pouvoir d'action sur le débat en cours. » J. LAGEIRA, *Rationalité esthétique et argumentation critique*, in *La critique : art et pratique*, (sous la dir. De L. Corbel et A. Lontrade), Presses universitaires du midi, coll. L'art en œuvre, 2015, p. 140.

avec tous les autres. Il n'en resta pas moins que le constat de Rochlitz sur la pratique de la rationalité esthétique reste pleinement valable :

*« Le jugement en matière esthétique commence là où nous nous émancipons de l'emprise des préférences idiosyncrasiques et stéréotypées pour parler de qualités intersubjectivement justifiables. Ceux qui cherchent à nous convaincre que le jugement critique ne dépasse jamais le stade des préférences privent les débats critiques de leur sens. »*<sup>389</sup>

À tout le moins, les tentatives qui prolongent la théorie habermassienne de l'agir communicationnel, fournissent une alternative conséquente au constat adornien d'une œuvre d'art qui devrait assumer la «communication de l'incommunicable» : l'art agit sur nos modes de sentir, sur nos modes de penser et charge la perception de significations nouvelles ou d'horizons inattendus. L'expérience esthétique est bien ainsi transformée en action symbolique, en agir communicationnel et, comme le dit enfin Rainer Rochlitz, « ce processus est bien un type de communication au sens non trivial du terme : action libre d'un sujet qui accueille le sens et l'intensité communiquée dans un esprit à la fois réceptif et critique. »<sup>390</sup>

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>390</sup> R. ROCHLITZ, *Communication de l'incommunicable*. In *Réseaux*, 1986, volume 4 n°16. pp. 43-59, p. 56.

Comment faire cependant pour que cette liberté ne soit pas dissoute dans l'intersubjectivité elle-même ? Comme le rappelle avec juste raison J.P. Cometti :

« L'un des aspects de la théorie habermasienne est peut-être de sous-estimer, au nom d'un concept conséquent de l'intersubjectivité, le pôle subjectif de la liberté. »

Pourtant, comme le souligne lui-même Habermas, si :

*«La dimension unilatérale de la notion culturaliste de monde vécu devient évidente dès lors que nous considérons que l'agir communicationnel n'est pas seulement un processus d'intercompréhension, que les acteurs qui s'entendent sur une réalité dans le monde participent simultanément à des interactions à travers lesquelles ils confirment et renouvellent leur appartenance à des groupes sociaux ainsi que leur identité propre.»<sup>391</sup>*

C'est précisément cette possibilité offerte par la culture aux *individus* de définir et de changer les situations qu'ils vivent, qu'il faut encore apprécier à l'aune de ce que l'art *fait* et expérimente dans ce partage sensible des conduites. Il faut comprendre dans toute son extension l'adresse de Dewey à toute philosophie qui veut penser les conduites esthétiques : l'esthétique est un défi pour le philosophe. Elle l'est moins en raison de la complexité de son objet qu'en raison –comme on vient de le voir– de la complexité de ses intrications et de ses interactions pratiques. La gageure ici pour la raison consiste, sur la base de ces interactions,

---

<sup>391</sup> J. HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, *op. cit.*, t. II, p. 153.

à ne pas essentialiser son objet ni à le dissoudre dans les relations intersubjectives, et de ce point de vue, il n'est pas certain que les théories successives des « mondes de l'art » y parviennent toujours. Du moins, il n'est pas sûr qu'elles échappent toujours au cercle herméneutique sur lequel continue de planer la fameuse distinction entre *expliquer* et *comprendre* qui dans le pragmatisme de Dewey n'a plus de sens.

Deux séries de conclusions s'imposent des analyses précédentes : l'une invite clairement à reconsidérer et à assouplir le modèle classique d'une rationalité coupée de l'expérience en resituant la connaissance elle-même comme l'un des aspects de l'expérience ; l'autre qui à partir de ce résultat tend à requalifier plus généralement l'*action* comme processus essentiellement social.

Pour les problèmes qui nous occupent, ces conclusions nous orientent d'une part, vers la prise en compte concrète de ce *qui fait* l'art –ce qui suppose de rompre avec la conception qui l'isolerait *a priori* de toute autre activité et qui ferait de ses produits des objets isolés aux caractéristiques immuables-, de l'autre, vers la description minutieuse de ce *que fait l'art* lorsque ce dernier est envisagé comme un mode d'action qui n'a *per se* aucune propriété mystérieuse, mais exemplifie ce qu'il y a –ou devrait y avoir- de créatif dans toute activité humaine.

Nous développerons successivement ce qui fait art dans le cours de nos expériences et ce que fait l'art dans l'orientation de nos expériences.

#### IV. Ce qui fait art et ce que l'art fait

Si nous venons de voir qu'en ce qui concerne la possibilité de fonder une « rationalité esthétique », les gains des précédentes théories interrogées demeurent assez faibles, ne faut-il pas en tirer des conclusions plus radicales et renoncer purement et simplement à la tentation de *définir* l'art ? Si d'une part, les artistes eux-mêmes, comme on l'a vu avec J. Kosuth par exemple, assument l'art comme un « jeu de langage » parmi d'autres et ce passage à « l'art en général », et si, de l'autre, -comme l'affirme J. Morizot- «l'esthétique est tiraillée entre la tentation d'imposer son discours à un sensible dénué de mots et la volonté de replacer les étiquettes verbales au milieu de toutes les autres»<sup>392</sup>, pourquoi ne pas se contenter d'observer l'art dans son action symbolique en évitant les lourdeurs de l'ontologie et les adresses normatives de la théorie critique ? Pourquoi ne pas se contenter de décrire ce qui *fait* l'art et renoncer à vouloir définir ce qu'il *est* ?

---

<sup>392</sup> J. MORIZOT, *Exemplifier*, in *Aspects de l'esthétique américaine*, Revue française d'études américaines, Belin, n° 86, Octobre 2000, P. 90-103, p. 102.

### 1. Symbole, dénotation et exemplification

C'est en tout cas la voie ouverte et choisie par Goodman dans son texte majeur *Manières de faire des mondes*<sup>393</sup> qui par les vertus conjuguées de sa fraîcheur pragmatiste et de sa rigueur logique marque une étape décisive dans le dépassement de toute forme d'essentialisme esthétique. L'approche des problèmes esthétiques par Goodman peut être dans un premier temps qualifiée de fonctionnaliste : à l'instar des mots du langage qui n'ont de sens qu'en fonction d'un contexte et de conditions d'énonciation, les œuvres d'art ne possèdent pas en elles-mêmes de qualités esthétiques objectives –comme si l'on pouvait les comprendre en tant que causes exclusives et suffisantes des effets esthétiques qu'elles produisent-, mais ne *fonctionneront* que dans un certain contexte et sous certaines conditions. Comme Goodman nous en prévient lui-même dès l'introduction de *Langages de l'art*, son but est d'ouvrir un accès à une théorie générale des symboles.<sup>394</sup> Et de ce point de vue, l'art est un système symbolique parmi les autres, une fois qu'on a nettoyé le terme de « symbole » de toute la

---

<sup>393</sup> N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Ed. Gallimard, coll. Folio essais, 2006.

<sup>394</sup> « [...] mon étude déborde les arts vers des questions qui relèvent des sciences, de la technologie, de la perception, et de la pratique. Les problèmes concernant les arts sont des points de départ plutôt que de convergence. L'objectif est d'avoir accès à une théorie générale des symboles. » N. GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, éd. Arthème Fayard, coll. Pluriel, 2013, p. 27.

dimension ésotérique qui peut s'y attacher quand il s'agit d'esthétique :

*«J'emploie ici « symbole » comme un terme très général et neutre. Il recouvre les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendus détournés ou occultes. Le portrait le plus littéral et la page la plus prosaïque sont au même titre des symboles, sont aussi « hautement symboliques » que les portraits et les pages les plus imaginatifs et les plus figurés.»<sup>395</sup>*

La difficulté est donc à la fois d'aborder l'art comme un système symbolique, exactement comme une langue en est un –puisque les signes ne signifient que dans leurs interrelations-, sans pour autant rabattre la symbolisation verbale sur la symbolisation artistique.

Pour ce faire, Goodman commence par envisager la notion de *représentation* pour déterminer *comment* l'objet d'art représente ; après avoir balayé la naïve assimilation de cette représentation à une imitation, il parvient à définir cette représentation comme une *dénotation* :

*« Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement nécessaire pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe*

---

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 27.

quoi d'autre. Une image qui représente un objet –ou une page qui le décrit- y fait référence et, plus particulièrement, le dénote. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.»<sup>396</sup>

Mais en quoi la dénotation esthétique se distingue-t-elle de la dénotation verbale ? Faut-il, par exemple, réserver *l'expression* au domaine de l'esthétique et l'opposer, ou du moins la distinguer de manière essentielle de la *représentation* ? Goodman va démontrer qu'il n'y a pas lieu de considérer que l'expression n'est pas un mode de la dénotation et c'est là l'un des points les plus originaux de sa théorie. Son analyse tend en effet à réviser radicalement notre appréhension de l'expressivité esthétique : si, pour reprendre son exemple élémentaire, nous supposons qu'un tableau aux couleurs dominantes grises *exprime* la tristesse, il est à noter qu'ici l'objet symbolise –au sens fort, métaphoriquement- la tristesse, mais du fait qu'il possède la qualité réelle du gris, il appartient concrètement à la classe des objets gris –il en montre un échantillon, c'est l'ostension. Ainsi, l'ordre de l'expression est inversé par rapport à la représentation : l'expression remonte du dénoté plutôt qu'elle ne descend vers lui, notre tableau ne *dénote* pas la couleur grise, il est *dénoté* par le prédicat «gris». On dira qu'en étant dénoté par ce prédicat, l'objet –ici le tableau- *exemplifie* ce prédicat. Si toute exemplification n'est pas une expression, toute expression en revanche, est une exemplification.

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 35.

En quoi cela éclaire-t-il les questions relatives à la définition et aux limites de l'art ? Si l'on poursuit sur l'exemple de Goodman, n'est-ce pas simplement une autre manière de formuler ce que le sens commun ne cesse d'affirmer ? L'expressivité des couleurs désignerait ainsi cette zone intermédiaire entre les propriétés des choses et la visée subjective que nous en avons : le gris «exprimerait» ou «évoquerait» pour le sujet , la tristesse ; le rouge, la colère et ainsi de suite. En fait, nous allons voir que l'élaboration de la catégorie de l'*exemplification* va permettre à Goodman d'asseoir son approche fonctionnaliste tout à fait originale de l'art et de l'esthétique.

Un objet peut très bien posséder une qualité sans symboliser quoi que ce soit, de même qu'un symbole peut ne pas du tout posséder la qualité qu'il symbolise. Mais il y a des objets qui possèdent à la fois la propriété et la référence, ce sont eux qui « exemplifient ». Par exemple un morceau de tissu, un *échantillon*, va «exemplifier» certaines qualités du tissu qu'il possède en tant qu'échantillon, sans pour autant les posséder toutes. Or, cette relation –«être un échantillon»- va s'avérer capitale pour comprendre comment les objets d'art *fonctionnent* ; ainsi l'on ne peut pas dire qu'un monochrome rouge «symbolise» le rouge puisqu'il n'y réfère pas mais le contient, mais l'on dira qu'il exemplifie le rouge, donc en un autre sens, il le symbolise bien. Là encore, on pourrait objecter à

cette approche qu'outre sa dimension formelle et syntaxique, elle ne présente *in fine* rien de très neuf par rapport à une phénoménologie de l'attention esthétique car après tout dire que le monochrome attire notre attention sur les qualités sensibles du rouge, ou qu'il les exemplifie peut sembler deux manières de dire la même chose. Cependant, nous allons voir qu'il s'agit de deux approches radicalement différentes voire opposées, d'une part parce que Goodman prend soin de contenir son analyse dans les limites de la description d'un système symbolique, sans jamais retomber dans un réalisme naïf, et de l'autre, parce que sa théorie de l'exemplification permet précisément d'éviter tout recours à l'intentionnalité ou aux états de conscience, bref au préjugé d'une subjectivité souveraine. Ainsi, les systèmes symboliques ne nous disent rien sur une réalité qu'on supposerait *ready-made* pas plus que l'expression artistique ou esthétique n'est réductible à la manifestation ineffable d'une intériorité.

De ce point de vue, s'il n'est pas faux de présenter la proposition conceptuelle pionnière de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, comme une rupture avec toutes les qualités subjectives attachées traditionnellement à l'œuvre d'art, il n'est pas interdit non plus d'y voir un strict équivalent perceptible de ce que Goodman entend par un système symbolique. La chaise exemplifie la «chaise» -l'inscription- et la «chaise» à son tour exemplifie la

««chaise»». La circularité proposée entre la désignation verbale, iconique et la présentation de la chaise «réelle» témoigne suffisamment de l'horizontalité indépassable des «jeux de langage», à ceci près que l'art ici exemplifie sa propre définition ou que l'art devient pour un temps sa seule définition. Et l'affirmation suivante de Kosuth lui-même ne laisse aucun doute à ce sujet :

*«La validité des propositions artistiques n'est tributaire d'aucun présumé empirique, encore moins d'aucun présumé esthétique sur la nature des choses. Car l'artiste, en tant qu'analyste, n'est pas directement concerné par les propriétés matérielles des choses. Il n'est concerné que par (1) la manière dont l'art est susceptible de développement conceptuel et par (2) la manière dont ses propositions sont susceptibles d'accompagner logiquement ce développement. Autrement dit, les propositions de l'art ne sont pas d'ordre factuel, mais de caractère linguistique : elles ne décrivent pas la manière d'être d'objets physiques, ni même psychiques ; elles expriment des définitions de l'art, ou les conséquences formelles des définitions de l'art. Par conséquent, nous pouvons dire que l'art met en œuvre une logique. Car nous verrons que la marque caractéristique d'une enquête purement logique est qu'elle concerne les conséquences formelles de nos définitions (de l'art) et non les questions de fait empirique.»*<sup>397</sup>

En se faisant logique, il ne s'agit pas de dire que l'œuvre s'intellectualise –ou pas seulement-, mais, plus radicalement, qu'elle ne peut être ni ramenée du côté d'un objet caractéristique,

---

<sup>397</sup> J. KOSUTH, *Art after Philosophy*, in *Art in Theory, 1900-2000*, op. cit., p. 857.

ni de celui d'une subjectivité autarcique et mystérieuse. C'est en somme le même enjeu –tout aussi théorique que pratique d'ailleurs- que Goodman a en vue lorsqu'il caractérise le processus d'exemplification mis en œuvre entre autre dans l'art :

*«Être un échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation de type être-un-ami ; ce qui distingue mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi.»<sup>398</sup>*

Sans intention de polémique, il est intéressant de comparer l'analyse de Goodman, de celle empruntant plutôt la voie d'une *ontologie* de l'œuvre d'art, à l'instar des célèbres analyses de Heidegger dans son essai sur *L'origine de l'œuvre d'art*. Ces analyses ne s'opposent pas en effet terme à terme, dans la mesure où Heidegger semble vouloir lui-aussi se débarrasser d'une vision traditionnellement hylémorphique de l'œuvre et chercher ce qui apparaît intrinsèquement *dans* l'œuvre et non ce qu'elle exprimerait. Cependant, en se rendant attentif à cette seule fonction de *présentation* plutôt que de *représentation*, Heidegger est rapidement conduit à y déceler une sorte d'épiphanie de la matière : la pierre du maçon renvoie à une fin extérieure à elle qui légitime son usage tandis que lorsqu'elle est sculptée par l'artiste, ravalant sa fin, elle ne renverrait qu'à elle-même et apparaîtrait

---

<sup>398</sup> N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 87-88.

ainsi pour elle-même, dans sa «choséité» propre. On pourrait y reconnaître ce que Goodman décrit dans l'exemplification : le monochrome rouge exemplifie bien le rouge sans en faire l'«expression de...» à ceci près qu'il n'a nul besoin de cette ontologie de l'œuvre qui ne peut qu'ouvrir la voie à une nouvelle forme d'essentialisme, dans la mesure où l'exemplification est bien encore une forme de *symbolisation*. L'erreur consiste ici à croire que la symbolisation en art conduirait nécessairement à considérer que ce qui est symbolisé est extrinsèque à l'œuvre, alors que ce peut très bien être ce qui y est intrinsèquement *exemplifié*.

## **2. De la nature à la fonction**

Dans le droit fil de cette réinscription des œuvres d'art dans le champ des systèmes symboliques, Goodman peut donc éviter tout à la fois outre le recours à une ontologie des œuvres et à une ontologie de l'art. En effet, si l'art se caractérise par un système – certes complexe – de symbolisation, la question n'est plus de savoir ce qu'il *est*, mais comment il *fonctionne*. L'esprit –pour nous ici profondément pragmatiste- avec lequel Goodman aborde ces questions, ne laisse que peu de chance à ces ontologies : il suffit de regarder la diversité des objets ou des actions qui sont intégrés au champ de l'art –de l'objet trouvé à l'*event*, en passant par le

concept- pour s'apercevoir que la question de ce qu'est l'art est mal posée. Obsédés par une quête essentialiste, nous ne nous rendons pas suffisamment compte qu'un objet peut très bien fonctionner, selon la situation, *comme* œuvre d'art ou pas. C'est à ce mouvement de la nature vers la fonction que nous invite à procéder l'appréhension de l'art comme système symbolique.

Comme l'a montré Goodman sur l'échantillon, un objet peut-être à la fois propriété et référence, il peut exemplifier certaines de ses caractéristiques. De même, l'œuvre d'art peut être «activée» sur la base d'un processus similaire : la pierre trouvée au bord de la route n'est pas un objet d'art, mais elle le devient une fois exposée au musée. On pourrait reconnaître ici les théories du «monde de l'art» de Danto précédemment évoquées ou les esthétiques contextualistes car après tout, si l'œuvre d'art ne diffère pas en *nature* de l'objet ordinaire, seule notre compréhension culturelle, notre *background* esthétique, semblent pouvoir métamorphoser ou transfigurer l'objet en œuvre. Loin de ces coûteuses transsubstantiations, Goodman se contente d'observer que l'objet déplacé au musée n'attend pas seulement de notre regard cultivé cette promotion esthétique : son statut d'œuvre vient seulement du fait qu'il *exemplifie* certaines de ses qualités bien réelles : forme, texture, couleur etc. On objectera que c'est par son nouveau contexte muséal que cette exemplification est rendue possible, mais on pourrait dire que la pierre tout en restant ce

qu'elle a toujours été, devient de la sorte symbole d'elle-même proposé à notre attention. Toutefois, le processus se complique si l'on imagine désormais qu'elle fasse l'objet d'une attention géologique –sans même la déplacer vers un département d'histoire naturelle- *quid* alors de l'exemplification ? elle est toujours à l'œuvre, mais en l'espèce ce sont la période, l'origine, l'espèce qui seront pris en compte et exemplifiés. Ainsi, plutôt que de se lancer dans la quête –vouée d'avance à l'échec- de caractéristiques esthétiques autonomes, mieux vaut, pour Goodman observer qu'un objet *fonctionne* comme œuvre d'art si l'on peut y repérer certains *symptômes*, tels que : la densité syntaxique, la densité sémantique, la saturation relative, l'exemplification et les références multiple ou complexe. Nous ne déplierons pas ici les descriptions et les analyses de Goodman, il nous suffira, pour notre propos, de retenir que ces symptômes sont conjonctivement suffisants pour nous laisser à penser que nous sommes en présence d'art et ils sont disjonctivement nécessaires, c'est-à-dire qu'il est nécessaire qu'au moins l'une de ses conditions soit présente pour qu'il y ait art. Sans doute, l'exemplification constitue-t-elle le symptôme majeur en ce qu'elle cherche à manifester la non-transparence du symbole<sup>399</sup> : le poème se rend visible dans son rythme propre,

---

<sup>399</sup> « ...on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère, comme on le fait lorsqu'on respecte les feux de signalisation routière ou qu'on lit des textes scientifiques, ; on doit constamment prêter attention au symbole lui-même, comme on le fait quand on regarde des tableaux ou qu'on lit

s'exemplifie lui-même comme poème, là où la recette de cuisine ne vise que la dénotation la plus efficace et la plus transparente, encore que rien n'interdit que la recette se fasse poétique et le poème recette, mais cela signifie seulement que l'exemplification dépend toujours du contexte, de la fonction et des hypothèses d'arrière-plan.<sup>400</sup> Les *Statements* de Lawrence Weiner fondés sur cette déclaration d'intention publiée 1969 montrent de manière assez probante à quel point l'exemplification dépend du contexte : « L'artiste peut réaliser la pièce ; la pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre) ; la pièce peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception». On peut difficilement aller plus loin, semble-t-il, dans la dépendance de l'œuvre au contexte, mais on peut aussi «exemplifier» le contexte lui-même, du moins l'assimiler

---

de la poésie. Cette importance donnée à la non-transparence d'une oeuvre d'art, à la primauté de l'oeuvre sur ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer déni ou indifférence pour les fonctions symboliques, dérive de certaines caractéristiques de l'oeuvre comme symbole. » N. GOODMAN, *Manières de faire des mondes, op. cit.*, p. 103.

<sup>400</sup> « Il est rare que l'interprétation consiste en une application routinière de règles fixes. Car les exemplaires sont hautement sensibles au contexte, à la fonction et aux hypothèses d'arrière-plan, et ceux-ci admettent des variations considérables. Néanmoins, l'interprétation n'est ni arbitraire ni désespérément difficile. Les traditions, les procédures empiriques, les pratiques et les précédents interprétatifs qu'on a acceptés nous guident, bien qu'ils ne fournissent pas de recettes. Et quoique non assimilable à des règles, le contexte, la fonction et les hypothèses d'arrière-plan suffisent souvent à déterminer ou à circonscrire étroitement l'interprétation d'exemplaires particuliers.» C. Z. ELGIN, *Comprendre : l'art et la science*, in *Lire Goodman, les voies de la référence*, trad. J. MORIZOT, éd. De l'éclat, coll. Lire les philosophes, 1992, p. 38-39.

à l'œuvre : c'est tout l'enjeu des propositions de l'artiste conceptuel Tom Marioni<sup>401</sup> qui, de manière inédite, assume un rigoureux héritage conceptuel qu'il décline en performances relevant de qu'il appelle un «art social» ou «sculpture interactive». D'une part, Marioni considère effectivement l'art comme un *langage*, de l'autre, ce langage se prolonge en *action* ou plutôt en une *interaction* avec le public, au terme de laquelle naîtra l'œuvre elle-même et de fait, l'œuvre n'est plus seulement ce qui peut être conçu ou réalisé par l'artiste, mais ce qui se réalise avec un public participant –à chaque fois différemment- à l'événement. « Ainsi, miraculeusement naît une œuvre artistique (et l'une des plus grandes ! ) » dit Marioni à propos de l'une de ses plus célèbres performances : *Drinking beer with friends* où les participants –que ce soit dans le studio de l'artiste ou dans la salle d'exposition- boivent donc des bières... En dépit des apparences, il ne s'agit pas d'effacer les frontières de l'art et du non-art, mais bien d'élargir le champ de l'art aux activités les plus ordinaires : «il ne s'agit nullement de sortir du champ de l'art, mais au contraire de forcer tout le monde à y rentrer.»<sup>402</sup> La part de l'auteur se réduisant ici à proposer son «jeu de langage» et donc d'organiser en amont ce qui

---

<sup>401</sup> Sur cet héritage et pour une vue d'ensemble de l'œuvre, voir T. MARIONI, *Beer, Art, And Philosophy : A Memoir*, San Francisco: Crown Point Press, 2003. Introduction by Thomas McEvelley.

<sup>402</sup> Voir G. DESANGES, *Tom et moi (exchanging email with a stranger is the highest form of art criticism)*, in *Trouble*, n°6, 2006.

sera de toute façon concrètement improvisé et à chaque fois différent et plus ou moins imprévisible.

L'intérêt, on le voit, des analyses de Goodman n'est pas seulement d'offrir des cadres d'interprétation à la diversité des productions artistiques, mais c'est surtout de comprendre ces productions comme des manières expérimentales de symboliser. Mais il s'agit peut-être moins d'un enjeu épistémique – mieux comprendre les phénomènes de l'art, les décrire plus rigoureusement- que d'un enjeu pratique : resituer le langage de l'art comme une manière de *faire* un monde<sup>403</sup> parmi et à côté d'autres. Ce qui nous semble primordial dans l'approche de Goodman, c'est l'affirmation imparable que l'œuvre d'art est *activée* à partir de pratiques, de précédents interprétatifs et de procédures empiriques qui nous guident dans notre propre interprétation et, de fait, l'exemplification relève d'abord du faire et de l'expérience. Pour le dire simplement, ce qui fait l'art ne se réduit ni à un pur contexte –où l'œuvre disparaîtrait dans les relations- ni à un objet absolu et autarcique –où les relations seraient rétractées dans l'œuvre-. Le corollaire de cette position, c'est que bien entendu, on ne peut, de fait, dissoudre ce que fait l'art en pur processus mental. Pour le dire très naïvement ce que

---

<sup>403</sup> «La manière dont un objet ou un événement fonctionne comme œuvre explique la manière dont, à travers certains modes de référence, ce qui ainsi fonctionne peut contribuer à une vision –et à la construction- d'un monde.» N. GOODMAN, *Manières de faire des monde*, op. cit., p. 105.

fait encore l'art conceptuel, par exemple, relève bien de l'ostension et de l'exemplification et appelle bien à leurs prolongements dans l'expérience. C'est ce que rappelle fort justement Catherine Z. Elgin lorsqu'elle envisage conjointement les rôles respectifs de l'expérience dans les sciences et dans les arts :

*«Leur principale fonction [les expériences] est de tester, de déceler si les phénomènes les traits qu'une théorie leur attribue. Quiconque prétendrait que les expériences sont superflues sitôt que nous maîtrisons la chimie, se méprendrait profondément sur la science empirique. Sans expériences, il n'y aurait pas de chimie. Les expériences ne se bornent pas à transmettre ce qui est déjà compris, elles engendrent une compréhension plus poussée.*

*L'art n'est pas davantage primordialement heuristique. Comme la science, il fournit des cas probants que des traits particuliers sont instantiés, comment ils le sont et avec quel effet. Pas plus qu'en science, il ne s'agit uniquement d'illustrer ce qu'on sait déjà. Mais de poupée exemplifie ce que, bien des années plus tard, La femme mystifiée décrit : les limitations étouffantes que font peser sur la vie des femmes, les mariages bourgeois conventionnels.»<sup>404</sup>*

Le deuxième apport fondamental des théories de Goodman prend ici toute sa dimension : comme tout système symbolique, le langage de l'art ne renvoie pas naïvement à un monde tout fait qu'il serait censé représenter, exprimer ou poétiser, ses structures syntaxiques, sémantiques, référentielles, construisent *un* monde à

---

<sup>404</sup> C. Z. ELGIN, *Comprendre : l'art et la science*, in *Lire Goodman, les voies de la référence*, Ed. de l'éclat, Coll. Lire les philosophies, 1992, p. 60.

côté de celui que la science –autre système symbolique- construit, sans que le premier soit dégradé cognitivement par rapport au second. Position qui n'est pas *relativiste* -au sens usuel du terme en tout cas- mais qui exprime cette évidence : il n'y a pas de mode selon lequel le monde est ce qu'il est, il n'y a pas de monde « tout fait », mais que différentes manières de faire des mondes.

Or, cette pensée très singulière de la relativité qu'on pourrait désigner comme un fonctionnalisme non relativiste, est la marque d'une influence prépondérante du pragmatisme dans les analyses de Goodman dont il est intéressant, pour la suite de notre propos, de marquer l'importance et les limites.

Rappelons tout d'abord, même si on l'a déjà brièvement évoqué, que la théorie de la connaissance proposée par Dewey ne repose là non plus sur aucun modèle de correspondance entre l'idée et une réalité supposée immuable pas plus qu'elle n'en appelle à des principes transcendants l'expérience. La vérification, dans cette théorie expérimentale de la connaissance ne se fait qu'au sein même de l'enquête. Or, cette pluralité d'éléments constitutifs de l'enquête, se retrouve aussi dans l'approche fonctionnaliste de Goodman : pour nous en tenir à la question de l'art, le fait de substituer le *quand* au *qu'est-ce que*, la question de la fonction à celle de la nature, est marqué là aussi assez de cette forme de relativité non relativiste.

Il nous semble cependant que la question de savoir ce qui fait «art» s'avère par là même indissociable de celle de savoir ce que l'art fait. Sans dénier l'apport incontestable du fonctionnalisme goodmanien aux questions esthétiques, l'évitement de la question de savoir ce qu'est l'art ne doit pas conduire non plus à une nouvelle forme d'illusion d'autonomie –du fait même de la persistance des problèmes posés par le concept d'art- ni à dissoudre *in fine* les œuvres dans leurs processus d'activation et d'identification. Si l'art est jeu de langage, il est aussi une *activité* sociale engageant de individus et un public. En ce sens, si la vertu principale de l'esthétique analytique est bien d'avoir « discrédité » l'idée d'un régime ontologique séparé de l'art, cette « vertu, si c'en est une, précise J.P. Cometti, la philosophie analytique en a néanmoins payé le prix. [...] les questions esthétiques y ont été abordées à partir de démarches tendant à exclure les dimensions par lesquelles les pratiques artistiques entrent en relation avec une expérience individuelle et collective, et du même coup l'ancrage de notre concept d'art dans une histoire. Ces deux aspects se conjuguent quoique de diverses façons, dans les différents courants qui ont caractérisé l'esthétique analytique depuis les cinquante dernières années.»<sup>405</sup> De la même façon, du côté des théories cognitives de la création artistique, si le fonctionnalisme

---

<sup>405</sup> J.P. COMETTI, *Art et facteurs d'art, ontologies friables*, PUR, coll. « Esthetica », 2012, p. 202.

de Goodman est bien entendu reconnu comme pionnier dans la reconnaissance du rôle de la cognition dans le domaine esthétique, il exige cependant d'être élargi à une «réelle prise en compte d'une dimension pragmatique et communicationnelle» de ce même domaine<sup>406</sup>.

Il est frappant à ce titre de comparer sur ce point les analyses de Dewey et de Goodman qui sont à la fois très proches et pourtant sensiblement différentes : Dewey, on s'en souvient, utilisait un exemple tout à fait similaire à celui de Goodman en imaginant les différentes fonctions d'un même objet –en l'espèce un morceau de bois ouvragé qui passe du statut d'œuvre d'art primitif à celui de curiosité naturelle-. Pour Goodman, la pierre trouvée au bord de la route peut se mettre à *fonctionner* comme œuvre d'art –de même bien sûr que l'œuvre peut cesser de fonctionner comme objet d'art pour devenir outil, abri etc.- à condition qu'elle exemplifie certaines de ses qualités, autrement dit qu'elle devienne un symbole exemplifiant. Ce qui suppose bien entendu que notre attention soit attirée vers elle *comme* symbole, donc qu'un contexte –musée, exposition etc.- fournisse le cadre adéquat à l'émergence de cette attention. Pour Dewey, l'analyse paraît similaire : le bois ouvragé *fonctionne* comme œuvre d'art si nous croyons qu'il est le fruit d'une ancienne civilisation etc., mais cette fonction cesse si l'on

---

<sup>406</sup> Cf. M. BORILLO (sous la direction de), *Approches cognitives de la création artistique*, éd. Mardaga, Coll. Philosophie et langage, 2005, p. 42.

découvre qu'il n'est que le résultat d'une action contingente de la nature. Ce qui est avant tout similaire dans les deux analyses, c'est l'instabilité ou disons la plasticité et la temporalité de la définition de l'œuvre d'art : chez Goodman, l'œuvre ne fonctionne comme telle que pour un temps, chez Dewey, on l'a déjà vu, l'*objet* d'art n'est pas l'*œuvre* d'art. Toutefois, ce qui dans le fonctionnalisme rend la définition de l'œuvre indissociable du temps, c'est avant tout sa dimension *symbolique*, tandis que dans le pragmatisme de Dewey, c'est avant tout le fait qu'elle est la matérialisation d'une *expérience* sans laquelle elle n'existe plus comme œuvre. Certes, par bien des aspects, le fonctionnalisme de Goodman rejoint les enjeux d'une esthétique pragmatiste, mais nous pensons que la différence notable entre l'une et l'autre se situe précisément sur l'idée de fonction : ce qui intéresse Goodman, c'est essentiellement ce que *font* les œuvres d'art, ce qui intéresse Dewey, c'est plutôt ce que *nous faisons* des œuvres d'art et ce que *nous font* les œuvres d'art<sup>407</sup>.

L'*irréalisme* assumé de Goodman aboutit à considérer l'art comme une façon spécifique de faire fonctionner des objets et évite par là même de manière virtuose les rechutes essentialistes que

---

<sup>407</sup> « Bien que l'activation d'une œuvre, dit ainsi Goodman, ne soit habituellement pas effectuée par l'artiste et en appelle souvent à des procédures routinières, voire serviles, accomplies par des techniciens, elle ne doit pas être négligée comme une question purement pratique et artistiquement accessoire ; car ce que les œuvres *sont* dépend en dernier ressort de ce qu'elles *font*. » N. GOODMAN, « L'art en action », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 41, 1992, p. 7-13, in *Esthétique contemporaine, op. cit.*, p. 145.

l'esthétique affective, l'*experimentalisme* de Dewey évite les mêmes travers, mais par le moyen d'un interactionnisme dont il faut prendre toute la mesure. Et c'est pour n'avoir pas pris cette mesure que subsiste encore aujourd'hui cette idée –erronée à nos yeux- selon laquelle le fonctionnalisme de Goodman ne signifierait rien moins qu'une fin de non recevoir adressée à toute pensée de l'expérience esthétique. Ainsi des analyses de R. Pouivet qui ne voit dans l'expérience esthétique qu'une abstraction issue d'une lecture plus ou moins bien digérée de l'esthétique kantienne et pour qui, la lecture de Goodman nous permettrait cette conclusion libératrice : « L'expérience n'est jamais esthétique ». Certes, recentrer la réflexion esthétique sur ce que l'art *fait* en termes de fonctionnement symbolique, semble conduire à se débarrasser de l'expérience au profit du seul fonctionnement esthétique de l'objet, c'est-à-dire *in fine* du jugement esthétique. Toutefois, il nous semble que le problème que l'on pensait avoir mis à la porte revient par la fenêtre car à moins de réduire le jugement esthétique à une stricte analyse conceptuelle totalement neutre « esthétiquement », on ne voit pas bien en quoi le constat suivant fait progresser la compréhension esthétique :

*« Donc, si ce qui est esthétique n'est pas une expérience, nous devons, en revanche, savoir repérer un fonctionnement esthétique, en tant que symbole des choses qui nous entourent. Nous sommes en général aidés par les contextes dans lesquels nous les trouvons et par l'éducation que nous avons reçue. Mais il ne s'agit en rien*

*d'un désinvestissement cognitif. Au contraire, pour qu'une chose fonctionne esthétiquement, nous devons être attentifs à certaines de ses caractéristiques symboliques, esthétiquement fonctionnelles. Et cela n'est rien moins que passif, mais suppose une activité intellectuelle et même conceptuelle, puisqu'il s'agit de catégoriser, de classer, de saisir des relations entre des domaines différents (...), d'ajouter, de compléter, de distinguer, de reclasser, etc. Pas d'une expérience spécifique mais d'une activité intellectuelle, certes indispensable où la saisie de multiples relations sémiotiques, dont celles qui sont esthétiques. Mon lecteur a certainement compris que, finalement, « esthétique » ne qualifie pas « expérience ». L'expérience n'est jamais esthétique. »<sup>408</sup>*

Deux choses ne peuvent manquer de frapper le lecteur à la lecture d'un tel passage : la première tient aux efforts dépensés pour déplacer la spécificité de l'expérience esthétique – pure fable pour l'auteur – sur l'activité intellectuelle. Pour quel gain ? puisque c'est moins l'expérience qui est ici en cause que la spécificité esthétique, or cette spécificité est réintégrée du côté de l'activité intellectuelle et conceptuelle avec toutes ses anciennes prérogatives : l'attention, la saisie subtile des relations etc. La deuxième, plus étonnante, est qu'à nos yeux, cette analyse reste prisonnière de ce que dénoncent à la fois Dewey et Goodman, c'est-à-dire ce clivage entre un sujet réceptif – ou actif intellectuellement ici – et un objet fonctionnant comme symbole esthétique. Or, l'argumentation de R.

---

<sup>408</sup> R. POUIVET, *Goodman et la reconception de l'esthétique*, Rue Descartes, 2014/1 (n°80), p. 4-19, p. 14-15.

Pouivet repose ici sur une confusion savamment entretenue entre ce qui dans l'*expérience* –au sens où nous comprenons ce terme– nous est donnée en même temps et ce qui rétrospectivement peut être distingué et séparé. Lorsque je trouve un tableau « léger », « triste » ou « troublant », je ne trouve pas que ce tableau exemplifie métaphoriquement des prédicats comme « léger », « triste » ou « troublant » ! Ce type de dissociation réintroduit, alors même qu'elle pensait s'en être débarrassée, des propriétés spécifiques de l'objet fonctionnant comme œuvre d'art à force de vouloir dénier la dimension empirique de la situation dans laquelle apparaît cette fonction. Il nous semble en revanche que la *fonction* telle que l'entend Goodman autorise une conception de l'*expérience* de l'art rigoureusement indissociable de la situation, du contexte et des interactions entre l'individu et son environnement. Comme le souligne clairement J.P. Cometti :

*« Cette dernière manière de voir les choses n'est pas orthodoxe. Elle peut du moins se recommander du fait que la seule expérience de l'art que nous ayons –quelque part que nous accordions au jeu des catégorisations et des schèmes qui y jouent un rôle différenciateur plus ou moins affiné et sophistiqué- et à laquelle nous puissions prétendre, est celle d'une « situation » définie par le jeu de relations. En d'autres termes, ce que nous appelons « art » recouvre une « relation » actualisée, pour ne pas dire « actée », plus qu'un simple objet réunissant en lui tout ce qui en constitue l'essence. Les modalités d'activation de l'art appartiennent à l'art en ce qu'elles n'en sont pas, sauf abstraction, dissociables. Bien entendu, cette*

*abstraction est possible, et dans une certaine mesure légitime, en ce qu'elle répond à des impératifs pratiques d'identité et de reconnaissance. Elle n'est cependant pas sans contrepartie, en ce qu'elle nous incite à mettre la charrue avant les bœufs, autrement dit à faire de ce qui entre à titre d'élément dans une relation ou un complexe de relations une condition de cette relation. »<sup>409</sup>*

Certaines lectures analytiques de Goodman tendent ainsi paradoxalement à retomber dans le piège d'une autonomie délétère de l'art en voulant à tout prix démontrer l'irréalité d'une expérience esthétique au profit d'une réification abusive d'un concept d'art qui jamais n'est dissociable d'une culture et d'une histoire.

Or, de ce point de vue, concevoir l'art comme expérience, c'est précisément ne jamais perdre de vue cette filiation et ce contexte. L'expérience, comme le montre Dewey, suppose toujours un lien *senti* entre le subir et le faire ; mais l'interaction entre l'organisme et le milieu n'est pas encore une expérience, elle est un équilibre stable entre les forces environnantes et la disposition de la créature vivante à les affronter. Dans cette position il suffit à l'individu de s'appuyer sur les habitudes et les automatismes déjà contractés pour assurer la stabilité de l'environnement. Pour qu'il y ait expérience, il faut que quelque chose vienne en quelque sorte «ouvrir» cette continuité préconsciente et mette l'individu en

---

<sup>409</sup> J.P. COMETTI, *Art et facteurs d'art, op. cit.*, p. 142.

attente d'un nouvel équilibre : ainsi, en art, *l'intelligence* sera cette fonction qui permet de réunir les éléments en un tout et qui propose au récepteur l'horizon d'une expérience complète. Mais cela ne passe pas nécessairement par un jeu de langage, mais aussi bien par une forme de communication *expressive*. Dewey nous donne, à la fin du chapitre IX de *L'art comme expérience*, un raccourci particulièrement saisissant de la genèse et du développement de ce processus dont la question de savoir s'il est naturel ou culturel devient par là même obsolète :

*«En pénétrant dans l'environnement, la position [ici, l'équilibre entre l'organisme et l'environnement] se déploie en volume; à travers la pression de l'environnement, la masse se rétracte en énergie de position, et l'espace reste, lorsque la matière est ainsi contractée, comme une possibilité d'action à venir. La distinction des éléments et la consistance des membres en un tout sont les fonctions qui définissent l'intelligence; l'intelligibilité d'une œuvre d'art dépend de ce qui, en elle, du point de vue de sa signification, rend l'individualité des parties et les relations qu'elles entretiennent au sein du tout directement présentes à l'œil et à l'oreille habitués à percevoir.»<sup>410</sup>*

---

<sup>410</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 351-352.

### 3. L'action de l'art

C'est de cette approche inédite de l'art *comme* expérience –c'est-à-dire comme moyen indissoluble d'interaction, d'expression et de communication- dont s'inspirera Holger Cahill dans son administration de l'ambitieux *Public Works of Art Projects* (WPA) conduit dans le cadre du *Federal Art Project* (FPA).

Le Federal Art Project dont Cahill fut le président de 1935 à 1943, avait pour fonction de soutenir les artistes -tous médias confondus et avec différents degrés d'expérience- par le biais d'aides financières et de commandes publiques à une très vaste échelle.<sup>411</sup>

Mais outre l'aide précieuse qu'il apporta aux artistes, ce New Deal pour les artistes permit aussi d'intéresser un large public aux arts et surtout d'inciter ce même public à *participer* activement à

---

<sup>411</sup> Comme le précise Sharon Ann Musher dans son ouvrage *Democratic art, The New Deal's Influence on American Culture*, ce New Deal pour les arts eut des conséquences et des effets vitaux à la fois pour les artistes et pour le public : «In the contexte of our current Great Recession and the relatively mild efforts to provide government assistance to needy artists and intellectuals, the New Deal investment in the arts appears robust. In 1935, at the height of Federal One, the collective name for a group of art projects under the Works Progress Administration (WPA) , the federal government devoted \$27 million (roughly \$461 million in 1014 dollars) to sustaining the arts. To put that figure into perspective, it represented 0.75 percent of thr US gross domestic product that year. Between may 1935 and October 1937, the federal government drew on roghly 2.5 percent of the WPA's funds for unemployed relief workers –a key component of the New Deal version of a stimulus package- to support nearly forty thousanf out –of- work writers, dancers, actors, musicians, and visual artists. Paying an average of \$23 per week, the WPA maintained artists who demonstrated that they held minimal credentials in their field and were financially destitue. Such government employees created hundreds of thousands of works of art –books, murals, plays, and concerts- that they performed for and showed to millions of Americans. » *Op. cit.*, The University of Chicago Press Chicago and London, 2015, p. 5.

l'expérience de l'art<sup>412</sup> –en particulier, comme nous le verrons, à travers la création des *Community Art centers*- ce qui entraîna une démocratisation concrète des arts et un rapprochement réel des arts et du public :

« *Le New Deal s'efforça en outre de démocratiser les arts. Cela a créé une grande quantité d'œuvres remarquables et a favorisé une esthétique nationale que les spectateurs qui n'étaient pas accoutumés à fréquenter les musées, les théâtres, et les salles de concert trouvèrent significative et enrichissante.* »<sup>413</sup>

H. Cahill est un familier de la pensée de Dewey et surtout un lecteur attentif de *L'Art comme expérience* si bien que le Federal Art Project peut être compris de ce point de vue comme l'occasion d'appliquer concrètement les thèses de Dewey, en particulier dans la vision des rapports entre l'art et la société développée par le projet conduit par Cahill. Comme ce dernier le précise, le

---

<sup>412</sup> Cette intention est par exemple tout à fait claire dans ce passage d'un discours de Roosevelt cité et commenté par Sharon Ann Musher : « On March 17, 1941, at the dedication of the National Gallery of Art in Washington, DC, President Roosevelt argued that, « a few generations ago », most Americans thought of art as a foreign import that had a little to do with their daily lives but that they might occasionally see « in a guarded room on holidays or Sundays ». But in contrast to that art as grandeur approach, he continued, Americans had learned in the past few years « that art is not something just to be owned, but something to be made ; that it is the act of making and not the act of owning which is art. » He continued : « Knowing this they know also that art is not a treasure in the past or an importation from another country, but part of the present life of all the living and creating peoples –all you make and build ». Franklin Delano Roosevelt, « The Artists Receive a Bill of Rights », *Section of Fine Arts Special Bulletin*, March 17, 1941, Selected Documents from the Papers of President FDR concerning the Federal Arts Program, microfilmed at the FDR Library, June 1965, AAA, cité par Sharon Ann Musher, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>413</sup> « The New Deal further endeavored to democratize the arts. It created a great body of distinguished work and fostered a national aesthetic that viewers who were unaccustomed to attending museums, the theater and concert hall found meaningful and empowering. » *Ibid.*, p.8.

programme du FPA ne se réduit pas à une vaste exposition muséale, il est avant tout construit collectivement par les demandes d'art du public lui-même et des besoins des communautés locales et il a bien pour but d'intensifier et d'enrichir l'expérience humaine dans une libre relation de l'artiste et du public :

*« Assurément, l'art n'est pas seulement décoratif, une sorte d'accompagnement détaché de la vie. Dans son sens véritable, il doit être utilisé ; il doit être entrelacé avec le cœur même et la texture de l'expérience humaine, intensifiant cette expérience, la rendant plus profonde, riche, claire et cohérente. Cela ne peut être possible que si l'artiste fonctionne librement en relation avec la société, et que si la société veut ce qu'il est en mesure d'offrir. »<sup>414</sup>*

Comme il le précisera lui-même lors de son allocution à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Dewey, Cahill a entrepris par son projet d'expérimenter socialement les thèses de l'esthétique pragmatiste afin d'entrelacer durablement l'art et la vie quotidienne<sup>415</sup> en dévoilant l'art populaire produit dans l'expérience

---

<sup>414</sup> « Surely art is not merely decorative, a sort of unrelated accompaniment to life. In a genuine sense it should have use; it should be interwoven with the very stuff and texture of human experience, intensifying that experience, making it more profound, rich, clear, and coherent. This can be accomplished only if the artist is functioning freely in relation to society, and if society wants what he is able to offer. » H. CAHILL, *New Horizons in American Art*, éd. The Museum of Modern Art, New York, 1936, p. 40.

<sup>415</sup> George J. Mavigliano, dans son article de 1984 *The Federal Art Project : Holger Cahill's Program of Action*, rappelle de manière précise cette filiation entre la philosophie de Dewey et le programme d'action de Cahill : « In the text of his speech given at the John Dewey Eightieth Birthday Celebration on Saturday, October 28, 1939, Cahill made it clear how much Dewey's influence

ordinaire et en promouvant les œuvres des artistes contemporains. Outre les commandes de peintures murales, de sculptures pour les établissements publics dans le cadre du Treasury Relief Projects, Cahill met sur pied une vaste compilation du dessin américain depuis 1890 –*Index of American Design*– qui exige la participation de cinq cents personnes et permet non seulement de révéler et protéger un patrimoine artistique populaire important, mais prend aussi la forme d’une véritable enquête esthétique et culturelle<sup>416</sup>. Cahill partage profondément le constat fait par Dewey en ouverture de *L’Art comme expérience* d’un divorce mortifère entre l’art et le public, les œuvres d’art muséifiées et la vie ordinaire ; ce divorce a, pour l’un et l’autre, des conséquences catastrophiques en ce qu’il confisque progressivement le jugement esthétique au profit d’ « experts » patentés et plus gravement, en ce qu’il appauvrit

---

could be felt in art education. Cahill praised Dewey and his followers for seeing the value of art as a focal point of daily life. Cahill pointed out that art should not be looked upon as a mere frill to standard education but is best understood when it is experienced through participation. Cahill, as director of the Federal Art Project, was in full sympathy with the New Deal Program and the problems of the unemployed. He also saw a chance to implement his theories on art in this unique experiment. He saw the project he helped create as a translation of his philosophic beliefs, beliefs he gleaned from John Dewey. » G. J. Mavigliano, *The Federal Art Project : Holger Cahill's Program of Action*, in *Art Education*, Vol. 37, N° 3 (May, 1984), éd. National Art Education Association, p. 26.

<sup>416</sup> Linda C. Coe résume en ces termes le gain culturel et social de ce projet : «The most impressive folkloric legacy of the Rossevelt era is the massive Index of American Design, conteining thousands of drawings of handicrafts utensils, carousel animals, scrimshaw carvings and similar objects. It was compiled under Holger Cahill’s inspired direction and housed in the National Gallery of Art. » *Folklife and the Federal Government, A guide to Activities, Resources, Funds, and Services*, Library of Congress, Washington, D.C., American Folklife Center, 1977, p. 14.

mécaniquement l'expérience ordinaire. Revenant sur l'un des aspects de ce divorce dans l'une de ses allocutions, Cahill défend la nécessité de réunir les arts et de se défaire de la traditionnelle hiérarchie séparant le *fine art* et le *practical art* parce qu'au-delà de cette typologie des arts s'ouvre le risque d'une désagrégation de la communauté elle-même par l'effet d'un appauvrissement de l'expérience commune :

*« Lorsqu'un peuple perd l'artisanat, c'est la vie qui perd sa tonicité, sa vitalité et quelque chose de cet indéfinissable lien magnétique qui maintient les gens ensemble dans une communauté. La perte graduelle des arts peut paraître peu importante, on ne remarque pas immédiatement de résultats bruts, mais après une longue période l'appauvrissement de la vie devient visible. C'est comme une perte de vitamines après un régime. Ce n'est pas que l'on ait faim, mais on commence à souffrir de pellagre spirituelle et de névroses. Nous perdons notre pouvoir d'organiser notre environnement. Nous perdons notre pouvoir d'apprécier le monde dans sa plénitude. (...) L'art est une force vitalisante. C'est une force unificatrice, civilisatrice. »<sup>417</sup>*

C'est cette force que veut insuffler Cahill en particulier dans les peintures murales qui vont être l'illustration la plus spectaculaire du FPA en même temps qu'elles vont permettre d'actualiser la thèse de Dewey selon laquelle l'art est la meilleure forme de

---

<sup>417</sup> Holger Cahill, « Craft as Art », New Hampshire talk, n.d., ser. 4.1, reel 5290, frames 1143-1144, Cahill Papers, Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Crafts-as-Art-emph-New-Hampshire-Talk-183898>

communication puisque ce type de peinture suppose au sens fort une expérience partagée entre l'artiste, le commanditaire et les usagers comme l'affirme l'artiste « mural » George Biddle :

*« I think of a mural as an entirely different art from painting. It isn't just a bigger painting. In the first place, it has to embody an idea. And that's why a real mural, an important mural, can never be private. It's got to be for some wall which is the symbol of some public function. I think a mural just for dining room is almost a contradiction in terms. It can decorate the dining room, but a mural isn't just a decoration. »*<sup>418</sup>

C'est aussi ce que relève H. Cahill lorsqu'il revient sur cet aspect du FPA : la peinture murale obéit non seulement à des exigences techniques spécifiques, mais elle ne peut en outre être dissociée d'une dimension intrinsèquement sociale :

*« Pendant qu'ils peignent, les artistes travaillent habituellement dans des lieux publics où les gens se rassemblent. L'art mural n'est pas un art d'atelier, il est par nature très social. Dans ses grandes périodes il a toujours été associé à l'expression de significations sociales, l'expérience, l'histoire, les idées et les croyances d'une communauté. »*<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> G. BIDDLE, « Tape recorded interview with Mr George Biddle, interviewed by Dr Harlan B. Phillips, 1963, p. 7, Archives of American Art, <http://www.aaa.si.edu/files/resources/OHProgram/PDF/biddle63.pdf>

<sup>419</sup> « During the painting the artists usually work in public places where people congregate. · Mural painting is not a studio art; by its very nature it is social. In its great periods it has always been associated with the expression of social meanings, the experience, history, ideas, and beliefs of a community. There is no question that the work here presented clearly indicates an orientation in this direction. » H. CAHILL, *Op. cit.*, p. 31.

Mais c'est sans doute dans les projets de l'*Index of American Design* et celui des *Community Art Center* que Cahill expérimente au plus près les thèses développées par Dewey dans *L'Art comme expérience*, d'une part parce que l'*Index* mettait en valeur les objets produits par un art qui n'était pas séparé de la vie ordinaire, de l'autre parce que les centres d'art vont promouvoir la plus large et la plus complète expression du partage des expériences artistiques. Pour G. J. Mavigliano, le mouvement du *Community Art Center* est ce qui reflète le mieux la conception deweyenne de l'art comme expérience puisque ces centres d'art n'ont d'autre fonction que de se voir réappropriés par tous ceux qui sont porteurs d'un projet artistique et qu'ils mettent fin concrètement à l'étrange idée selon laquelle l'art ne pourrait être apprécié que d'une petite frange de la population<sup>420</sup>. Par ailleurs, ces centres favorisaient l'échange entre artistes professionnels et profanes en élargissant ainsi la place de l'art dans la communauté et en attisant la curiosité du public autrement que par des illustrations ou des expositions puisque les participants, comme l'écrit Sharon Ann Musher, « étaient engagés dans des expériences créatives qui, comme l'affirmait Cahill, réintégraient l'art dans la vie ordinaire »<sup>421</sup>. « L'art

---

<sup>420</sup> « Community art centers helped break down the strange notion that art could only be appreciated by a limited group of people. » G.J. Mavigliano, *op. cit.*, p. 29.

<sup>421</sup> « More than looking at illustrations in books or artworks on gallery walls, participants in art centers engaged in creative experiences that, as Cahill argued, reintegrated art into daily life. » *Democratic Art, op. cit.*, p. 120.

en action », pour reprendre l'expression de Daniel S. Defenbacher, l'un des administrateurs du WPA, doit ainsi conduire à intensifier l'expérience esthétique de nos propres vies.<sup>422</sup>

*« Que sont ces centres d'art communautaire ? interroge H. Cahill. Par essence, ils représentent des communautés en action. Ce sont des lieux où l'art est quelque chose à faire. Un centre d'art est un lieu où les gens peuvent peindre et sculpter. Où ils peuvent danser ou jouer dans un orchestre, faire de la gravure ou de la poterie. Où ils peuvent se réunir autour de leurs centres d'intérêt et dans des groupes de collectionneurs. Où ils peuvent, grâce à leurs expériences de participation, apprendre à comprendre et apprécier plus pleinement les grandes œuvres créatives du passé et du présent. Où ils peuvent regarder l'art avec plus de compréhension parce qu'ils ont travaillé sur l'art de leurs propres mains. »<sup>423</sup>*

Certes, ce vaste effort visant à reconstruire le lien entre l'art et le public, à restituer à l'art son souffle démocratique ne fût pas exempt de polémiques diverses et d'attaques aussi bien politiques qu'esthétiques. Sur le plan politique, la pression conservatrice contre certaines réalisations de peintures murales –jugées subversives ou pro-communistes– finit par trouver un écho favorable dans l'administration républicaine.<sup>424</sup> Sur le plan artistique et esthétique –mais n'est-ce pas là aussi un plan politique ?– les attaques contre le New Deal art se focalisèrent sur

---

<sup>422</sup> Cité par Sharon Ann Musher, *Ibid.*

<sup>423</sup> Holger Cahill, « Role of Art in the Community », People's Art Center Association, May 5, 1941, reel 5291, frame 0050, Cahill Papers, Archives of American Art.

<sup>424</sup> voir sur ce point Sharon Ann Musher, *op. cit.*

le danger pour la créativité de cette collusion entre le pouvoir politique et les arts en arguant que l'art des années 30 constitue *in fine* une part négligeable au regard de l'histoire de l'art, un interlude négligeable entre le modernisme et l'expressionisme abstrait. L'argument –rétrospectif- se fonde pourtant là-aussi sur une dimension politique : le New Deal aurait entravé la création en contraignant les artistes à s'intégrer à la société au lieu de défendre leur droit de rester en-dehors de celle-ci.<sup>425</sup>

#### 4. L'art en acte : la rencontre de Barnes et Dewey

Si il paraît évident que Cahill fut profondément influencé par les thèses esthétiques de Dewey, il faut cependant rappeler tout ce que l'élaboration même de celles-ci doit –à la même époque- à la rencontre d'Albert Barnes<sup>426</sup>, collectionneur entre autres des

---

<sup>425</sup> Voir sur ce point l'analyse de Sharon Ann Musher qui écrit : « Attacks against New Deal art and government funding of the arts more generally –even by former advocates- legitimated the art world's disregard for 1930s art, which was painted as a brief interlude between modernism and abstract expressionism. Art historians such as John Baur and Sam Hunter suggested that the New Deal hindered creative expression, forcing artists to integrate into society rather than defending their right to stand outside it. New Deal art, in other words, reinforced a middlebrow aesthetic rather than challenging it. » *Ibid.*, p. 162-163.

<sup>426</sup> Albert Barnes, après des études de chimie –mais aussi une fréquentation assidue des philosophes, W. James surtout- prospéra dans l'industrie pharmaceutique avec la création de l'Argyrol –un médicament destiné au traitement de certaines maladies oculaires- et put alors se consacrer pleinement à l'art –il peignait lui-même- et en particulier à sa collection centrée surtout sur les peintures de Cézanne, Renoir et Matisse. Il ne s'agissait pas seulement de réunir l'une des plus importantes collections du monde, mais bien de fonder une

principales œuvres de Matisse. Barnes aura tout à la fois une influence sur l'élaboration de l'esthétique de Dewey comme sur l'évolution de la peinture de Matisse. C'est toutefois d'abord Barnes qui, après la publication par Dewey de son *Democracy and Education*, trouvera dans la philosophie de Dewey, les assises théoriques de sa propre expérience de l'art. C'est en particulier la notion de *continuité* de l'expérience qui séduit en premier lieu le collectionneur qui, par ailleurs, avouera toujours qu'il n'achète que les tableaux qui « enrichissent son expérience ». Mais c'est en outre la vision deweyenne de l'éducation inséparable du vivre et du faire, que partage profondément Barnes dans la gestion de sa fondation de Mériion et qui le pousse à suivre l'enseignement de Dewey à l'Université de Columbia en 1917. Ils deviennent rapidement amis et après un séjour à Mériion, Dewey écrit à Barnes :

*« Merci pour l'expérience extraordinaire que vous m'avez donné. J'ai eu conscience de vivre dans le médium de la couleur depuis Vendredi –presque de nager en elle. Je peux ressentir comme une marque de qualité de vos peintures qu'il n'y ait là aucune exaspération nerveuse ou fatigue accompagnant cette sensation. »*<sup>427</sup>

---

institution éducative. Il fut familiarisé entre autres avec les avant-gardes par Gertrude et Léo Stein. Voir sur ce point le chapitre de T. Dalton, *An Apprenticeship with Albert Barnes in Becoming John Dewey: Dilemmas of a Philosopher and Naturalist*, Indiana University Press, 2002, p. 151 à 161.

<sup>427</sup> Cité par Mary-Ann MEYERS, *Art, Education, and African-American Culture*, *op. cit.*, p. 44.

Sous les auspices de cette amitié et de cette connivence intellectuelle, Dewey décide de transformer ses conférences données à Harvard en 1931 en mémoire de William James, en un livre qui sera *L'Art comme expérience*.<sup>428</sup> Nul doute en effet que les invitations répétées de Barnes à Mériion ainsi que les voyages en France et en Italie avec le collectionneur, permirent à Dewey non seulement de parfaire ses connaissances en peinture et en sculpture, mais surtout d'expérimenter directement ses thèses au creuset de l'art vivant et c'est en des termes très clairs que Dewey, dans la Préface à *L'Art comme expérience* reconnaît sa dette :

*« ...c'est au Dr A. C. Barnes que je dois le plus. Il a relu les différents chapitres l'un après l'autre, et pourtant ce que je dois à ses commentaires et à ses suggestions, ne représente qu'une toute petite partie de ma dette. J'ai eu l'avantage de bénéficier de conversations avec lui pendant plusieurs années dont un grand nombre eurent lieu en présence de la collection inégalée d'œuvres qu'il a réunies. L'influence de ces conversations autant que celle de ses livres, a joué un rôle majeur dans la formulation de mes propres conceptions en esthétique. S'il y a quelque chose de juste dans ce volume, je le dois plus que je ne saurais le dire à la grande œuvre éducatrice entreprise par la Fondation Barnes. (...) Je serais heureux de pouvoir considérer ce volume comme une phase de l'influence étendue qu'exerce la Fondation. »*<sup>429</sup>

---

<sup>428</sup> Barnes lui écrit : « Ce que j'espère c'est qu'après ces conférences, vous resterez ici assez longtemps et assez fréquemment pour transformer chaque point simplement philosophique en une expérience psychologique personnelle, réelle et vivante. » *Ibid.*, p. 185.

<sup>429</sup> J. DEWEY, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 28.

C'est aussi sous l'égide de Barnes que Dewey rencontre Matisse à New York en 1930 alors que le collectionneur commande au peintre une peinture murale pour sa fondation et Dewey jouera un rôle essentiel dans les difficiles relations entre le commanditaire et le peintre<sup>430</sup>. De 1930 à 1933, Matisse réalisera trois versions de « La Danse » et il se rendra à Mériion en 1933 pour l'installation de la version définitive. Après avoir abandonné la technique de l'huile sur toile –première version- Matisse utilise la technique des papiers découpés pour élaborer sa composition, mais les dimensions s'avèrent trop petites et le projet ne peut s'inscrire dans l'espace prévu. En outre, le hall où l'œuvre doit prendre place présente de fortes contraintes techniques, il s'agit d'un espace divisé en trois lunettes circulaires séparées par des arcs de retombée de voûte et Matisse doit composer avec la pénombre du mur recevant sa composition contrastant avec la vive lumière des fenêtres. Hormis les difficultés de réalisation de *La Danse*, il est clair que les exigences de Barnes ainsi que la dimension monumentale du projet ont été, pour Matisse, l'occasion d'inventer de nouvelles techniques –et en particulier les gouaches découpées- qu'il développera jusqu'à la fin de sa vie. Comme le note Mary-Ann Meyers :

---

<sup>430</sup> Dewey écrit ainsi à Chisholm, dans une lettre du 1/01/1931, que Matisse est « une combinaison très rare de simplicité, d'humour, de franchise, d'équilibre et de perspicacité. L'être humain le plus complètement coordonné que j'ai pu rencontrer, je pense. » cité par Thomas Dalton in *Becoming John Dewey: Dilemmas of a Philosopher and Naturalist, op. cit.*, p. 158-159.

« Sa rencontre avec Barnes a marqué un tournant crucial dans la carrière artistique du peintre qui était alors largement reconnu comme le plus grand artiste français vivant. »<sup>431</sup>

Car, à ces difficultés techniques, s'ajoutait les choix très arrêtés de Barnes concernant la conception de l'espace à peindre : contre l'avis même de Matisse, Barnes entendait conserver les tableaux déjà acquis de Matisse –dont *Le Riffain assis*– à leurs places respectives, dans le hall, sous la future fresque. Or, c'est sans doute progressivement cette approche singulière de Barnes à l'endroit de la juxtaposition des œuvres qui finira par conquérir Matisse comme en témoigne ce passage d'un interview donné en France par Matisse au retour de l'un de ces voyages aux Etats-Unis :

« Une des choses les plus frappantes en Amérique, c'est la collection Barnes qui est installée dans un esprit très utile pour la formation des artistes américains. Là, où les tableaux des Anciens sont mis à côté des modernes, un Douanier-Rousseau à côté d'un Primitif, et ce rapprochement aide les étudiants à comprendre bien des choses que les académies n'enseignent pas. Cette collection présente les tableaux en toute franchise, ce qui n'est pas fréquent en Amérique. La fondation Barnes arrivera sans doute à détruire la présentation artificielle et faisandée des collections de là-bas, où les tableaux se révèlent à peine, hypocritement, dans une lumière mystérieuse de temple ou de cathédrale. Selon une esthétique courante en Amérique, cette présentation vient introduire un certain mystère soi-disant

---

<sup>431</sup> M.A. MEYERS, *Art, Education, and African-American Culture*, op. cit., p. 174.

*favorable entre les spectateurs et l'œuvre, mais elle n'est au fond qu'un grand malentendu. (...) L'Amérique a la forme et l'esprit d'un grand champ d'expériences qui, pour un artiste, doit être extrêmement sympathique. »*<sup>432</sup>

Cette approche « iconoclaste » de l'histoire de l'art ne pouvait en un sens que séduire Matisse, mais plus profondément, l'artiste rejoint Barnes et Dewey sur le fond de leur esthétique pragmatiste commune. Comme le montrent Eric Alliez et Jean-Claude Bonne dans leur étude très fouillée sur Matisse, la fameuse « libération des couleurs » qu'on lui attribue ne prend son sens qu'à l'aune de cette esthétique pragmatiste, dans la mesure où « les couleurs doivent faire l'objet d'une *construction* de rapport de forces dont le pouvoir *expressif* est (...) vital et non pas purement pictural. » L'intention réellement *pragmatiste* de Matisse consiste bien à libérer l'art de son monde clos, à le faire descendre de son piédestal pour rejoindre l'expérience commune, pour :

*« ...défétichiser l'art par son ouverture nécessaire à l'expérience la plus commune. John Dewey dans un livre très matisseé, intitulé précisément Art as Experience, (...) proposait « de restaurer la continuité entre les formes de l'expérience raffinées et intensives (intensified) que sont les œuvres d'art et les événements de la vie de tous les jours, les actions et les passions (sufferings) universellement reconnus comme constitutifs de l'expérience. » Renouvelant profondément la notion du décoratif, Matisse se sera montré instaurateur (plutôt*

---

<sup>432</sup> H. MATISSE, in *Henri Matisse en Amérique*, article du 27/10/1930 paru dans *L'Intransigeant*, p. 5.

*que restaurateur) d'un nouveau type de continuité de l'art avec l'expérience, des orte que celui-ci « élargisse son champ » tout en contribuant à « une vie élargie, enrichie ».*<sup>433</sup>

Or, cette esthétique pragmatiste de Matisse –et, par réciproque la dimension « matisséenne » de l'esthétique de Dewey- prend toute sa force avec la fresque de la fondation Barnes où les éléments architecturaux, expressifs et décoratifs s'imbriquent de manière vitale et continue. Comme l'affirment les deux auteurs précédemment cités, le travail sur *La Danse* aboutit aussi à une réinsertion de l'art dans l'expérience :

*« Matisse aura ainsi été conduit à un art autrement expérimental et environnemental, en radical excès eu égard à toute espèce de récupération « humaniste »- invitant à faire de l'art, plus qu'un simple objet d'expérience, une expérience de vie dont les photographies des lieux où il épinglait ses grandes gouaches, investissant aussi ses murs d'un patchwork de plus petites compositions qu'il juxtaposait et même de motifs biomorphiques erratiques, donnent une vision stupéfiante. »*<sup>434</sup>

S'il y a bien une dimension matisséenne de l'esthétique de Dewey, celle-ci est avant tout manifeste dans la conception très particulière que Dewey propose de la notion de forme. L'influence de Matisse fut ici sans doute prépondérante et confirme la certitude de Dewey

---

<sup>433</sup> E. ALLIEZ et J.C. BONNE, *La Pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfaune*, La Passage Paris-New York Editions, 2005, p. 14-15.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 16.

que la forme esthétique ne peut être comprise qu'à partir de la notion de *force*, comme si la perception esthétique consistait à donner forme aux énergies, aux émotions, à les incorporer dans les formes. Ainsi, par exemple, après avoir cité un long passage dans lequel Matisse décrit l'acte réel de peindre, Dewey remarque « il n'y a ici aucune différence de principe avec ce qui se passe dans l'ameublement d'une pièce, quand celui qui l'occupe y observe que les tables, les chaises, les tapis, les lampes, la couleur des murs et l'accrochage des tableaux sont choisis et disposés de telle manière qu'ils ne jurent pas entre eux mais forment un ensemble. »<sup>435</sup> On a bien affaire à *une* forme dans cette situation parce que ce que Dewey apprend sans doute auprès de Matisse, outre l'imbrication vitale de l'expression et de la décoration<sup>436</sup>, c'est que la notion de forme n'a que peu à voir avec l'objet ou le sujet du tableau, mais renvoie plutôt à cette « unité qualitative » :

*« ...la forme ne se rencontre pas exclusivement dans les objets catalogués comme des œuvres d'art. Toutes les fois que la perception n'est pas émoussée ou pervertie, une tendance irrésistible s'affirme à disposer les événements et les objets en vertu des exigences d'une perception complète et unifiée. La forme est la propriété qui caractérise toute expérience comme une expérience. L'art au sens spécifique*

---

<sup>435</sup> J. DEWEY, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 234-235.

<sup>436</sup> Là encore, sans doute aussi sous l'influence de Barnes qui déclarait à propos de Matisse que « L'importance de l'influence orientale sur Matisse est due au fait que l'art oriental a toujours été plus décoratif qu'expressif tant dans la conception que l'exécution, et par conséquent, prioritairement adapté à ses projets. » in A. BARNES, *The Art in Painting*, Merion PA, 1925, p. 350-360.

*instaure de façon plus plénière et délibérée les conditions qui rendent cette unité effective. On peut alors définir la forme comme l'opération des forces qui confèrent à l'expérience d'un événement, d'un objet, d'une scène et d'une situation son plein aboutissement.* »<sup>437</sup>

C'est cette expérience que fait Dewey à l'occasion du buste sculpté par Jacob Epstein qu'il reçoit en cadeau de la part de ses étudiants à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. Il écrit à Barnes sa surprise devant la manière dont le sculpteur a réussi à exprimer cette « unité effective » au travers des multiples facettes du buste : « la vue de face est réflexive, un philosophe mélancolique ; le côté droit offre une image sombre, et le côté gauche esquisse un soupçon de sourire, et pourtant toutes les perspectives tiennent tout de même ensemble, telle est mon impression. »<sup>438</sup> Dewey, devant son buste, perçoit comment des forces contrastées, sinon contraires, composent une attitude unique, une qualité unifiée et ce, par l'effet paradoxal de l'ombre et de la lumière :

---

<sup>437</sup>*Ibid.* On peut noter là encore la convergence entre ces analyses et la pratique de l'accrochage par Barnes à Mériion : ainsi, par exemple, en réunissant sur le même mur trois tableaux de Cézanne et trois tableaux de Renoir, non seulement les tableaux nous semblent contemporains, mais surtout, le sujet –ni ou paysage– passe au second plan au profit de la forme telle que la comprend Dewey. Il s'agit bien en effet, selon Barnes, de vérifier le principe selon lequel « l'expérience esthétique est la plus pure lorsque nous écartons toutes les associations suggérées par le sujet nous concentrons sur la forme plastique. » A. BARNES, *The Art in Painting*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>438</sup> « The front view is reflective, a melancholy philosopher ; the right side view grim, and the left with a suspicion of a smile, and yet all views hang together, anyway, that is my impression. » in T. DALTON in *Becoming John Dewey : Dilemmas of a Philosopher and Naturalist*, *op. cit.*, p. 160.

*« Ce qui est le plus caractéristique de cette œuvre, c'est qu'il l'a façonnée avec la lumière et l'ombre. Cela semble absurde puisqu'il s'agit d'un solide –mais au lieu de laisser la lumière et l'ombre résulter des plans, il a subordonné son traitement de la surface à l'obtention de la lumière et de l'ombre. Je pense que c'est la source de la qualité particulièrement réfractaire de son œuvre. »*<sup>439</sup>

T. Dalton en tire une conclusion éclairante :

*« Dewey découvre que la distanciation psychologique de soi-même à ses propres convictions et l'identité temporairement assumée par une perspective extérieure, convoque l'énergie qui porte l'expérience entière (i.e., avoir une expérience et faire une expérience) jusqu'à son accomplissement. »*<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>440</sup> *Ibid.*

### 3<sup>ème</sup> Partie : L'individuation esthétique et la communauté de l'art

*The last thing the ironist theorist wants or needs is a theory of ironism.*

Pour individuelle qu'elle soit, l'expérience esthétique – comprise dans toute son extension-, comme nous venons de le voir, n'est jamais forclosée, elle est toujours en revanche, l'actualisation d'une relation plus ou moins accomplie, d'un individu avec un environnement, une situation où les éléments qui lui préexistent ne lui imposent pas une détermination ou un conditionnement sans reste. Comme le rappelle J.P. Cometti, « l'art est une affaire sociale, par quelque bout qu'on le prenne. »<sup>441</sup> Pour autant, une difficulté demeure car il peut sembler qu'une interprétation purement contextualiste de l'expérience esthétique n'offre que peu de possibilités à l'émergence d'une véritable individuation esthétique, même si elle ne nous précipite pas nécessairement dans une massification inévitable de la culture. D'un autre côté, nous avons vu qu'une approche formaliste de l'autonomie de l'œuvre conduit à couper abstraitement la sphère de l'art de celle des activités ordinaires, engendrant par là une vision éthérée de la vie esthétique là où on espérait y repérer le vecteur

---

<sup>441</sup> J.P. Cometti, *Art et facteurs d'art*, op. cit., p. 202.

d'une émancipation possible. Ce sont de ces enjeux dont nous débattons dans cette troisième partie de notre étude : à quelles conditions la conception d'une expérience unifiée dont l'art et l'esthétique fourniraient l'occurrence la plus « pure », rend possible, ou du moins participe de cette individuation, c'est-à-dire de cette capacité proprement humaine et culturelle à se situer individuellement par rapport à des choses communes ? Et comment cette individuation peut conduire à une forme d'émancipation ?

L'usage que J.P. Cometti invite à faire de la notion wittgensteinienne de la «forme de vie» offre de ce point de vue, comme nous le verrons, des perspectives intéressantes. Sans revenir sur les débats à la fois très tranchés et très ouverts autour de la signification de ce concept en philosophie et dans les sciences sociales, notons toutefois que sa double acception à la fois biologique et culturelle, générique et individuelle, nous permet dès à présent de l'appréhender non seulement comme un outil d'investigation des expériences de l'art mais en outre comme un outil critique permettant de resituer celles-ci dans le jeu des pratiques humaines communes. Comme le dit J.P. Cometti :

*«Sur ce plan là, penser en termes de formes de vie ou s'interroger sur le rapport qui conjugue nos pratiques ou nos formes de pensée à une (ou des) forme(s) de vie, c'est prendre la mesure de tout ce qui est impliqué, incorporé, présumé dans ce*

*qu'elles présentent en apparence de plus autonome, autrement dit renouer le lien qu'elles n'ont probablement jamais complètement dissous avec la culture et les pratiques humaines communes sous toutes leurs formes. C'est aussi ou ce peut être, du même coup, en proposer d'autres descriptions, d'autres expériences, plus riches ou plus fécondes, en pensant par exemple, jusqu'à les y inclure, aux processus qui entrent dans la production artistique ou, sur un autre plan, aux conditions d'activation des objets esthétiques. L'exemple de certains arts peut nous y inciter, dès lors qu'ils inscrivent leur action dans le temps plus que dans l'espace ou dans le seul espace, et qu'ils exemplifient eux-mêmes les processus d'activation dont ils sont partie prenante. Ils en appellent par là à d'autres approches, sur un plan théorique et critique, sans parler des reconceptions qu'ils réclament dans le traitement ou la présentation des œuvres ou les rapports des arts entre eux, tant il est vrai que les pratiques artistiques, dans leur diversité ou leur nouveauté, apportent un éclairage sur toutes les autres et relativisent les frontières dans lesquelles on tend à les enfermer.»<sup>442</sup>*

Il est bien certain que l'expérience esthétique et l'art comme expérience, fournissent un terrain privilégié pour évaluer comment ce processus d'individuation peut s'engendrer sur le plan de nos pratiques communes. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer comment chacun valorise et défend ses propres inclinations et choix en matière de goût et en matière d'art. Cependant, si nos

---

<sup>442</sup> J.P. COMETTI, *Formes de vie*, art. in *Le journal des laboratoires*, mai-août 2011.

hypothèses sont justes, l'expérience esthétique envisagée comme relation permanente avec un environnement, nous prive du schéma classique qui fait reposer l'individualité esthétique sur la préexistence d'un sujet esthétique déjà constitué dont le substrat orienterait les choix esthétiques. Si l'on s'en tient au schéma transactionnaliste ou interactionniste que nous avons défendu, il est bien certain que rien n'est natif dans l'individu et que la conscience de sa propre individualité ne peut se forger que dans les relations avec les autres et avec l'environnement, supports d'une expérience continuée. Comment, dès lors, comprendre cette forme d'individualité esthétique que chacun éprouve, à partir de ce modèle où la relation constitue les termes mêmes qui entrent en relation ? Nous pensons que loin d'être une illusion culturelle, elle constitue au contraire, l'expérience la plus claire du processus d'individuation. Cela suppose –et ce sera l'objet de cette partie– d'analyser et d'évaluer ce lien indissoluble que nous posons entre *l'expérience* et *l'individuation*. Dans la conception pragmatiste que nous défendons, faire *une* expérience, n'est ni plus ni moins qu'éprouver cette capacité *commune* de s'individuer sans pour autant s'enfermer dans un quelconque solipsisme. Et, pour bien distinguer ce processus d'*individuation* que nous penserons dans le sillage de la pensée de Dewey, de toute forme d'individualisme ou de holisme, nous commencerons par délimiter les contours de *l'individualité* esthétique. Précisons : il ne s'agit pas de réifier ou

d'adjectiver *l'esthétique* pour l'accoler à l'individu, mais de comprendre comment le processus d'individuation<sup>443</sup> est de part en part *esthétique*.

---

<sup>443</sup> Nous précisons plus loin le sens de cette notion d'individuation, mais on peut d'ores et déjà dire que nous l'appréhenderons dans la perspective ouverte par la pensée de Georges Simondon qui substitue la notion d'« individuation » – c'est-à-dire de constitution infinie, dynamique et ouverte – à celle d'individu. Dans une telle pensée, ce qui « entre en relation », ce ne sont pas des sujets (ou des objets) finis et étanches, mais des processus d'individuation. Si les pensées de l'émancipation partent usuellement de la considération d'individus déjà constitués, qu'ils soient singuliers ou collectifs (groupe, structure), pour ensuite envisager l'émancipation comme une libération de l'individu par rapport au groupe, ou d'un groupe par rapport à un autre, au contraire en cherchant à défaire la philosophie et les sciences sociales de leurs résidus substantialistes, l'attention aux processus d'individuation remet en cause le fondement des pensées de l'émancipation. Arme contre les dualismes de toutes sortes, elle conduit en revanche à nous affranchir d'une anthropologie essentialiste de l'individu et de son symétrique, la structure sociale. La notion d'individuation développée de manière dynamique par Simondon permet en particulier de repenser la capacité d'individuation non comme une « propriété » de l'individu « tout fait » mais comme le processus illimité grâce auquel l'individu ne cesse de s'individualiser en lui-même.

## Chapitre 1 : Les individualités esthétiques

*« Manet, rompant avec la tradition, forme la pointe d'un sentir qui n'est pas partagé par tous –d'où les conflits esthétiques qui se multiplient à partir du XIXe siècle. Mais ces conflits, qui se produisent sur le fond d'une colossale transformation industrielle de la société, trament un processus de construction de la sympathie qui caractérise l'esthétique humaine, une créativité qui transforme le monde en vue de bâtir une nouvelle sensibilité commune, formant le sens interrogatif d'une communauté esthétique à venir. C'est ce que l'on peut nommer l'expérience esthétique, telle que l'art la fait –comme on parle d'expérience scientifique : pour découvrir l'altérité du sentir, son devenir porteur d'avenir.»<sup>444</sup>*

Il nous semble que dans cette phrase, Bernard Stiegler pose vigoureusement les enjeux –ici à la fois prospectifs et normatifs– de la question qui nous occupe. Sans déplier son analyse, nous prenons acte du fait que l'expérience esthétique est située au croisement de l'individualité et de la communauté : nous nous découvrons autres par l'expérience esthétique faite par l'art tout en visant une certaine forme de communauté. Il ne s'agit pas de nier les effets bien réels d'une certaine forme de conditionnement social qui peut faire que les choses se dissolvent dans des représentations communes avant même qu'on les sente. Mais, si l'on se sert à nouveau de l'expression de H.R. Jauss, cet « horizon

---

<sup>444</sup> B. STIEGLER, *De la misère symbolique*, éd. Flammarion, Champs Essais, (2004) 2012, p. 15-16.

d'attente » qui caractérise toute œuvre, peut effectivement permettre cette transaction au terme de laquelle l'individu s'enrichit individuellement tout en enrichissant l'œuvre rencontrée.

De ce point de vue, si H. Arendt a sans doute raison d'affirmer que pour comprendre une culture, il faut commencer par observer les œuvres d'art, ce n'est en revanche pas dans le sens où la culture « authentique » serait la réception passive d'un héritage culturel –ne fut-il pour la modernité, selon Arendt, « précédé d'aucun testament »<sup>445</sup> - Bien au contraire, le modèle classique défendue par Arendt d'une *cultura animi* se développant en dépit de et contre une massification des objets culturels et leur dissolution dans l'*entertainment*, n'a que peu à voir avec la compréhension de l'individuation esthétique que nous proposerons ici. Pour nous, il est clair que la publicité d'une culture n'existe que dans l'expérience individuelle qui en actualise de manière plus ou moins créatrice et plastique les virtualités et pas seulement dans la transmission privilégiée de modèles exemplaires appelés à être protégés dans leurs étanches apparitions de leur dissolution massive. Ce qui de fait, conduit à des conclusions diamétralement opposées au diagnostic arendtien : il ne s'agit pas de « chosifier » les œuvres d'art, en revanche, associer la culture et l'expérience – jusqu'à les rendre indiscernables- démontre qu'une culture ne peut

---

<sup>445</sup> On se souvient que c'est sous l'égide de ces vers de René Char qu'Arendt place son propos : «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. »

se définir par sa pérennité ou son caractère statique. Elle ne vit que des transformations et des inventions qu'un individu imprime à son monde social, et non dans la conservation frileuse d'un héritage. Cela dit, nous sommes bien conscients que l'approche ontologique d'H. Arendt ne permet pas de penser que l'œuvre d'art se résorberait dans une expérience esthétique subjective, individuelle et monadique. Son insistance à l'endroit de la condition mondaine de l'œuvre d'art (être vouée au monde dans sa seule apparition) montre assez l'existence de cette faculté du sens *commun* qui est au fondement de la culture et du politique. Néanmoins, le partage qu'opère Arendt entre une société de masse où les individus n'auraient littéralement plus d'espace ou de « distance » pour exercer leurs jugements, et une culture d'individualités calquées sur des modèles hérités du passé, ne nous semble guère opérant. Il n'y a pas d' « au-delà » de la culture qui en donnerait le *telos* : les cultures évoluent comme des êtres vivants sans que les finalités qu'y poursuivent les individus puissent être ramenées à une finalité ultime. En outre, en privilégiant la catégorie kantienne du jugement de goût, Arendt montre utilement les enjeux politiques de l'intersubjectivité esthétique sans pour autant prendre suffisamment en compte la réflexion pratique sur les moyens et les fins qui fait le cœur de l'expérience.

Cependant, un paradoxe doit être éclairé : si, d'un côté, l'expérience esthétique semble produire une expérience libérée et déliée de tout conditionnement direct, elle suppose néanmoins une forme de sensibilité commune, ou, du moins la volonté de partager cette sensibilité. Comment une communauté où «chacun compte pour un» est-elle possible ?

### **I. L'éducation esthétique comme voie d'émancipation individuelle**

Quelles sont les conclusions que nous pouvons tirer des analyses précédentes ? Que ce soit dans la sphère politique ou esthétique, dans la sphère de l'action ou de l'art, les acteurs ont besoin de spectateurs qui, à leur tour, vont élargir leurs pensées devant les apparences qui leur sont données à voir de manière libre et désintéressée. Les acteurs de l'art et du politique ont ainsi besoin d'un espace public où apparaîtront leurs actions et leurs œuvres. C'est pourquoi, l'art et la politique sont ici liés : l'œuvre comme l'action supposent une liberté de la part de l'acteur ou du créateur qui s'offrira au jugement d'une autre liberté, celle des spectateurs. On comprend mieux pourquoi Arendt pouvait dire que la vraie philosophie politique de Kant se trouve dans son esthétique : l'émancipation de l'individu, sa sortie hors de son état de tutelle suppose bien l'acquisition d'un jugement libre et autonome. Or, l'exercice de ce jugement ne peut trouver de

meilleur terrain que la sensibilité et la discussion libre sur les goûts.

C'est cette articulation du politique et de l'esthétique que Schiller prolongera à partir, là aussi, de sa lecture de Kant dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité* publiées en 1795 puis 1801. Si Schiller prend acte, dans sa lecture de Kant, de la définition de la liberté comme autonomie de la volonté, il y découvre surtout la particularité du jugement de goût. Harmoniser dans l'individu la raison et la sensibilité serait le moyen d'une harmonisation de la société elle-même : la réconciliation du jugement et de l'instinct à l'œuvre dans le jeu des facultés créditerait ainsi l'art et l'expérience esthétique d'une vertu émancipatrice et politique :

*« Au sein de l'empire redoutable des forces et du royaume sacré des lois, l'instinct plastique de beauté travaille insensiblement à instaurer un troisième et radieux royaume, celui de l'apparence et du jeu, dans lequel il affranchit l'homme des chaînes de toutes les circonstances et le délivre, dans l'ordre de la nature comme dans celui de la morale, de tout ce qui s'appelle contrainte.*

*Si dans l'État dynamique des droits, c'est en tant que force que l'homme affronte l'homme et qu'il limite son action, si dans l'État éthique des devoirs il se dresse contre lui avec la majesté de la loi et enchaîne sa volonté, il n'a dans la sphère des relations belles, dans l'État esthétique, le droit de lui apparaître qu'en*

*tant que forme et de ne s'affirmer devant lui qu'en tant qu'objet de libre jeu. Donner de la liberté par le moyen de la liberté est le principe fondamental de cet empire.*

*L'État dynamique peut rendre la société seulement possible en maîtrisant la nature par des forces naturelles; l'État éthique peut la rendre seulement nécessaire (moralement) en soumettant la volonté individuelle à la volonté générale; l'État esthétique seul peut la rendre réelle parce qu'il accomplit la volonté de tous par le moyen de la nature des individus. S'il est vrai que le besoin déjà contraint l'homme à entrer en société, et si la raison lui inculque des principes de sociabilité, la beauté seule peut lui communiquer un caractère sociable. Le goût seul met de l'harmonie dans la société parce qu'il crée de l'harmonie dans l'individu.»<sup>446</sup>*

Schiller répond ici à la question classique au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'origine de la société, de manière tout à fait originale et singulière. Là où déjà Kant dépassait la question de savoir si l'homme est naturellement sociable ou s'il ne l'est qu'artificiellement en créant cet oxymore d' «insociable sociabilité», Schiller va plus loin encore en attribuant de manière exclusive à la beauté l'origine du caractère sociable de l'homme. Certes, l'homme se socialise d'abord par pure nécessité, même si la raison le conforte progressivement dans les bienfaits de cette socialisation. Cependant, la beauté seule achève ce mouvement de sociabilité :

---

<sup>446</sup> F. SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Lettre 15, éd. Aubier, coll. Domaine allemand bilingue, Paris, (1943) 1992, p. 366-367.

seul ce troisième Etat -esthétique- permet à l'homme -par l'apparence et le jeu- de se délivrer de toute contrainte ou nécessité et d'éradiquer toute force de cette sociabilité achevée. C'est ainsi le seul état dans lequel la volonté individuelle ne souffre plus de sa séparation avec la volonté générale, mais au contraire où les deux s'accordent harmonieusement. La société réelle suppose donc des individus vivant librement en communauté et où chacun acquiert librement son caractère au contact de la liberté des autres. Libérés des rapports de force ou de nécessité, les individus peuvent inaugurer le temps des « relations belles ». Cette progression -et ce progrès- de la contrainte vers l'autonomie, du droit vers l'esthétique *via* l'éthique, présente un point tout à fait singulier qui mérite d'être relevé : seule l'esthétique permet *in fine* l'appropriation *individuelle* d'un caractère *sociable*. Et quelle que soit l'ampleur historique de la fresque de Schiller, il n'en est pas moins vrai que l'observation est imparable : c'est lorsque je me demande ce que j'aime vraiment, ce à quoi je tiens véritablement, ce que je suis prêt à défendre, que la sociabilité s'active et devient ressource d'individuation plutôt que contrainte externe. Cette émancipation *via* l'expérience esthétique, trouve chez Schiller son expression la plus haute et la plus intense devant la *Juno Ludovisi* qui avait déjà enflammé l'imagination de Winckelmann et de Goethe. Ce que Schiller, devant cette tête isolée, ce visage seul rescapé d'une statue colossale, voit avant tout c'est

l'autosuffisance, l'autarcie d'une existence coupée de toute temporalité qui, sans forcer, nous attire et nous repousse dans un même mouvement ; l'oisiveté divine d'une olympienne manifestant l'existence la plus libre et la plus haute<sup>447</sup>. Si l'on a souvent vu dans ce célèbre passage des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, la formulation esthétique de l'intuition intellectuelle, il est à noter que l'essentiel de la description qu'en livre Schiller, tient avant tout à cette forme d'autosuffisance, à cette image suspendue de l'individualité oisive et heureuse. Et ce pour deux raisons : l'une qui tient bien sûr à l'affirmation propre à Schiller du jeu comme principe des arts et dont la Junon serait l'incarnation même, et l'autre, parce que cette fascination pour la *Juno Ludovisi* constituerait en un sens la scène primitive de ce que Jacques Rancière appelle « le régime esthétique des arts ». Ce visage coupé de son corps, de son contexte et des expériences humaines auxquelles il était sans doute associé, révélerait selon Rancière,

---

<sup>447</sup> «Ce ne sont ni la grâce ni la dignité qui nous parlent dans le visage superbe d'une Junon Ludovisi ; ce ne sont ni l'une ni l'autre, car ce sont toutes deux ensemble. La divinité aux traits de femme réclame notre adoration, cependant que la femme semblable à la divinité enflamme notre amour. Mais pendant que, ravis, nous nous abandonnons à son charme céleste, sa suffisance céleste nous effraie. Toute sa personne se fonde en elle-même et y a sa demeure ; elle est un monde complètement fermé ; comme si elle était au delà de l'espace, elle ne s'abandonne ni ne résiste ; il n'y a pas là de force qui serait en lutte avec d'autres forces ni de défaut par où le temps pourrait faire irruption. Nous sommes irrésistiblement saisis et attirés par son charme, maintenus à distance par sa suffisance. Nous nous trouvons simultanément dans l'état de suprême repos et dans celui de suprême agitation ; il en résulte la merveilleuse émotion pour laquelle l'intelligence n'a pas de concept ni la langue de nom. »  
F. SCHILLER, *Ibid.*, p. 224-225.

cette «efficacité paradoxale» de l'expérience esthétique et de l'art dans son régime esthétique dans la mesure où la fascination dont il fait l'objet chez les Romantiques inaugurerait la suspension moderne de toute relation déterminable entre l'intention de l'artiste, l'œuvre elle-même et le regard du spectateur. Ni objet de culte, ni modèle à imiter, le visage de marbre semble n'ouvrir alors qu'à la distance de la contemplation désintéressée et extatique<sup>448</sup>. Or, l'originalité de la position de Rancière tient justement au sens tout à fait différent qu'il donne à cette distance jusqu'à en faire la possibilité d'une efficacité politique nouvelle de l'art : c'est parce que l'œuvre ne s'adresse plus à un public spécifique, parce que l'intention poétique est devenue illisible qu'elle acquiert cette efficacité ; en bref, cette efficacité tient au *dissensus* que fait apparaître cette nouvelle approche esthétique. Dissensus qui serait

---

<sup>448</sup> Voir le poème de Rilke :

*Nous n'avons pas connu sa tête prodigieuse  
où les yeux mûrissaient leurs prunelles.  
Pourtant son torse luit encore ainsi qu'un candélabre,  
c'est son regard, simplement dévillé en lui,*

*qui s'y tient rayonnant. L'orbe de la poitrine  
ne pourrait sinon t'éblouir, et de la douce  
courbe lombaire un sourire ne pourrait fuir  
vers ce centre porteur auparavant du sexe.*

*Cette pierre sinon, dégradée et tronquée,  
aurait pour loi le limpide à-pic des épaules  
et ne chatoierait pas comme la peau d'un fauve;*

*et n'éclaterait pas hors de tous ses contours  
à la façon d'un astre : il n'existe point là  
d'endroit qui ne te voie. Il faut changer ta vie.*

le cœur même de la pratique politique -en ce qu'elle se distingue, pour Rancière, de l'ordre de la police qui serait «la logique des corps à leur place» dans la distribution du public et du privé, du visible et de l'invisible- si l'on y voit la possibilité d'une émancipation individuelle visant l'affirmation de la coappartenance à un monde commun. Le terme de *dissensus* peut toutefois sembler paradoxal si sa fin politique est bien ce nouveau *partage* du sensible qu'il rend possible. Cependant, si on l'entend comme ce conflit des sentiments, des idées, des goûts, on comprend dès lors qu'il puisse constituer la pierre de touche d'une émancipation *individuelle* qui n'est jamais solitaire et isolée, mais reconfiguration individuée de l'expérience commune du sensible.

J. Rancière formule aussi ce paradoxe sous la forme de *paradoxe du spectateur* ; en revenant sur la provenance historique de ce régime esthétique des arts, on peut en effet observer qu'il contient dès l'origine une forme de double contrainte pour le spectateur : d'une part, il est la condition du théâtre lui-même, de l'autre, il est toujours suspecté de voir sans connaître ou d'être captif d'une fascination abrutissante. Dès lors, la modernité s'est en partie employée à imaginer un « théâtre sans spectateurs », ou du moins à promouvoir un spectacle où le spectateur abandonnerait sa passivité pour une vision critique ou une participation active. On reconnaîtra sans peine sous cette double

alternative la position brechtienne plaidant en faveur d'une distance accrue entre le spectateur et le théâtre, à la faveur de laquelle le spectateur retrouverait les voies de son émancipation par une nouvelle autonomie critique, et la position du théâtre d'Artaud militant au contraire pour une abolition de toute distance entre théâtre et spectateurs. Or, J. Rancière a raison de souligner qu'ici c'est moins l'opposition apparente qui est déterminante que la commune croyance en une vitalité communautaire du théâtre qu'il s'agirait de restaurer. C'est donc, dans les deux cas, la distance du spectacle au spectateur qui est critiquée, y compris dans le théâtre de Brecht où la dilatation de l'espace critique vise à désamorcer les effets de l'illusion dont le spectateur resterait captif. C'est bien cette distance qui est l'objet de toutes les critiques jusque dans la critique situationniste du spectacle –et plus largement, de la société *spectacle*- comme fuite du vécu vers la représentation, du réel vers son reflet fétichisé<sup>449</sup>. Or, cette distance entre acteurs et spectateurs releverait plus largement de la distance nécessaire à toute forme de communication avant d'être le symptôme exclusif de la *séparation* et de l'aliénation. S'appuyant sur les analyses précédemment conduites autour de la

---

<sup>449</sup> «Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme *instrument d'unification*. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait, même que ce secteur est *séparé*, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience : et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée.» G. DEBORD, *La société du spectacle*, éd. Gallimard, coll. Folio, 1992, 2005, p. 16.

figure historique des expériences pédagogiques de Jacotot, Rancière défend ainsi l'idée d'une « bonne » distance entre le théâtre et le spectateur, à l'instar de celle qui rend possible l'éducation entre le « maître ignorant » et l'élève apprenant. Loin de stigmatiser le dénivelé de l'activité à la passivité, de la science à l'ignorance, la distance propice à l'émancipation signifierait bien plutôt l'égalité des intelligences et d'abord cet espace nécessaire à toute communication :

*«La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. Les animaux humains sont des animaux distants qui communiquent à travers la forêt des signes. La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste, qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures. Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise de son savoir. Il n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences. Toute distance est une distance factuelle, et chaque acte intellectuel est un chemin tracé entre une ignorance et un savoir, un*

*chemin qui sans cesse abolit, avec leurs frontières, toute fixité et toute hiérarchie des positions.»*<sup>450</sup>

Prenant appui sur cette égalité des intelligences principielle dans le modèle pédagogique proposé par Jacotot, Rancière montre ainsi que le spectateur n'a pas à disparaître ou à se faire acteur pour s'émanciper : il lui suffit d'ajouter son propre poème à celui proposé par le spectacle, d'associer son intelligence et son expérience à ce qu'il voit : «C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers.»<sup>451</sup> Au fond, ce qui est ici remis en cause, c'est le privilège dont le théâtre jouirait et qui lui permettrait seul de satisfaire au renouvellement du lien communautaire là où les spectateurs des musées, par exemple, resteraient inéluctablement séparés. Ce que rappelle opportunément J. Rancière, c'est que ce privilège n'existe pas parce qu'il n'y a –au théâtre, au cinéma, au concert ou dans les musées– que des individus. Dès lors, l'émancipation ne réclame pas des contorsions impraticables pour faire disparaître les spectateurs, mais simplement la reconnaissance d'une égalité des acteurs et des spectateurs, d'une égalité des intelligences et des expériences :

---

<sup>450</sup> J. RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, 20013, p. 16-17.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 19.

*« Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action, spectateur de la même histoire. »<sup>452</sup>*

Le parallèle entre le « savoir de l'ignorant » et le spectateur actif permet à la fois de récuser la répartition traditionnelle du sensible-entre acteurs et spectateurs- et permet en outre de comprendre sous un nouveau jour les déterritorialisations auxquelles se livre l'art contemporain. Les hybridations entre les médias habituellement compartimentés des arts opèrent moins, en ce sens, comme une réduction du clivage entre spectateurs et acteurs que comme la proposition d'une participation à l'édification d'une communauté émancipée reposant sur l'égalité des intelligences et des pratiques. C'est pourquoi ce partage du sensible visé par la théorie du spectateur émancipé n'implique pas de réduire la

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

distance entre théâtre et spectateur, mais prend bien plutôt acte, en amont, de la dimension nécessairement esthétique de l'existence : il ne s'agit pas de rapprocher l'art et la vie puisque leur séparation même renverrait à un partage factice et non à la réalité de l'expérience des individus. De ce point de vue, la volonté de confondre acteurs et spectateurs peut produire des effets pervers et réinstaurer une distance que l'on croyait avoir abolie.

C'est d'une certaine façon ce dont témoigne l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija –associé peu ou prou à l'art relationnel- qui observe que ses actions –par exemple, en 1990, il réalise *Pad Thai* (Sans titre) où il organise des repas thaïlandais pour les visiteurs- alors même qu'elles semblent installer la vie au cœur de l'espace de la galerie, demeurent le plus souvent appréhendées comme œuvres, objets ou spectacles :

*«Quand j'ai commencé à cuisiner et à servir à manger (sans plan préconçu, par pure coïncidence), j'ai vite réalisé que les spectateurs (lecteurs, critiques) interprétaient le travail comme une performance au sens beuysien du terme, comme une situation mise en scène ce qui signifiait que les spectateurs avaient une certaine distance avec elle.»<sup>453</sup>*

---

<sup>453</sup> «When I started to cook and serve food (without planning to, purely by coincidence), I quickly realised that viewers (readers, critics) were interpreting the work as performance in a Beuysian sense, as a staged situation, which meant that viewers had a certain distance to it.» R. TIRAVANIJA, 2012, Interview de Raimar Stange.

Cette défiance vis-à-vis de la performance «théâtrale» dissimule en fait une suspicion encore plus grande de l'artiste à l'égard de « l'esthétique » elle-même qui reconduirait inévitablement le clivage du sujet et de l'objet :

*«Je sentais que cette distance représentait l'écart dans la pensée occidentale entre « sujet » et « objet », écart que j'avais besoin d'attaquer et de démanteler – le « doute » sur l'auteur ou le « doute » sur la position ou le positionnement du sujet. Ainsi, afin de confondre les positions, j'impliquais le spectateur.»<sup>454</sup>*

Comme l'artiste le remarque ironiquement dans la suite de l'entretien, la distinction entre production et consommation de « l'œuvre » peut parfois prendre des formes inattendues : ainsi des visiteurs qui s'aperçoivent un peu effrayés qu'ils viennent de marcher sur une sculpture de Carl André... Plus fondamentalement, la volonté, chez R. Taravanija, de réactiver la fonction des ready-made, de remonter du ready-made à l'objet fonctionnel – cuisine, appartement, studio de répétition etc- se heurterait fréquemment au clivage ancré dans la culture occidentale du théâtre et du spectateur, de ce qui est produit pour être vu et de celui qui le voit. On peut sans doute en déduire que ces difficultés à désamorcer la mise en scène tiennent autant à l'ancrage du clivage acteurs/spectateurs qu'à la volonté, chez l'artiste, d'anticiper sur

---

<sup>454</sup> «I felt that this distance represented the gap in Western thought between »subject« and »object,« which I needed to attack and dismantle – the »doubt« about the author, or the »doubt« about the subject's position or positioning. So, in order to confuse the positions, I implicated the viewer.» *Ibid.*

les effets relationnels de l'œuvre puisque c'est en ces derniers qu'elle consiste *in fine*, comme si l'intention de réduire la distance de l'œuvre au spectateur la rendait plus tangible encore. Par un ultime renversement le sens de l'installation ici s'épuise dans son *usage* même et non dans sa contemplation ; or, si le réel envahissant l'espace de l'exhibition de l'art se donne à voir dans son ordinaire, il reste bien exemplifié par cette exhibition. Comme le remarque J. Rancière : «Le court-circuit de l'art créant directement des formes de relations au lieu de formes plastiques est finalement celui de l'œuvre qui se présente comme la réalisation anticipée de son effet.»<sup>455</sup> On pourrait toutefois objecter à ce type de constat que l'objectif avoué de l'art relationnel, comme le rappelle N. Bourriaud dans un récent entretien, est précisément de considérer la relation comme une « forme en soi ». Or, outre le fait que cette résurgence autotélique de la relation semble contredire l'intention manifeste chez des artistes tels que R. Taravanija ou C. Höller, de dissoudre le clivage de l'œuvre et du spectateur, de l'artiste et du public, elle nous semble exprimer – chez le promoteur de l'esthétique relationnelle – une certaine ambiguïté à l'endroit de l'articulation du visuel et du relationnel. Dans sa volonté de présenter l'art relationnel hors de toute filiation directe avec l'art « participatif » de la mouvance des artistes fluxus, et ainsi de creuser une différence entre participation et

---

<sup>455</sup> J. RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 80.

relation, N. Bourriaud défend ainsi l'idée qu'il s'agirait d'un véritable changement de paradigme et que l'art relationnel serait le lieu d'une résistance inédite à la réification des ressources humaines par l'industrie des services. Et les armes de cette résistance seraient fournis par les dispositifs *visuels* mis en œuvre par ces artistes qui exhibant la *relation* en tant que telle ne devraient rien à leurs aînés qui érigeaient la *participation* du public comme fin en soi de leur pratique. Or, outre le fait que l'opposition entre participation et relation n'est pas franchement claire ici, décerner aux artistes « relationnels » le titre d'« inventeurs de formats d'exposition », n'est-ce pas dans le fond réduire la « relation » à un dispositif visuel dépendant des normes mêmes du lieu d'exposition ? En bref, faire *voir* ce que pourrait être une effective *participation* du public ?<sup>456</sup>

Certes, cette harmonisation sociale par l'effet d'une éducation esthétique peut paraître relever d'une utopie obsolète et pourtant, elle touche juste sur l'articulation de l'individuation et de l'acquisition d'*un* caractère. En atteste ce passage du livre récent de Christian Ruby qui finalement ne fait que prendre acte du programme de Schiller :

« *Le spectateur (lecteur ou auditeur) apprend à faire quelque chose de soi-même, apprend à faire des efforts ou à acquérir du caractère. Même si cela*

---

<sup>456</sup> N. BOURRIAUD, interview artpress, novembre 2015, p. 45.

*requiert du temps, dans la mesure où il ne va pas de soi de s'arracher à l'environnement quotidien pour se plonger dans l'univers des œuvres. »<sup>457</sup>*

Pour utiliser nos catégories, on pourrait dire qu'ici, l'esthète et l'artiste se rapprochent voire se confondent puisque le spectateur n'est plus seulement à distance et contemplatif, mais acteur de sa propre individualité : il fait, au contact des œuvres, quelque chose de lui-même, il construit et acquiert son propre caractère. L'esthète isolé et solitaire ne devient paradoxalement un individu réel, plein et entier qu'en s'intégrant à un public avec lequel il partagera et débattrà de ses propres goûts.

C'est à partir de présupposés différents ce que disait H. Arendt dans cette énigmatique formule : «Le goût débarbarise le beau». C'est le goût qui nous rend sociables, civilisés, civils là où la beauté peut nous condamner au mutisme solitaire et barbare. Le goût nous sort de nous-mêmes et nous pousse vers les autres, vers ce qu'il y a de commun en nous.

On peut constater que les analyses précédentes conduisent néanmoins à un paradoxe : d'un côté, toute la tradition issue de l'esthétique de Kant tend à présenter l'expérience esthétique comme une expérience isolée de tout impératif pragmatique, une expérience désintéressée, déliée de tout intérêt. Et même les

---

<sup>457</sup> C. RUBY, *L'âge du public et du spectateur*, éd. La lettre volée, 2007, p. 169-170.

analyses de H. Arendt s'inspirant de la phénoménologie, mais prolongeant l'esthétique kantienne, diagnostiquent l'effacement moderne de la frontière entre l'art et le divertissement comme une *crise* de la culture, laissant entendre par là que l'expérience esthétique à laquelle les œuvres d'art nous invitent doit rester isolée de toutes les autres puisqu'elle exige une distance unique entre le sujet et ces œuvres qui ne peuvent avoir pour fonction le plaisir immédiat. Bref, aux yeux de l'auteur de *La Crise de la culture*, les œuvres sont plutôt faites pour le monde que pour la vie et l'effacement de cette frontière pourrait conduire à la perte de la singularité de l'expérience esthétique par un effet de massification transformant l'art en loisir. De ce point de vue, H. Arendt a raison de déclarer que dans une société de masse, « l'artiste est le dernier individu ». Pour autant, on a voulu suivre justement la genèse de l'expérience esthétique dans l'expérience ordinaire, montrer comment la perception ordinaire contient déjà l'orientation de la perception esthétique. N'y a-t-il pas ici contradiction? Au fond, l'alternative semble être la suivante : si l'on maintient la singularité de l'expérience esthétique on est peut-être conduit à perdre l'art dans une forme éthérée, coupée de la réalité immédiate, mais si l'on se soucie d'ancrer l'expérience esthétique dans l'ordinaire, comment ne pas souscrire au constat critique de H. Arendt et donc ne pas confondre art et loisirs de masse? On voit bien en tout cas que se vérifie ici ce qu'on pressentait dès

l'émergence de l'esthétique comme réflexion autonome : le problème de l'expérience esthétique ne peut être réduit à la seule sphère du sujet, au domaine d'une psychologie de l'art, il est d'emblée un problème social au sens large et même un problème éthique. Personne en effet ne douterait que l'art ne puisse être la meilleure façon de démocratiser l'expérience esthétique, mais comment alors préserver la singularité irréductible de cette expérience dans l'horizon de la réalisation effective d'une *communauté* esthétique? Pour résoudre ce paradoxe, il faut peut-être simplement l'exagérer : c'est sans doute lorsque cette expérience esthétique s'intensifie, lorsqu'elle se singularise à l'extrême qu'elle rend possible à la fois une véritable continuité entre les œuvre et le sujet et l'émergence d'une véritable communauté esthétique. « Avoir de la personnalité, c'est croire à celle d'autrui », disait Kierkegaard dans un tout autre contexte. La formule est cependant éclairante pour nous : l'individualité de l'expérience artistique est peut-être la meilleure façon d'encourager celle de l'expérience esthétique. Encore que le terme d'individualité peut prêter ici à confusion : parler de l'individualité de l'œuvre d'art ne peut signifier, on l'a vu, une réalité séparée et autonome, mais bien plutôt un processus d'*individuation* qui s'achève dans sa réception active ; si les théories esthétiques de l'autonomie de l'œuvre d'art échouent finalement à en concevoir la dimension émancipatrice c'est peut-être pour n'avoir pas suffisamment vu que

l'individualité n'est pas une entité stable et arrêtée mais qu'elle est en revanche un résultat en devenir. Sur ce point, il est nécessaire de préciser le sens des notions d'individualité et d'individuation à la lumière des analyses respectives de G. Simondon et J. Dewey.

Que ce soit pour Dewey ou pour Simondon, les pensées traditionnelles de la genèse de l'individu –en philosophie ou dans les sciences sociales- ont fréquemment tendance à considérer l'individu comme une entité plongée dans des contextes collectifs et dont les normes en façonneraient les contours. Si bien que l'individualité serait une forme close et achevée dont il faudra ensuite comprendre comment elle entre en relation avec d'autres individus ou un monde d'objets etc. Comme le dit Pascal Michon : *«Pour le dire autrement, il faudrait que les sciences de l'homme et de la société, mais aussi la philosophie, transforment enfin véritablement leur regard. Qu'elles ne partent plus des individus, singuliers ou collectifs, pour observer ensuite comment ils interagissent, mais, au contraire, des activités corporelles, langagières et sociales, qui se déroulent en permanence et au cours desquelles les individus, singuliers et collectifs, apparaissent et disparaissent, augmentent et diminuent. Non plus donc, comme disait Simondon, déduire l'individuation de l'individu mais les individus de l'individuation.»*<sup>458</sup>

---

<sup>458</sup> P. MICHON, *Notes pour une conception plurielle de la singularité*, in *Rhuthmos*, 2 septembre 2014 (en ligne), <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1292>.

Le défaut majeur des ontologies classiques de l'individu est donc de penser la plupart du temps, le principe d'individuation comme la cause antécédente de l'individu qu'il soit de l'ordre de la substance ou qu'il réside dans un hylémorphisme, alors qu'en fait le *principe* d'individuation ne peut être extérieur au *processus* d'individuation. L'individu, comme le pragmatisme de Dewey nous invite sans cesse à le penser, ne peut être coupé de son milieu, de l'environnement préindividuel, pour reprendre un terme de Simondon, qui contient les potentialités de son individuation :

*«Une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens : parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation.»<sup>459</sup>*

On peut observer très clairement ici l'effort constant avec lequel Simondon évite à la fois tout dualisme pour penser la genèse de l'individu et tout réductionnisme dans les résultats de cette primauté de la relation entre l'individu et le milieu. L'individu n'est pas une réalité absolue précédant toute collectivité puisque d'une part, il est sans cesse débordé par cette réalité préindividuelle qui

---

<sup>459</sup> G. SIMONDON, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, éd. Jérôme Million, Grenoble, 2005, p.24-25.

constitue une réserve potentielle de reconfigurations, et d'autre part, il n'est jamais le résultat isolé du processus d'individuation, mais la configuration mouvante du couple individu-milieu. Ce relativisme « non-relativiste » est très proche de la pensée de Dewey pour laquelle là aussi l'individu n'est jamais une entité abstraitement isolée qui entrerait ensuite en relation avec son milieu, mais qui se constitue de ces relations sans que ces dernières puissent être assimilées à des déterminations extérieures. En ce sens, la notion d'*individuation* chez Simondon recouvre une bonne part du champ de ce que Dewey appelle l'*expérience* : l'affirmation qu'un être vivant « a besoin pour exister de pouvoir continuer à s'individualiser en résolvant les problèmes du milieu qui l'entoure et qui est son milieu »<sup>460</sup> rejoint en partie l'affirmation pragmatiste selon laquelle l'expérience commence avec un problème à surmonter, une « brèche » qui s'ouvre dans une situation jusque là stable. Dewey le répète fréquemment : il n'y aurait pas d'expérience dans un milieu parfaitement stable et fixe, pas plus qu'il n'y en aurait dans un milieu totalement fluide et fluant. Simondon, de son côté, dira que l'être vivant ne peut s'individualiser qu'en rendant problématique son rapport au milieu,

---

<sup>460</sup> Et il ajoute : « ...le vivant est un être qui se perpétue en exerçant une action résolutive sur le milieu ; il apporte avec lui des amorces de résolution parce qu'il est vivant : mais quand il effectue ces résolutions, il les effectue à la limite de son être et par là continue l'individuation ; cette individuation après l'individuation initiale est individualisante pour l'individu dans la mesure où elle est résolutive pour le milieu. » G. SIMONDON, *Ibid.*, p. 264.

en se « déphasant ». Par l'emprunt à la thermodynamique du terme de déphasage, Simondon entend se défaire de la dualité stabilité/mouvement pour montrer que l'individuation suppose une *métastabilité* ; autrement dit, pour comprendre le processus d'individuation qu'il soit biologique ou psycho-social, la dualité entre repos et mouvement, stabilité et instabilité est inopérante puisque « l'équilibre stable exclut le devenir, parce qu'il correspond au plus bas niveau d'énergie potentielle possible ; il est l'équilibre atteint par un système lorsque toutes les transformations possibles ont été réalisées et que plus aucune force n'existe. »<sup>461</sup> De fait, si l'être vivant ne s'individualise qu'en se déphasant, il ne précède pas son individuation et en outre, le milieu ne lui préexiste pas comme un contexte, mais il se constitue et évolue avec lui. Comme le dit Joëlle Zask en réunissant ici Dewey et Simondon :

*«Encore une fois l'épanouissement, le développement de soi, la croissance dans les termes de Dewey, l'individuation chez Simondon, ne correspond pas à l'actualisation de germes qui seraient enfouis dans la nature humaine et attendraient un arrosage pour croître et mûrir. L'individuation est une sorte d'évolution (au sens de Darwin) dans la mesure où les éléments individuels (qu'il s'agisse de pulsions, de dispositions, de facultés ou d'impulsions, de virtualités, et ainsi de suite) sont « sélectionnés » en fonction de l'impératif existentiel de base d'une adaptation à un environnement donné, qui est largement social mais aussi physique et naturel. Comme l'a montré en particulier Dewey, le développement des*

---

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 26.

*capacités d'un sujet est donc conditionné par les possibilités réellement existantes de maturation relativement à l'environnement qu'il trouve à sa naissance et au cours de son existence. Réciproquement, l'environnement ré-agit à l'intervention des individus qui y testent et y exercent leurs pouvoirs vitaux. L'environnement et l'organisme se définissent par un jeu complexe d'influences mutuelles fautes desquelles ils cessent d'être « continus » l'un à l'autre, ce qui se solde par la disparition soit de l'un soit de l'autre, soit même des deux.»<sup>462</sup>*

L'effort d'individuation du vivant n'est donc jamais insulaire : l'effort d'adaptation à l'environnement est en fait une constante réadaptation entre les possibilités vitales de l'individu et les potentialités du milieu, mais ce jeu d'influences suppose d'autres façons de sentir, de parler, de percevoir, qui lui sont indispensables. Les manières de faire des autres nous concernent et éventuellement nous attirent, en nous ouvrant des possibilités de déphasage et de rephasage avec ce qui nous est le plus intime, et qui est aussi, pour Simondon, le plus *impersonnel* ou *prépersonnel*. Comme le disent Alexandra Bidet et Marielle Macé : « *La puissance de ces médiations, à la mesure de leurs possibilités de résonance avec des parties de nous-mêmes, nous met au défi de réaménager nos façons de faire, de réélaborer ce qu'il faut bien appeler la grammaire de notre forme de vie : elle nous émancipe de ce qui est déjà-là. Il y faut une altérité, c'est-à-dire aussi une*

---

<sup>462</sup> J. ZASK, « Propositions pour une politique culturelle. », *Cahiers Sens public* 3/2009 (n° 11-12), p. 103-115.

*issue. « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres », avait écrit Ponge à plusieurs reprises, lorsqu'il observait la dynamique de la végétation et en faisait l'allégorie des mouvements du vivre; seul l'événement transformateur, déséquilibrant, qu'est l'automne – le « taciturne état » – contraint à changer d'allure et d'activité l'arbre qui jusqu'alors tentait toujours « la même feuille ».»<sup>463</sup>*

C'est pourquoi le modèle hylémorphique sous-jacent à bon nombre de théories de la genèse de l'individu est inopérant : l'individu n'est pas une matière mise en forme par un contexte socio-historique, il s'individualise constamment en influençant aussi son milieu, de même que –pour reprendre l'exemple célèbre de Simondon- la brique est le résultat conjoint de l'argile et du moule sans qu'il soit nécessaire d'établir une hiérarchie ontologique quelconque.

Couper, à ce titre, le processus d'individuation de sa dimension intrinsèquement sociale, c'est s'interdire d'en comprendre les éventuels bénéfices émancipateurs : que ce soit pour Dewey ou Simondon, l'individu se défait dans la solitude psychique ou sociale. Ainsi, l'expérience de l'angoisse chez Simondon est celle qui pousse l'individu à se réunifier sans la médiation des autres, tentative qui dans son échec conduit le sujet à subir passivement le préindividuel et littéralement à devenir

---

<sup>463</sup> Bidet Alexandra, Macé Marielle, « S'individualiser, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon). », *Revue du MAUSS* 2/2011 (n° 38) , p. 397-412

monde. De son côté, comme on l'a déjà vu, Dewey, stigmatise fréquemment dans la vie sociale moderne, ce type d'aliénation qui conduit à une forme d'individualisme subi où les individus font cette fois-ci l'épreuve d'un « déphasage » insurmontable entre leurs habitudes acquises et leur renouvellement exigé par leur environnement : «Leurs idées et normes conscientes sont héritées d'un âge désormais révolu ; s'il est question de principes et de méthodes admis, leurs esprits ne sont plus en phase avec les conditions réelles. Cette profonde cassure est cause de désarroi et d'affolement.»<sup>464</sup>

Ainsi, que ce soit chez Dewey ou Simondon, le processus d'individuation suppose des résistances, des obstacles qui ne se dépassent que par la structuration de l'émotion, par la résolution harmonique de ces mêmes tensions nécessaires. Et si la création de l'individu par lui-même est comme une naissance continuée, elle ne peut être réduite à un phénomène autarcique ou solipsiste, c'est ce que prouve –dans l'esthétique pragmatiste de Dewey et dans le projet de techno-esthétique de Simondon- l'existence de l'expérience esthétique qui fournit à la fois un modèle d'individuation et l'opportunité d'une émancipation collective.

Il faut bien comprendre le point suivant : il y a dans l'individuation quelque chose d'*impersonnel* que ce soit chez Dewey

---

<sup>464</sup> J. DEWEY, *L'individu perdu*, art. cit.

ou Simondon : si l'on s'en tient à ce que nous avons déjà établi à propos de la conception de l'œuvre chez Dewey, on peut avancer que l'œuvre n'est jamais l'expression d'une subjectivité privée qui retrouverait miraculeusement une autre subjectivité privée. En revanche, l'artiste procède à une forme particulière d'*embodiment* de l'émotion initiale qui résonne dans l'expérience esthétique, non pas que cette émotion soit retranscrite dans l'œuvre, mais ce que *véhicule* l'émotion l'activité d'une expérience intégrale d'un artiste. C'est pourquoi, pour Dewey, l'émotion est ici comparable à un *aimant* qui attire et rend éventuellement possible l'*expressivité*. C'est pourquoi aussi, l'expérience esthétique peut constituer un modèle –et non une métaphore– de la dimension émancipatrice de l'individuation dans la mesure où elle conjugue la singularité d'une expérience et l'enrichissement potentiel d'autres expériences et d'autres formes de vie. Quoi qu'on ait pu en dire, il n'y a rien là de lénifiant, mais le simple résultat d'une observation : Dewey constate que le plus *expressif* est aussi le plus *communicatif*. Si l'œuvre d'art est l'objet le plus communicatif qui soit ce n'est certes pas du fait qu'elle communiquerait un contenu intime et *personnel*, mais qu'elle communique une expérience *individuelle* susceptible de se prolonger dans une nouvelle expérience individuelle.<sup>465</sup>Rien en revanche ne garantit *a priori* l'efficace de cette communication.

---

<sup>465</sup> Ce que rappelle là aussi de manière très claire A. Bidet et M. Macé : « Nous

## II. L'émancipation des objets esthétiques

Nous voudrions montrer que cette singularité «communément partageable» de l'expérience esthétique fait directement écho à l'esthétique *réticulaire* de G. Simondon, ou du moins qu'à la continuité de l'expérience esthétique –de sa phase créative à sa réception active- défendue par Dewey, répond, chez Simondon, la défense d'un monde réticulé rythmé par des saillances esthétiques.

Nous avons déjà vu comment, dans *L'art comme expérience*, Dewey nous invite à resituer l'individualité de l'œuvre d'art son processus d'individuation, d'abord en en comprenant la genèse expérimentale et ensuite en la distinguant de l'objet physique à partir duquel elle pourra éventuellement fonctionner. L'œuvre d'art

---

sommes donc rappelés au pouvoir émancipant du dissonant dès lors qu'il s'agit de se réinventer en affirmant d'autres liens, c'est-à-dire en coïncidant autrement avec les autres. Thématiser ainsi l'individuation psychique et collective permet de penser l'émancipation hors de ces horizons classiques (solidaires malgré leur antagonisme apparent) que sont, d'un côté, la pure affirmation d'identités individuelles, et, de l'autre, la levée d'un grand corps collectif. L'émancipation, ici, se rapproche plutôt des expériences individuelles partageables dont J. Rancière voit le modèle dans le dérèglement des sens, la désadaptation et la « multiplication des formes d'expérience qui peuvent tisser une autre forme de communauté » en créant de nouvelles manières de dire, de voir et d'être. Mieux : elle prend modèle sur les expériences esthétiques. Dans tous les exemples convoqués, l'émancipation rejoint en effet cette dimension esthétique que Dewey, Rancière, ou encore Georges Navel suivent dans ses expressions ordinaires, jusque dans l'univers du travail ; l'expérience esthétique y est la forme de communication la plus efficace, qui fait rayonner des ressources expressives et, risquons le terme, des créations stylistiques comme autant de façons, selon le mot de Keats, de « murmurer les réponses à ses prochains. »» A. BIDEET et M. MACE, *art. cit.*

n'est donc en ce sens, jamais coupée de l'expérience qui est à l'origine de sa production pas plus qu'elle ne l'est de ses conditions concrètes de réception. C'est la raison pour laquelle le clivage entre un sujet et un objet s'avère inopérant pour en comprendre la réalité : elle n'est pas l'expression incommunicable d'une subjectivité privée ni davantage un objet hermétique renfermant des qualités mystérieuses. Ce qui fait clairement d'un objet une œuvre d'art tient essentiellement au processus d'individuation esthétique qu'elle rend possible.

De la même façon, la pensée de l'individuation conduit Simondon –à partir d'une analyse de l'individuation de l'objet technique- à réinsérer l'œuvre d'art dans un processus illimité et ouvert d'individuation :

*«Il y a dans le monde un certain nombre de lieux remarquables, de points exceptionnels qui attirent et stimulent la création esthétique, comme il y a dans la vie humaine un certain nombre de moments particuliers, rayonnants, se distinguant des autres qui appellent l'œuvre. L'œuvre, résultat de cette exigence de création, de cette sensibilité aux lieux et aux moments d'exception, ne copie pas le monde ou l'homme, mais les prolonge et s'insère en eux.»<sup>466</sup>*

Aux points de réticulation qui essaient dans le monde et aimantent la création, correspondent –non par métaphore, mais

---

<sup>466</sup> G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. Aubier, coll. Philosophie, (1958), 2013, p. 253.

par continuité- les moments réticulaires de l'expérience esthétique en attente d'œuvres. Si les présupposés de l'anthropologie de Simondon sont différents du pragmatisme de Dewey, force est de constater que les deux penseurs observent l'expérience esthétique comme l'accomplissement et l'intégration complète d'un acte, ainsi pour Simondon :

*«L'impression esthétique implique sentiment de la perfection complète d'un acte, perfection qui lui donne objectivement un rayonnement et une autorité par laquelle il devient un point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée. Cet acte devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde ; de ce point remarquable aux autres, une parenté supérieure se crée qui reconstitue un analogue du réseau magique de l'univers.»<sup>467</sup>*

Cette esthétique réticulaire des points-clés et d'une continuité « préobjective » de la réalité esthétique se traduit là-aussi par une désubstantialisation de l'œuvre d'art et un «relativisme non-relativiste» au terme duquel l'objet esthétique est avant tout une *rencontre* entre un geste humain et un élément de réalité qui en est le médium et Dewey n'aurait sûrement pas désavoué ces lignes où Simondon évoque ce qui fait du temple un objet esthétique comme lui-même caractérisait ce qui faisait du Parthénon une œuvre d'art :

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 249.

*«Ce ne sont pas en effet les proportions géométriques du temple qui lui donnent son caractère d'appel, mais bien le fait qu'il existe dans le monde comme masse de pierre, de fraîcheur, d'obscurité, de stabilité, qui infléchit de façon première et préperceptive nos pouvoirs d'effort ou de désir, notre crainte ou notre élan. [...] L'œuvre d'art n'est esthétique que dans la mesure où ces caractères géométriques, ces limites, reçoivent et fixent le flot qualitatif. Il n'est point utile de parler de parler de magie pour désigner cette existence qualitative : elle est biologique aussi bien que magique, elle intéresse l'élan de nos tropismes, notre primitive existence dans le monde avant la perception comme être qui ne saisit pas encore des objets mais des directions, des chemins vers le haut et vers le bas, vers l'obscur et vers le clair. En ce sens, et en tant qu'il évoque les tendances, l'objet esthétique est mal nommé ; l'objet n'est objet que pour la perception, quand il est saisi comme hic et nunc localisé. Mais il ne saurait être considéré comme objet en lui-même et avant la perception ; la réalité esthétique est préobjective, au sens où l'on peut dire que le monde est avant tout objet ; l'objet esthétique est objet au terme d'une genèse qui lui confère une stabilité et le découpe ; avant cette genèse il y a une réalité qui n'est pas encore objective, bien qu'elle ne soit pas subjective ; elle est une certaine façon d'être du vivant dans le monde, comportant des caractères d'appel, des directions, des tropismes au sens propre du terme.»<sup>468</sup>*

L'art est relativisé, mais cette désubstantialisation est un gain, non une perte car c'est ainsi qu'on peut appréhender toute la force d'unification de la culture que recèle l'art, ou, pour parler en termes pragmatistes, toute la capacité d'intégration et d'unification

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 264.

de nos expériences disponible dans les œuvres de l'art. Comme le rappelle Simondon, si la statue embellit le jardin, elle ne doit sa beauté qu'au jardin lui-même et «c'est par rapport à toute la vie d'un homme qu'un objet peut être beau.»<sup>469</sup> Encore que l'empirisme radical de Dewey va peut-être plus loin encore au sens où l'objet esthétique n'attend pas le geste d'un sujet pour être activé, mais se complète vers l'œuvre par la continuité de deux expériences singulières et individuées. Quoi qu'il en soit, nous comprenons mieux à la lumière de ce rapprochement en quoi l'expérience esthétique est la forme de communication la plus efficace : qu'elle fasse rayonner, pour Dewey, des qualités expressives susceptibles d'inspirer et d'enrichir nos propres expériences, qu'elle soit ce par quoi surgit une nouvelle réticulation de l'univers réel chez Simondon, elle est une invitation perpétuelle à individualiser notre expérience, à se couler dans des individuations autres qui enrichiront éventuellement la nôtre. C'est le rythme entre déphasage et phasage qui structure cette expérience chez Simondon tandis que c'est le même rythme entre «l'alternance régulière entre la perte d'intégration avec l'environnement et l'union retrouvée»<sup>470</sup> qui fera, chez Dewey, la signification de l'expérience. L'expérience esthétique est de ce point de vue une manière de s'individualiser en nous grâce aux autres

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>470</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 34.

individuations, elle ne se communique que comme *style* d'existence.

### III. L'excentricité

Les remarques précédentes induisent deux types de problèmes : assimiler l'individuation esthétique à un *style* d'existence expose évidemment au risque de se voir reprocher une forme d'esthétisme élitiste bien éloigné des vertus communicatives et démocratiques espérées dans l'expérience esthétique. On connaît par exemple le front critique auquel s'est heurté Michel Foucault lorsqu'il développait ses analyses du *souci de soi* comme création voire artialisation de sa propre existence. Ou encore les reproches d'élitisme esthète adressés à la figure de l'ironiste chez Rorty. Il nous faudra donc d'abord montrer comment l'individuation esthétique ne se confond pas avec une forme d'esthétisme privé et solipsiste dans la mesure où elle suppose toujours une mise en commun des capacités d'individuation et surtout dans la mesure où l'expérience esthétique contenue dans les œuvres peut stimuler nos formes de vies individuelles. D'autre part, l'expression de *style* d'existence connote immédiatement une dimension littéraire à l'individuation esthétique dont il faudra là aussi prendre la mesure et évaluer la légitimité à l'aune en particulier de la figure de l'ironiste libéral construite par Rorty. Il s'agira de savoir si le

privilège accordé au modèle littéraire dans le processus d'individuation ne se traduit pas par un affaiblissement de sa réalité expérientielle. Reste que la littérature semble offrir dans un premier temps une voie d'accès privilégiée pour comprendre le processus d'individuation esthétique. Comme le remarquent M. Macé et A. Bidet, la fonction individuante de la lecture tient au fait que : *«Ni les phrases ni les personnages ne sont des objets placés sous les yeux du lecteur ; ce sont des propositions de formes avancées par les livres, c'est-à-dire « des manières d'être, des façons de répondre à la vie » d'autant plus propices à l'individuation que « notre pouvoir de formation a besoin de quelque chose contre quoi buter – on ne s'individue que devant des formes finies, qui nous altèrent, nous requièrent, nous devancent, et dans lesquelles nous nous exposons, par lesquelles nous nous instituons.»*<sup>471</sup>

La littérature provoquerait la rencontre avec des propositions de formes d'existence, des propositions de monde à habiter singulièrement propices à l'individuation.

Pour autant, lorsqu'on évoque la figure littéraire de l'esthète - dans sa provenance moderne- elle paraît d'abord s'incarner dans des individus solitaires, coupés du monde ou enfermés dans une forme d'élitisme snob. On pense bien sûr au héros de Huysmans, Des Esseintes confiné jusqu'à l'asphyxie dans son «intérieur»,

---

<sup>471</sup> Bidet Alexandra, Macé Marielle, « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon). », *art. cit.*, p. 397-412.

incapable de toute relation avec l'extérieur sinon après décantation et sublimation du monde dans son propre monde intérieur. Cependant, l'excentricité du héros huysmannien n'est au fond que le revers du conformisme de l'intériorité privée elle-même.

Pourtant, la revendication de sa propre sensibilité peut aussi devenir, à l'inverse, une sortie «hors de soi» et une manière efficace de résister au conformisme et à la tyrannie de l'opinion. Sans développer ce point, on peut au moins évoquer brièvement l'œuvre du poète Ernst Jünger qui n'aura de cesse de développer une esthétique de résistance à travers les figures successives du *Waldgänger* ou de *l'Anarque*. Figures qui dessinent les contours d'un individu affirmant son Soi de manière à la fois désinvolte et engagée, isolée et néanmoins en prise avec le monde et les autres. Toutefois, cette affirmation du *style* individuel de l'existence ne conduit pas ici à une solitude aristocratique, mais plutôt à une forme de distance bienveillante.

C'est aussi, à partir d'un tout autre présupposé, ce qui conduit l'auteur italien Italo Calvino à l'invention de son *Baron perché* dans lequel il ne voit rien moins que l'incarnation et l'accomplissement de l'«homme complet», c'est-à-dire, celui qui ne renonce ni à son individualité ni à son humanité. Et peut-être surtout celui qui décide de son style d'existence à partir d'un *geste* à la fois contingent et soutenu comme nécessaire. Choissant l'exil dans les

cimes, le baron fait de son style de vie excentrique et séparé une manière d'être *vraiment* avec les autres, du moins les invitant à retrouver la vérité de leur individualité. C'est pourquoi aux yeux de Calvino, son héros renvoie aux figures du poète, de l'explorateur, du révolutionnaire ou de l'excentrique : ceux qui en se recentrant sur eux-mêmes modifient aussi la société dans son entier :

*«Était-ce l'histoire d'une fuite des rapports humains, de la société, de la politique? Non, cela aurait été trop évident et futile : le jeu ne commençait à m'intéresser que si je faisais de ce personnage qui refuse de marcher sur la terre comme les autres non pas un misanthrope mais un homme continuellement dévoué au bien du prochain, inséré dans le mouvement de son temps, qui entend participer à chaque aspect de la vie active : du progrès des techniques à l'administration locale, à la vie galante. Tout en sachant que pour être vraiment avec les autres, la seule voie est d'en être séparé, d'imposer obstinément aux autres et à soi-même cette singularité incommode et cette solitude de chaque heure et de chaque moment de la vie, de même que c'est la vocation du poète, de l'explorateur, du révolutionnaire. Le "perché" par vocation intérieure, qui reste dans les arbres même quand il n'y a nulle raison extérieure pour y demeurer, est l'homme complet, que je n'avais pas proposé clairement dans "Le vicomte pourfendu", celui qui réalise sa propre plénitude en se soumettant à une discipline volontaire rude et contraignante. Il se passait avec ce personnage quelque chose pour moi d'insolite : je le prenais au sérieux, j'y croyais, je m'identifiais à lui. [...] Les personnages secondaires, nés par une prolifération spontanée de cette atmosphère romanesque, sont des solitaires, chacun l'étant d'une façon manquée, gravitant autour de l'unique façon juste qui*

*est celle du héros, des excentriques, des types bizarres, alors que nous vivons aujourd'hui dans un monde de non-excentriques, de personnes dont la plus simple individualité est niée, tant elles sont réduites à une somme abstraite de comportements préétablis. Le problème aujourd'hui n'affecte plus désormais la perte d'une partie de soi-même, c'est celui de la perte totale, de n'être plus rien. De l'homme primitif qui ne faisait qu'un avec l'univers, on pouvait encore dire qu'il était inexistant en ce qu'il ne se différenciait pas de la matière organique, nous sommes lentement arrivés à l'homme artificiel lequel, ne faisant qu'un avec les produits et les situations, est inexistant en ce qu'il ne se frotte plus à rien, qu'il n'a plus de rapport avec ce qui l'entoure, mais il ne fait que "fonctionner" abstraitement. (...) Le «perché» par vocation intérieure, qui reste dans les arbres même quand il n'y a nulle raison extérieure pour y demeurer, est l'homme complet, que je n'avais pas proposé clairement dans "Le vicomte pourfendu", celui qui réalise sa propre plénitude en se soumettant à une discipline volontaire rude et contraignante.»<sup>472</sup>*

La fiction de Calvino est étonnamment très proche de l'expérience que proposait Thoreau : grimper dans un arbre pour apercevoir un tout autre paysage que celui que nous arpentons pourtant quotidiennement. En outre, dans les termes mêmes utilisés par Calvino : l'individu moderne qui ne se frotte plus à rien, qui n'a plus de rapport avec ce qui l'entoure, on retrouverait aisément la substance de l'éthique de l'individualité d'Emerson qui loin de revendiquer une sécession du moi privé, invite à faire de

---

<sup>472</sup> I. CALVINO, *Le baron perché*, Préface,

l'égalité le résultat de l'affirmation plurielle des individualités, et ce, là aussi, par la voie d'une rencontre esthétique avec le monde. Rencontrer son quotidien sous un œil neuf, rencontrer les autres en restant soi, s'exiler éventuellement, mais en restant à portée de vue des autres, c'est la définition à Emerson et à Thoreau d'un individu libre.

C'est aussi l'essentiel de la thèse du grand texte de philosophie politique de J.S. Mill : *De la liberté*, texte dans lequel par exemple il peut affirmer, dans un esprit très proche de Tocqueville :

« L'initiation aux choses sages et nobles vient et doit venir des individus, et d'abord généralement d'un individu isolé. »<sup>473</sup>

Pour autant, Mill se défend de tout recours naïf au culte du héros, mais simplement il constate que devant les progrès du conformisme, la seule revendication de son individualité devient salutaire pour la démocratie, allant même jusqu'à affirmer :

*« Justement parce que la tyrannie de l'opinion est telle qu'elle fait de l'excentricité une honte, il est souhaitable, pour ouvrir une brèche dans cette tyrannie, que les gens soient excentriques. L'excentricité et la force de caractère vont toujours de paire, et le niveau d'excentricité d'une société se mesure généralement à son niveau de génie, de vigueur intellectuelle et de courage moral. Que si peu de gens*

---

<sup>473</sup> J.S. MILL, *De la liberté*, trad. L. Lenglet, éd. Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 163.

*osent maintenant être excentriques, voilà qui révèle le principal danger de notre époque.»*<sup>474</sup>

Combattre le conformisme qui est avant tout présent à l'intérieur de soi, voilà pour Mill la meilleure façon de résister à la tyrannie de l'opinion : cultiver sa différence pour le bien de tous. Être pleinement individuel c'est donc rendre service à la communauté en ne lui faisant pas *a priori* allégeance, mais en montrant horizontalement à tous que la manière individuelle de vivre ne vaut pas moins ou plus que toutes les autres. L'excentricité a cependant une double face : elle est à la fois signe fort d'individualité et symptôme d'un débat public grippé puisque l'individualité ne peut s'affirmer que comme ce qui apparaît aux autres extérieur et étranger, hors du cercle. Certaines remarques de Dewey sur la tension entre l'art et le public rejoignent en partie le constat de Mill : ce qui peut-être à un moment perçu comme excentrique ou égotiste ne doit pas nous faire perdre de vue, dans un second temps, que l'enrichissement de l'expérience commune dépend aussi de ce type d'initiative. Tout art possède une phase de contestation qui appelle une réponse compensatoire et « si la protestation devient arbitraire et la réponse compensatoire, obstinément excentrique, c'est parce que la communication des

---

<sup>474</sup> J.S. MILL, *Ibid.*, p. 164.

significations est devenue laborieuse.»<sup>475</sup> Si l'éclipse de l'excentricité constituait pour Mill le symptôme inquiétant d'un conformisme aveugle et de la sombre efficacité d'une tyrannie nouvelle, l'éclipse du public face aux individuations artistes jugées «excentriques» est en revanche le symptôme d'un déficit de communication précisément analysé par Dewey dans *Le public et ses problèmes*.

Il est clair que pour Mill, le problème de la liberté concerne avant tout la question de l'individualité : *On Liberty* n'est pas présenté comme un traité philosophique sur le libre-arbitre, mais comme un traité sur les conditions à partir desquelles l'individu sera effectivement le plus libre possible, c'est-à-dire le moins contraint par l'autorité politique ou par les autres, que ce soit directement ou indirectement, explicitement ou implicitement.

Par voie de conséquence, le symptôme le plus inquiétant que Mill observe dans la société de son temps, c'est justement le désintérêt croissant de l'individu pour sa propre individualité ! Conformisme, contraintes sociales aveugles et massives sont autant d'obstacles qui découragent toute affirmation de l'individualité là où une véritable vie démocratique devrait au contraire favoriser le débat public des opinions individuelles affirmées. Mill relève ainsi que les croyances, dans de très nombreux contextes, ne sont pas des

---

<sup>475</sup> J. DEWEY, *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 330.

engagements en faveur d'une vérité que l'on serait prêt à défendre par ses actes, mais une manière d'accabler notre prochain. Il y a donc des moments où l'insignifiance guette la plupart de nos croyances, y compris nos croyances sur le bien. Cette situation, qui a des incidences individuelles sur chacun des mots que nous prononçons est indissociable d'un certain (mauvais) état du débat public. Le chapitre 3 de *De la liberté* traite ainsi de «L'individualité comme l'un des éléments du bien-être» et propose un examen de la manière dont le conformisme vient atténuer et engourdir cet élément. En effet, une recette ou un exemple désincarné ne nous aideront pas : « ce qui importe réellement, ce n'est pas ce que font les hommes, mais le genre d'hommes qu'ils sont en le faisant.»<sup>476</sup> Or, on trouve rarement selon Mill des individus qui se sentent autorisés à poser franchement et en nom propre la question qui serait nécessaire pour que l'utilitarisme ait un sens, et Mill envisage que tout, dans la société qui l'entoure, pousse à se détourner de la question principielle : Qu'est-ce que je préfère? Un des soupçons de *De la liberté* est que ses contemporains ne raisonnent plus en fonction de leurs préférences, mais de leurs situations, c'est-à-dire de la place que l'on a bien voulu leur faire, et que toute interrogation sur les fins est en train de s'évanouir :

---

<sup>476</sup> J. S. MILL, *De la liberté*, op. cit., p. 150-151.

«À notre époque, de la classe la plus haute à la classe la plus basse, tout le monde vit sous le regard d'une censure hostile et redoutée. Non seulement en ce qui concerne les autres, mais en ce qui ne concerne qu'eux-mêmes, jamais les individus et les familles ne se demandent : « Qu'est-ce que je préfère ? Qu'est-ce qui conviendrait à mon caractère et à mes dispositions ? » ou « Qu'est-ce qui permettrait à ce qu'il y a de meilleur et de plus élevé en moi d'avoir libre jeu, de se développer et de prospérer ? » Mais au contraire, ils se demandent : « Qu'est-ce qui convient à ma situation ? » ou « Que font ordinairement les personnes de ma position et de ma fortune ? » ou pire encore : « Que font ordinairement les personnes d'une position et d'une fortune supérieures à la mienne ? » Je ne veux pas dire qu'ils préfèrent l'usage à leurs inclinations car jamais il ne leur vient à l'idée qu'ils puissent avoir d'aspirations pour autre chose que la coutume. Ainsi l'esprit lui-même plie sous le joug et même dans ce que les gens font pour leur plaisir, leur première pensée va à la conformité : ils aiment en masse ; ils ne portent leur choix que sur les choses qu'on fait en général ; ils évitent comme un crime toute singularité de goût, toute excentricité de conduite, si bien qu'à force de ne pas suivre leur naturel, ils n'ont plus de naturel à suivre.»<sup>477</sup>

Dewey, dans sa conférence *Construction and Criticism*, développe un argument très similaire : après avoir avoué qu'il préfère le terme de *construction* à celui de *creation* parce qu'il est moins ambitieux, il rappelle toutefois qu'il s'agit bien de dégager

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 154.

les conditions de possibilité d'un *esprit créatif* (*creative mind*) qui, par définition, est toujours « constructif » quel que soit son niveau de créativité. Or, cette créativité, tout comme chez Mill, n'est pas réservée aux seuls génies, elle vaut pour tout individu qui expérimente « réellement », c'est-à-dire singulièrement, les choses :

*« On associe généralement l'esprit créatif à des personnes considérées comme rares et uniques, telles que les génies. Mais chaque individu est unique à sa manière. Chacun fait l'expérience de la vie sous un angle différent des autres, et ainsi il a quelque chose de spécifique à donner aux autres s'il peut faire de ses expériences des idées qu'il transmet aux autres. Chaque individu qui vient au monde est un nouveau commencement, l'univers lui-même prend, à quelque sorte, un nouveau départ en lui et tente de faire quelque chose, même à petite échelle, qui n'a jamais été fait auparavant. »*<sup>478</sup>

H. Joas rapproche utilement ce passage de la pensée de l'individualité chez H. Arendt, il voit chez les deux penseurs un même ancrage de l'individualité dans la « natalité »<sup>479</sup>. Toutefois, cette « natalité » reste prise, nous semble-t-il, dans un strict modèle épiphanique chez H. Arendt<sup>480</sup>, tandis qu'elle est avant tout

---

<sup>478</sup> J. DEWEY, *Construction and Criticism*, in *Later Works 1925-1933*, Vol. 5, op. cit., p. 127 (notre traduction).

<sup>479</sup> Cf. H. JOAS, *La créativité de l'agir*, op. cit., p. 150.

<sup>480</sup> C'est en tout cas, nous semble-t-il le sens de cet étonnant passage : « Du point de vue des spectateurs à qui elle apparaît, et pour qui elle finit par disparaître, chaque vie prise individuellement, avec sa montée et son déclin, est un processus de développement au cours duquel une entité se déploie selon un

inséparable, chez Dewey, d'une nécessaire « fraîcheur » de l'expérience. Il est à noter d'ailleurs que dans la conférence précédemment citée, Dewey appuie son analyse sur l'exemple universel du charme exercé par l'expérience enfantine sur l'adulte: ce dernier est alors rappelé à sa propre originalité, à sa propre individualité et, par là-même, à retrouver la fraîcheur et la « nativité » de ses expériences. C'est pourquoi, l'individualité, nonobstant les menaces permanentes que font peser sur elle la répétition, la routine et les habitudes, n'est jamais de l'ordre de la rareté ou du génie, mais bien au contraire, elle se révèle être ce qui nous est le plus commun :

*« Un individu n'est pas original seulement lorsqu'il donne au monde quelque découverte qui n'a jamais été faite auparavant. Chaque fois qu'il fait réellement une découverte, même si des milliers de personnes en ont faites de similaires avant lui, il est original. »<sup>481</sup>*

Ainsi de ce villageois du Massachusetts qui après avoir grimpé sur un arbre croit apercevoir l'océan Pacifique dans un étang voisin... Ce que l'anecdote suggère à Dewey, c'est qu'il s'agit là

---

mouvement ascendant, jusqu'à ce que tous ses attributs soient bien en vue ; à cette phase succède un temps d'arrêt –floraison ou épiphanie si l'on veut- qui est suivi à son tour d'un mouvement descendant de désintégration résolu en une disparition totale. On peut voir, examiner et comprendre ce processus sous bien des angles, mais le critère de ce qu'est, au fond, une chose vivante demeure inchangé : dans la vie de tous les jours comme pour l'étude scientifique, l'objet est déterminé par son bref intervalle de pleine apparence, son épiphanie. » H. ARENDT, *La vie de l'esprit, Tome 1, La pensée, op. cit.*, p. 36-37.

<sup>481</sup> J. DEWEY, *Construction and Criticism, op. cit.*, p. 128.

d'un « original », d'un « caractère » (*character*) comme l'étaient fréquemment les pionniers qui n'étaient jamais effrayés à l'idée d'expérimenter ou d'improviser<sup>482</sup>. Et il n'est évidemment pas fortuit que, dans le même article, Dewey cite un passage de l'essai d'Emerson sur *La confiance en soi (Self-Reliance)* :

*« L'homme devrait apprendre à guetter et à repérer l'éclair de lumière qui lui traverse l'esprit de l'intérieur, plutôt que le lustre du firmament des bardes et des sages.(...) Les grandes œuvres d'art n'ont d'autre leçon importante à nous donner que celle-là. Elles nous apprennent à rester fidèles à nos impressions spontanées, avec une joyeuse inflexibilité, surtout quand le chœur des voix leur est opposé. Sinon, demain, un étranger viendra nous dire avec un bon sens consommé exactement ce que nous pensons et ressentons depuis toujours et nous devons accepter avec honte que notre propre opinion nous vienne d'un autre. »*<sup>483</sup>

Et c'est naturellement l'exemple du goût que choisit Dewey pour étayer sa thèse : savoir ce à quoi à nous tenons, ce que nous aimons en matière d'art, constitue le point de départ de cette alliance de la *création* et de la *critique*, de la création de soi par l'exercice libre du jugement critique. C'est me semble-t-il cette voie qu'il faut explorer pour comprendre de manière neuve les rapports de l'esthétique et de l'existence, de l'art et du politique :

---

<sup>482</sup> « Cet habitant de la Nouvelle-Angleterre était à l'évidence ce qu'on appelle en Nouvelle-Angleterre, un « caractère ». De tels hommes étaient plus fréquents du temps de nos pionniers qu'aujourd'hui. » *Ibid.*

<sup>483</sup> cité par Dewey : *op. cit.*, p. 139. Traduction Anne Wicke, in R.W. EMERSON, *La confiance en soi, Essais*, Michel Houdiard éditeur, Paris, 2010, p. 35-36.

en exposant une voix singulière et individuelle, l'artiste encouragerait l'individuation de tous et de chacun.

#### IV. Ironie et solidarité

C'est en tout cas la voie choisie par Rorty qui en dessinant dans *Contingence, ironie et solidarité* la figure tout à la fois héroïque et ordinaire de «l'ironiste libéral», parvient à concilier la dimension esthétique de l'individuation avec les fins sociales de la solidarité. Son projet, tel qu'il le formule dans son introduction, consiste à réunir ce que nous avons coutume de séparer voire d'opposer : la tradition des penseurs de l'autonomie, de la création de soi-même, du perfectionnisme individuel et celle des penseurs engagés dans l'effort social et une plus grande justice de nos institutions. Se réclamant conjointement de ces deux traditions, Rorty, grâce à sa figure de l'«ironiste libéral» veut les fusionner : la création de soi qui suppose, on verra pourquoi, une forme d'ironie privée s'avère pourtant compatible avec une forme de *solidarité*.<sup>484</sup> L'intérêt que

---

<sup>484</sup> «Historicists in whom the desire for self-creation, for private autonomy, dominates (e.g., Heidegger and Foucault) still tend to see socialization as Nietzsche did - as antithetical to something deep within us. Historicists in whom the desire for a more just and free human community dominates (e.g., Dewey and Habermas) are still inclined to see the desire for private perfection as infected with "irrationalism" and "aestheticism." This book tries to do justice to both groups of historicist writers. I urge that we not try to choose between them but, rather, give them equal weight and then use them for different purposes. Authors like Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Proust, Heidegger, and Nabokov are useful as exemplars, as illustrations of what private perfection - a self-created, autonomous, human life - can be like. Authors such as Marx, Mill, Dewey, Habermas, and Rawls are fellow citizens rather than exemplars. They

présentent pour nous les analyses développées par Rorty –et bien qu’elles dépassent évidemment les limites strictes d’une esthétique- tient à ce qu’elles permettent d’un côté de dépasser de manière particulièrement efficace l’assimilation critique de l’individuation à l’«esthétisme» égotiste tout en autorisant, de l’autre, le projet d’une véritable émancipation esthétique et sociale.

Kierkegaard faisait déjà de l’ironie la zone limite entre le stade esthétique et le stade éthique<sup>485</sup>, la conscience alerte de la contradiction entre le fini et les exigences de l’infini. De ce point de vue, -et à condition de prendre toute la mesure de son attitude post-métaphysique- l’*ironiste* que dépeint Rorty n’est pas foncièrement éloigné de celui de Kierkegaard : «l’ironiste passe son temps à s’inquiéter de la possibilité qu’il ait été initié dans la mauvaise tribu, à penser qu’il joue le mauvais jeu de langage.»<sup>486</sup> La ligne de partage entre l’ironiste et le métaphysicien est en effet

---

are engaged in a shared, social effort - the effort to make our institutions and practices more just and less cruel. We shall only think of these two kinds of writers as *opposed* if we think that a more comprehensive philosophical outlook would let us hold self-creation and justice, private perfection and human solidarity, in a single vision.» R. RORTY, *Contingency, irony and solidarity*, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

<sup>485</sup> « Il ya trois sphères d’existence : l’esthétique, l’éthique et la religieuse. A ces trois sphères correspondent deux zones limites : l’ironie est la zone limite entre l’esthétique et l’éthique ; l’humour la zone limite entre l’éthique et le religieux. » S. KIERKEGAARD, *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, trad. du danois par P. Petit, Gallimard, coll. Tel, 1949, p. 339.

<sup>486</sup> «The ironist spends her time worrying about the possibility that she has been initiated into the wrong tribe, taught to play the wrong language game.» R. RORTY, *Contingency, Irony and Solidarity*, *op. cit.*, p. 75.

très claire chez Rorty : le métaphysicien veut trouver le «dernier mot» sur ce qui «est», il croit aux essences réelles qu'il tente de désigner et il pense que la présence de termes dans son propre vocabulaire final garantit la réalité de ces essences<sup>487</sup>. L'ironiste en revanche, ne croit pas à l'idée d'un langage transparent à ce qu'il désigne et encore moins à la possibilité de sortir du langage pour le comparer à quoique ce soit d'autre : Rorty propose, à la suite de Davidson, de concevoir le langage comme un « outil » servant à la redescription ou au façonnage du soi et du monde : les êtres humains se reconstituent et reconstituent la société par la découverte et l'utilisation de nouveaux vocabulaires. Parmi ces vocabulaires, le « vocabulaire final » sert à qualifier l'ensemble des mots que les êtres humains «emploient afin de justifier leurs actions, leurs croyances et leur vie.»<sup>488</sup> Mais pour l'ironiste, il n'y a aucun critère, aucune *ultima ratio* au-delà de ces vocabulaires permettant de les hiérarchiser et de les évaluer, il n'y a d'autre réponse à la redescription qu'une autre redescription. Voilà pourquoi, ne pouvant que comparer un vocabulaire final à un

---

<sup>487</sup> « He assumes that the presence of a term in his own final vocabulary ensures that it refers to something which *has* a real essence.» *Ibid.* , p. 74.

<sup>488</sup> «All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story of our lives. I shall call these words a person's "final vocabulary." » *Ibid.*, p. 73.

autre, l'ironiste rejoint la pratique du *critique littéraire* qui compare simplement les figures les unes aux autres.

Cependant le risque inhérent aux *théories* ironistes est aussi ancien qu'elles, c'est celui de dissoudre son objet dans un relativisme permanent et un nominalisme fragmentaire<sup>489</sup>. Le nominalisme revendiqué par l'ironiste est toutefois lié à sa critique de tout essentialisme : par exemple, «l'occurrence d'un terme comme « juste », « scientifique » ou « rationnel » dans le vocabulaire final du jour n'est pas une raison de penser que la quête socratique de l'essence de la justice, de la science ou de la rationalité nous conduira bien au-delà des jeux de langage de notre temps.»<sup>490</sup> Si l'ironiste *reconnaît* cette contingence du monde, du moi, du langage, ce pouvoir de *reconnaissance* est le seul pouvoir disponible et il faut ainsi prendre le parti de la *littérature* dans le combat qui l'oppose à la *philosophie*, celui de la *métaphore* de la création de soi-même contre celui de la métaphore de la

---

<sup>489</sup> V. Jankélévitch résume ce piège de l'ironie de la façon suivante : «l'ironie, n'acceptant aucune limite, veut régner sur tous les possibles : elle ne régnera donc que sur des fantômes ; elle sera comme pluton, infiniment riche, mais elle n'existera pas.

L'ironiste dissout le sérieux de l'objet, non seulement par son abstention, mais par les morcelages auxquels il le soumet.» *L'ironie*, éd. Flammarion, 1964, p.168.

<sup>490</sup> « So she thinks that the occurrence of a term like "just" or "scientific" or "rational" in the final vocabulary of the day is no reason to think that Socratic inquiry into the essence of justice or science or rationality will take one much beyond the language games of one's time.» R. RORTY, *Contingency, Irony and Solidarity*, op. cit., p. 74-75.

*découverte*.<sup>491</sup> Bien entendu ce choix d'une manière de vivre esthétique suppose une séparation radicale entre la sphère *privée* et la sphère *publique* ; il faut pour Rorty, maintenir une distinction ferme entre les deux et si le vocabulaire de la justice est nécessairement public et partagé, celui de l'autocréation n'a certes pas besoin de l'être. C'est aussi une ligne de partage entre le théoricien ironiste et l'artiste : le second n'a nul besoin de s'empêtrer dans la contradiction d'une reconnaissance de la contingence qu'il voudrait néanmoins partager et universaliser. Il préfère de toute façon le contingent, le privé et le fictif et son vocabulaire d'autocréation ne cherche pas à s'imposer comme modèle aux autres. Qu'est-ce qui peut dès lors éviter la dérive égotiste et égoïste de cette autocréation ironiste, comment l'ironiste peut-il être «libéral», c'est-à-dire selon les termes de Rorty empruntés à Judith Shklar, penser que la cruauté est la pire chose qu'il puisse faire ? La séparation du privé et du public ne conduit-elle pas inévitablement à l'inflation des désirs privés au détriment des intérêts des autres ? La littérature ne nous donne-t-

---

<sup>491</sup> « For our relation to the world, to brute power and to naked pain, is not the sort of relation we have to persons. Faced with the nonhuman, the nonlinguistic, we no longer have an ability to overcome contingency and pain by appropriation and transformation, but only the ability to *recognize* contingency and pain. The final victory of poetry in its ancient quarrel with philosophy - the final victory of metaphors of self-creation over metaphors of discovery - would consist in our becoming reconciled to the thought that this is the only sort of power over the world which we can hope to have. For that would be the final abjuration of the notion that truth, and not just power and pain, is to be found "out there." » *Ibid.*, p. 40.

elle pas précisément nombre d'exemples de vies esthétiques indifférentes à toute éthique voire associées à la cruauté ?

Deux choses sont donc à préciser : d'une part, Rorty envisage bien une limite de l'ironisme qui tient dans sa libéralité, même si d'autre part, des conflits sont évidemment possibles entre les devoirs envers soi et ceux envers autrui. Mais surtout, la réalisation esthétique de soi suppose de toute façon un contexte social qui l'autorise, la rende possible et ce contexte ne peut être que celui d'une société libérale. En ce sens, il n'est pas contradictoire de renoncer à vouloir unifier le privé et le public, la création de soi et le politique, tout en maintenant que la création de soi exige bien le contexte d'une démocratie libérale. Comme le dit Marc Van Den Bossche :

*«D'une manière répétée, Rorty souligne la scission entre la vie privée et la vie publique. [...] l'ironique –bien qu'il puisse aussi affronter le sens commun- a besoin du contexte social qu'est une démocratie libérale. Le lien social, qui constitue la vie d'une société libérale, résulte du consensus sur le fait que l'organisation sociale est faite pour donner à chacun la chance d'une création de soi, selon Rorty.»<sup>492</sup>*

Toutefois, Rorty avec sa figure du héros culturel en « ironiste libéral » ne se contente pas de reprendre la typologie kierkegaardienne de l'esthético-éthique, il lutte bien plutôt contre la distinction « suffocante » des sphères de la culture : il s'agit

---

<sup>492</sup> M. VAN DEN BOSSCHE, *Ironie et Solidarité, une introduction au pragmatisme de Richard Rorty*, Ed. L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2015, p. 100.

moins de tempérer les effets dissolvants socialement de l'ironisme que de contester la frontière de la morale et de l'esthétique, de la conscience et du goût. Si Rorty délaisse, sur les bases de la reconnaissance de la contingence de nos jeux de langage, l'universalisme éthique d'Habermas, il prolonge en revanche l'intuition fondamentale exprimée par Dewey dans le dernier chapitre de *L'art comme expérience* d'une fonction morale de l'imagination et son affirmation corollaire selon laquelle l'art est plus moral que la moralité :

*«Such a culture would instead agree with Dewey that "imagination is the chief instrument of the good ... art is more moral than moralities. For the latter either are, or tend to become, consecrations of the status quo. . . . The moral prophets of humanity have always been poets even though they spoke in free verse or by parable."»*<sup>493</sup>

Fidèle à cette intuition fondatrice de Dewey sur laquelle nous reviendrons, Rorty veut rendre justice au rôle que les romans ont joué dans la réforme des institutions sociales et dans la formation de l'image de soi. Les questions lointainement dessinées par l'architecture kantienne : ce livre vise-t-il la morale ? Vise-t-il la beauté ? doivent laisser place à cette unique –et unifiée– question pragmatiste : Quels desseins sert ce livre ? <sup>494</sup> Il faut alors

---

<sup>493</sup> R. RORTY, *Contingency, Irony and Solidarity*, op. cit., p. 69.

<sup>494</sup> «If we abandon this traditional picture, we shall stop asking questions like "Does this book aim at truth or at beauty? At promoting right conduct or at pleasure?" and instead ask, "What purposes does this book serve?"» *Ibid.*, p. 142.

distinguer deux types de livres selon que leurs réussites s'établissent sur des critères qui nous sont familiers ou selon qu'ils inventent leurs propres critères : la seconde catégorie contient une très petite partie des livres, mais sont, à terme, ceux qui ont l'influence la plus profonde sur les lecteurs.<sup>495</sup> Et dans cette catégorie, on peut encore distinguer les livres qui ont pour but d'élaborer un nouveau vocabulaire final *privé* et ceux qui visent une reconfiguration du vocabulaire final *public*. Les premiers répondent aux questions telles que : « Que puis-je devenir ? Qu'ai-je été ? », les seconds à la question : « à quelle sorte de choses sur quelle sorte de gens dois-je être attentif ? ». D'un côté, une littérature de formation individuelle et personnelle, de l'autre une littérature éthique et sociale ?

Les choses sont plus complexes. Le paradoxe de la position défendue par Rorty tient à ce que d'une part, on ne peut vouloir réunir *théoriquement* les deux formes de littérature, et de l'autre, on observe *pratiquement* que bien des textes littéraires ont pour effet sur le lecteur de dissoudre cette distinction entre visée esthétique et visée morale, perfectionnisme individuel et souci des autres, hédonisme privé et bien-être social. On l'a déjà dit, l'art peut être plus moral que la moralité, mais il peut aussi avoir plus

---

<sup>495</sup> «Applying this distinction divides books up into those whose success can be judged on the basis of familiar criteria and those which cannot. The latter class contains only a tiny fraction of all books, but it also contains the most important ones - those which make the greatest differences in the long run.» *Ibid.*, p. 143.

d'influence partagée que le recours à l'universalisme théorique. Il ne s'agit pas pour autant de verser dans la candeur en prétendant que la lecture de Proust a plus d'influence sur les possibilités d'individuation que la lecture de Mill, mais plutôt d'interroger de manière critique –à la lumière d'une certaine littérature- la distinction usuelle entre la prétendue littérature à visée morale et celle qui n'aurait d'autre fin que le plaisir esthétique. La popularité de la distinction entre morale et esthétique a malheureusement conduit à réduire la fonction de la littérature esthétique à la satisfaction exclusive du plaisir, tandis que les livres «sérieux» philosophiquement auraient inévitablement pour tâche de délivrer un «message moral»<sup>496</sup>. Or, non seulement les théoriciens ironistes peuvent à la fois donner du plaisir au lecteur tout en orientant sa façon de penser, mais en outre la littérature «esthétique» peut utilement prévenir l'ironiste des risques de cruauté liés à la recherche exclusive de l'autonomie.

---

<sup>496</sup> De ce point de vue, J. Lageira lorsqu'il réfléchit sur l'acte critique, remet utilement, et non sans humour, les choses à l'endroit : « Nous n'allons pas tuer une vieille dame à la hache parce que nous suivons l'exemple du jeune étudiant Rodion Raskolnikov après avoir lu *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski, et nous n'irons pas nous lancer héroïquement dans une guerre civile après avoir lu les romans d'Ernest Hemingway, d'André Malraux ou de Claude Simon –bien qu'à la réflexion, il faudrait ajouter pour ces exemples : « pas nécessairement ». Ce ne sont que des incidences minimes, sourdes, souterraines, mais qui peuvent parfois nous faire adopter des attitudes existentielles soudainement différentes, nous conduire à de longues et profondes réflexions bénéfiques à notre vision du monde. » J. LAGEIRA, *Rationalité esthétique et argumentation critique*, in *La critique : art et pratique*, op. cit., p. 144.

Ainsi des romans de Nabokov ou d'Orwell : *Lolita* ou *La ferme des animaux* exposent cette tension entre l'ironie privée et l'espoir libéral. Par exemple, en décrivant avec son anti-héros Humbert, la cruauté de l'intérieur, Nabokov montre le problème purement éthique de la souffrance infligée à l'autre par la recherche obsessionnelle du plaisir privé. La lecture rortyenne de *Lolita* aboutit ainsi à disqualifier l'opposition de l'esthétique et de la morale : en faisant de la curiosité et de la tendresse les marques mêmes de l'artiste, inséparables du bonheur esthétique, Nabokov résout de fait le dilemme de l'esthète libéral :

*«Si la curiosité et la tendresse sont les marques de l'artiste, si les deux sont inséparables de l'extase- si elles sont absentes aucun bonheur n'est possible- alors il n'y a après tout pas de distinction entre l'esthétique et la morale. Le dilemme de l'esthète libéral est résolu.»*<sup>497</sup>

L'artiste devient ainsi le paradigme de la moralité par sa capacité à observer, à être attentif à toutes choses : «l'artiste curieux, sensible sera le paradigme de la moralité parce qu'il est le seul qui remarque toujours tout.»<sup>498</sup> La cruauté esthète d'Humbert se double ainsi d'une indifférence absolue à l'égard de tout ce qui

---

<sup>497</sup> «If curiosity and tenderness are the marks of the artist, if both are inseparable from ecstasy - so that where they are absent no bliss is possible - then there is, after all, no distinction between the aesthetic and the moral. The dilemma of the liberal aesthete is resolved.» *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>498</sup> «The curious, sensitive artist will be the paradigm of morality because he is the only one who always notices everything.» *Ibid.*

affecte autrui. L'*épitomé* de la scène chez le coiffeur où Humbert réalise sa propre indifférence cruelle à l'égard d'autrui, provoque chez le lecteur la conscience soudaine de sa propre incuriosité et par là-même le force à reconnaître en Humbert «son semblable, son frère».

L'ironie n'interdit pas le sens de la solidarité humaine, bien au contraire elle crée un sentiment de solidarité, mais un sentiment de solidarité qui cherche à étendre la sphère d'un «nous» anti-universaliste, et qui a comme spécificité d'accepter que « le caractère saillant des ressemblances et des différences «est fonction d'un vocabulaire final historiquement contingent.»<sup>499</sup> Si Dewey aimait à rappeler que la démocratie commence autour de nous, dans la famille, avec nos voisins, l'art –et spécialement la littérature- est aussi, par l'autre bout, ce qui nous permet selon Rorty, d'inclure dans ce «nous» des individualités totalement différentes de la nôtre. En ce sens, comme le dit Richard Shusterman, fortifier notre perfection privée peut conduire à rendre plus active notre personnalité publique et en cela l'approche de Rorty est foncièrement fidèle au projet de Dewey<sup>500</sup>.

---

<sup>499</sup> «My position entails that feelings of solidarity are necessarily a matter of which similarities and dissimilarities strike us as salient, and that such salience is a function of a historically contingent final vocabulary.» *Ibid.*, p. 192.

<sup>500</sup> «For us humanist academics, compelled by market pressures to be gypsy scholars, the university is our only local community, and culture is where we live. This is a good place to exercise our liberal democratic virtues and the best way to split the difference between Rorty and Dewey using cultural politics to

---

enhance our private perfection by making us better, more active public selves, enjoying the consummations of caring, communal action inspired by our philosophical hopes and convictions.» R. SHUSTERMAN, *Pragmatisme and Liberalism between Dewey and Rorty*, Political Theory, Vol. 22, No. 3 (Aug., 1994), pp. 391-413, p. 408-409.

## Chapitre 2 : L'art comme forme de vie

### I. Naturaliser l'esthétique

Les analyses précédentes ont voulu montrer que les problèmes relatifs à l'autonomie de l'art –que ce soit sous la forme de la question de la « pureté » de l'art ou sous la forme de l'individualité psychologique de l'artiste- émanaient le plus souvent de leurs propres formulations dichotomiques. Et l'approche fonctionnaliste de Goodman, bien qu'elle laisse délibérément de côté la question de la définition de l'art n'a pas pour autant évité le retour de l'essentialisme ou du réalisme qui accompagnent ces dichotomies. Il est clair, de ce point de vue, que quelle que soit la manière d'aborder la signification de l'art, celle-ci est éminemment sociale et qu'on ne peut isoler l'art de la culture. Cependant, et nonobstant la justesse de certains diagnostics établis par l'esthétique négative ou par la théorie arendtienne de la culture, la perspective même d'un danger que l'art et la culture finissent par se fluidifier au point de se rendre indiscernables du *loisir* ou du *kitsch*, suppose là aussi une forme de dualisme éminemment discutable. Ce qui domine dans ces critiques, outre tout ce qui les sépare voire les oppose, c'est la commune volonté de situer l'art dans une sphère à part, soit au-dessus des intérêts vitaux de la société (Arendt)<sup>501</sup>, soit

---

<sup>501</sup> Ce que Dewey nomme très explicitement «les choses éthérées».

dans la situation intenable d'être à la fois le produit et le ferment critique de cette dernière (Adorno)<sup>502</sup>. N'est-il pas plus simple et surtout plus juste, en se servant des outils du pragmatisme et sans renoncer à la compréhension rationnelle de l'art et de l'esthétique comme le préconise en partie Habermas, de reconstruire la situation de l'art à partir de l'expérience immédiate –ce qui, en l'espèce, est un pléonasme-, non pour en galvauder le sens ou les enjeux, mais pour comprendre en quoi il ne peut être séparé (et a *fortiori* opposé) de (et à) la vie ?

Comme le rappelle J.P. Cometti, le naturalisme pragmatiste initié par Dewey nous autorise à penser que :

*« [...] les arts ne bénéficient qu'illusoirement d'un régime séparé ; ils entrent en continuité avec le langage et les symboles qui appartiennent à une forme de vie commune, sur la base d'actions et d'interactions constitutives de la vie sociale et du champ des significations qui en fait partie. L'art et la culture, en ce sens, doivent être réintégrés à une expérience dont les sources et les racines plongent dans les processus constitutifs de la vie. »*<sup>503</sup>

Naturalisme, en l'espèce, ne signifie pas réductionnisme : ramener l'art et la culture à leurs racines biologiques n'entraîne pas un nivellement par le bas ou un écrasement de l'esthétique dans

---

<sup>502</sup> D'où la passionnante, mais infinie difficulté, dans la théorie esthétique d'Adorno, à concilier satisfaction esthétique et fonction critique de l'art.

<sup>503</sup> J.P. COMETTI, «Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée.», *Nouvelle revue d'esthétique* 1/2015 (n° 15) , p. 33-41  
URL : [www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-1-page-33.htm](http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-1-page-33.htm).

l'esthétique et l'organique. Là comme ailleurs, rappelle Dewey, c'est au dualisme qu'incombe la charge de la preuve : « Partout où se trouve la possibilité d'une continuité, il appartient à ceux qui affirment l'existence d'une opposition et d'un dualisme d'en apporter la preuve. »<sup>504</sup> Or, cette continuité est la base même de toute expérience puisque le vivant ne se définit que par l'interaction avec son environnement : les pressions de son organisation interne ne pouvant trouver de satisfaction que dans l'échange et la transformation de son milieu (« même une prairie a une action sur son milieu »). De fait, cette continuité est elle-même prise dans une continuité plus vaste qui relie l'homme à son passé évolutif.<sup>505</sup> Toute croissance individuelle dépend donc d'une interaction avec l'environnement, de même que la culture est le prolongement continu de ces interactions. Si bien que la satisfaction esthétique ne peut être située qu'en continuité avec la satisfaction vitale nonobstant son degré de complexité ou de sophistication. De ce point de vue, il est frappant de constater que les exemples sur lesquels se fondent Dewey sont rigoureusement les mêmes que ceux qu'a toujours invoqués la tradition dualiste

---

<sup>504</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 68

<sup>505</sup> « Par conséquent, une pleine reconnaissance de la continuité des organes, des besoins et des impulsions de la créature humaine avec ceux de ses ancêtres appartenant à l'espèce animale n'implique en aucune façon la nécessité de réduire l'homme au niveau de la bête. Au contraire, elle rend alors possible l'élaboration des fondements de l'expérience humaine sur lesquels est érigé la superstructure de l'expérience distinctive et merveilleuse qui est celle de l'être humain. » *Ibid.*, p. 60.

pour perpétuer l'idée d'une «autonomie esthétique». Pour cette dernière le nid de l'oiseau ou le barrage du castor «ressemblent» à de l'art, mais restent les produits d'une activité instinctive dépourvue de conscience : tout le monde se souvient de l'exemple qui, chez Hegel, a fait *flores* : le moindre clou aurait infiniment plus de valeur que les productions les plus sophistiquées de la nature puisque son humilité technique n'aurait d'égal que la profondeur de l'intention consciente qui lui reste attachée. De même qu'il reviendrait à l'homme l'insigne privilège d'élever, par l'art et l'esthétique, un « coin du monde » au rang d'un « paysage ». On l'a dit, c'est le dualisme qui a la charge de la preuve : Dewey constate simplement que si nous avons des réticences à accorder aux productions naturelles le nom d'art, c'est que nous hésitons à y voir une intention dirigée et consciente. Toutefois, on oublie alors que « toute pensée délibérée, toute intention consciente, provient de choses, à l'origine accomplies organiquement par le jeu d'énergies naturelles. S'il n'en était pas ainsi, l'art serait construit sur des sables mouvants, que dis-je, ne serait que du vent.»<sup>506</sup> Le fait que la conscience transforme radicalement les relations issues du substrat organique –qui en douterait raisonnablement ?- ne doit pas conduire à en hypostasier les effets : oublier l'origine organique de la conception et de l'invention, c'est tout simplement s'interdire d'en comprendre la possibilité. Et cette résistance

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

confirme la thèse naturaliste, puisque la spiritualisation inquiète de l'expérience esthétique n'est sans doute elle-même, à l'origine, que l'effet d'une « crainte de ce que la vie nous réserve »<sup>507</sup>. L'existence de l'art ne peut plus être considérée comme une heureuse exception ou une énigme dans la variété aveugle des processus naturels, elle est la preuve de l'activité permanente de ces processus, et c'est ainsi que l'art a bien été conçu dans la pensée grecque comme une « seconde nature », c'est-à-dire, dans le cadre de cette naturalisation de la culture, comme la structuration, la mise en ordre et l'accomplissement de l'expérience. Sans développer plus avant ce point, on peut toutefois remarquer que le critère aristotélicien de la perfection de la *techné* relève moins d'un mépris du travail poïétique – ce qui constitue, peu ou prou, une grande part des présupposés sur lesquels H. Arendt établit ses analyses dans *La condition de l'homme moderne*<sup>508</sup> – que de ce naturalisme qui resitue l'art à sa juste place. C'est la réalisation d'œuvres produites à partir d'une intelligence profonde des

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>508</sup> Voir sur ce point, par exemple, son analyse de l'attitude de l'*homo faber* : « C'est précisément en raison de cette attitude de l'*homo faber* à l'égard du monde que les Grecs de l'époque classique traitaient le domaine des arts et métiers, celui où l'on se sert d'instruments, où l'on ne fait rien pour le plaisir et tout pour produire autre chose, de *banausique*, ce que l'on pourrait traduire par « philistin », pour signifier la pensée vulgaire et l'action fondée sur les expédients. La vilence de ce mépris ne cessera de nous surprendre si l'on songe que les grands maîtres de la sculpture et de l'architecture grecques n'y échappaient en aucune façon. » H. ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. De l'anglais par G. Fradier, préf. De P. Ricoeur, éd. Calmann-Lévy, coll. Agora, 2013, p. 210.

matériaux qui signe leur valeur qu'il s'agisse d'une loi, d'un vase ou d'une sculpture. Le fameux critère naturaliste d'excellence qui voudrait que l'œuvre parfaite semble tout droit sortie des « mains de la nature » n'exprime sans doute, comme le dit Dewey, que le prolongement perfectionné de cette interaction biologique de l'homme et de la nature et qui place l'art au centre de la culture puisque même la science, de ce point de vue, est un art :

*« La conception de l'homme comme étant l'être qui utilise l'art est immédiatement devenue le fondement de la distinction établie entre l'homme et le reste de la nature. Lorsque la conception de l'art comme trait distinctif de l'homme a été explicitée, on a alors été sûrs que, à moins d'une régression totale de l'humanité même à un état antérieur à la sauvagerie, il serait toujours possible d'inventer de nouveaux arts, tout en continuant à utiliser les arts anciens comme l'idéal guidant l'humanité. Bien que l'on hésite encore à reconnaître ce fait, en raison de traditions établies avant que le pouvoir de l'art ne soit reconnu à sa juste mesure, la science elle-même n'est qu'un art central qui contribue à l'apparition et à l'utilisation d'autres arts.»<sup>509</sup>*

On pourrait ajouter qu'outre Platon ou Aristote, c'est sans doute dans le matérialisme de Lucrèce qu'on trouverait l'intuition la plus saisissante de ce naturalisme esthétique : lorsque le poète au chant V du *De Natura*, décrit l'origine de la musique, il y voit bien l'effet des forces conjointes des matériaux naturels –en l'espèce, le chant des oiseaux- et des dispositions humaines –développées par

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

la vie en commun- progressivement capables de reprendre et d'ordonner ce chant dans une forme expressive strictement humaine<sup>510</sup>.

Mais, comme l'observe Dewey, au neuvième chapitre d'*Expérience et nature*, si les Grecs concevaient l'art et l'expérience comme un seul et même processus traversant tous les êtres de nature et s'achevant dans la sphère humaine de la pratique, c'était pour opposer cette dernière à la stabilité et l'universalité de la *théoria*. Or ce qui, dans la pensée grecque relevait d'une cohérence interne, se mue chez les Modernes en confusion puisque l'art y est séparé de l'expérience alors que le dénivelé entre pratique et théorie est accentué, si bien qu'on finit par louer dans l'art une prétendue « fin en soi », expression qui dans le pragmatisme de Dewey n'a strictement aucun sens.

Si l'on résume les acquis majeurs de l'analyse de Dewey de ce rapport entre expérience, nature et art, on peut formuler l'hypothèse suivante : là où les Grecs valorisaient le théorique sur le pratique, la contemplation sur l'action tout en pensant et vivant

---

<sup>510</sup> Nous rappelons pour mémoire ce passage du poème de Lucrèce: « On imita avec la bouche le ramage limpide des oiseaux bien avant de savoir pratiquer l'art des chants harmonieux et charmer les oreilles de leur mélodie. Et les sifflements du zéphyr à travers les tiges des roseaux enseignèrent aux hommes des champs à souffler dans le creux des pipeaux. Puis, peu à peu, ils apprirent les douces plaintes que répand la flûte animée par le doigt des chanteurs, la flûte découverte parmi les bois profonds, les forêts et les pâturages, parmi les solitudes aimées des pâtres, pendant leurs divins loisirs. C'est ainsi que pas à pas le temps amène au jour chaque découverte, que la science dresse en pleine lumière. » LUCRECE, *De la nature des choses*, traduit par Albert Ernout, Paris, Les belles lettres, 1924, tome 2, p. 263-264

la continuité de l'art et de l'expérience, de l'art et de l'artisanat, les Modernes conçoivent eux, à la fois la supériorité cognitive de la science sans en tirer les conséquences logiques puisqu'au lieu de déprécier l'art –comme pratique inférieure à cette saisie directe de la réalité dont se voit investie une image désincarnée de la science- ils l'honorent et l'estiment et au premier rang la création –par rapport au goût et à l'esthétique. Force est de constater qu'en toute logique, cette supériorité de la contemplation sur l'action héritée des Grecs devrait conduire les modernes à déprécier tous les modes de production y compris l'artistique pour valoriser bien plutôt la contemplation esthétique, libérée de toute pratique. Pour sortir de cette confusion, la seule voie est évidemment de tirer les conclusions réelles qui s'imposent de cette promotion de la production artistique sur sa réception esthétique : ce qui est honoré dans la création n'a rien à voir avec une « fin en soi », c'est seulement –et la restriction n'a rien de péjoratif- une certaine forme de pratique alliée à l'intelligence et qui donne une satisfaction immédiate en produisant des significations plaisantes. La confusion vient du fait que l'on continue indûment à séparer la théorie et la pratique, la science et l'art, et, *in fine* la nature et l'expérience. Or, une fois les choses remises sur leurs pieds, il faut conclure que « l'art est l'aboutissement complet de la nature.»<sup>511</sup> Il

---

<sup>511</sup> Nous nous permettons de renvoyer à ce passage essentiel au début du chapitre 9 d'*Expérience et nature* : « Pourtant, si la tendance moderne à mettre

faut toutefois prévenir certaines distorsions fréquentes du naturalisme de Dewey, distorsions qui vont *a priori* dans deux sens opposés, mais qui reposent sur la même incompréhension, car cette manière de rétablir la continuité essentielle de l'expérience à la nature et à l'art n'a à la fois rien d'une utopie candide, ni d'une réduction de l'art à l'utile. Il ne s'agit pas non plus seulement de redresser des aberrations théoriques ou philosophiques, mais bien d'une critique radicale de nos façons de segmenter et de fausser les liens entre les moyens et les fins de nos conduites<sup>512</sup> : c'est notre manière de vivre et donc l'intelligence qui devrait s'associer aux fins de nos actes et de nos tâches qui finit par être impensée, et c'est là le véritable enjeu d'une juste pensée du lien entre expérience, art et nature. L'enquête, dans sa dimension existentielle, n'a rien d'un sésame magique et c'est précisément dans la pensée pragmatiste qu'on trouve la critique la plus juste et la plus virulente d'une certaine attitude « pragmatique » qui

---

l'art et la création en premier est justifiée, alors les implications de cette conception devraient être admises et affecter le reste. On verrait que la science est un art, que l'art est une pratique, et que 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 plaisantes. Si cette conception voyait le jour, ce deviendrait un lieu commun de penser que l'art (ce mode d'activité chargé de significations dont la possession est immédiatement plaisante) est *l'aboutissement complet de la nature* [nous soulignons] et que la « science » est exactement cette servante qui mène les événements naturels vers une autre issue heureuse. » J. DEWEY, *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 325.

<sup>512</sup> Ce qui n'est sans doute, là encore, qu'en effet de cette confusion entre l'héritage grec de la valorisation de la contemplation et un positivisme rudimentaire.

voudrait tout évaluer à l'aune d'une *utilité* qui reste toujours impensée parce que coupée de ses véritables conséquences. Si Dewey est le premier à reconnaître que la plupart du temps nos tâches sont rigoureusement dépourvues de toute connotation artistique ou esthétique, ce qu'il fustige c'est notre propension à leur reconnaître en revanche une *utilité* alors même que jamais ne sont envisagées les *conséquences* de nos activités. Ce détournement du sens réel de l'utilité –c'est-à-dire la *portée* de l'expérience- conduit à ignorer les conséquences concrètes sur l'expérience de la production d'objets utiles : si l'enquête s'arrête à la réduction de l'utile à la satisfaction des besoins, elle est incomplète et inaboutie en ce qu'elle oublie que « le besoin spécifiquement humain consiste en une possession et une jouissance du sens des choses ; or un tel besoin est sacrifié, insatisfait par la notion traditionnelle de l'utile.»<sup>513</sup> Il est important de restituer à l'effort constant de Dewey pour rétablir à la fois sur le plan cognitif et pratique la méthode pour unifier nos expériences, sa dimension critique et engagée : la question de savoir si, par exemple, l'art est « expression d'une subjectivité » ou au contraire le résultat d'une histoire nécessaire des formes n'est pas seulement une question qui engage une réponse sur un plan théorique ou esthétique, mais bien une question qui engage un «mode de vie» si l'on admet que « tout art est un processus

---

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 329.

consistant à faire du monde un endroit différent où vivre.»<sup>514</sup>

Comme le rappelle J.P. Cometti, tracer un cercle sacré autour de l'art, à l'instar de la poule de Kircher enfermée dans son cercle de craie, empêche non seulement de saisir l'origine naturelle des processus artistiques, mais en outre, oblitère la dimension sociale de l'art et de l'esthétique. Il y a en effet une articulation nécessaire entre le fait d'attribuer à l'esthétique un champ séparé et celui de considérer l'individualité psychologique comme source exclusive de la création. Laisser, en revanche, l'esthétique être absorbée sur le buvard de la nature, permet tout à la fois de replacer l'art dans le processus évolutif d'une intégration à l'expérience et, en ressaisissant la continuité de l'esthétique et de l'expérience ordinaire, de ne pas évacuer la dimension essentiellement sociale des dispositions à l'esthétique et à l'art<sup>515</sup>.

---

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>515</sup> Comme le montre P. Steiner, cette dichotomie est loin d'être dépassée par les sciences cognitives qui voudraient pourtant, là aussi, naturaliser les phénomènes esthétiques : «Un tournant pragmatiste en sciences cognitives pourrait s'inspirer, entre autres, du naturalisme *culturaliste* et *émergentiste* de Dewey, pour lequel : a) le milieu naturel de l'homme est *naturellement* un milieu culturel (et vice-versa); b) les opérations cognitives et rationnelles *émergent* des activités organiques, sans cependant s'y réduire (importance des capacités de production des interactions plurielles et contextuelles); c) la question n'est pas tant de savoir, en partant de présupposés dualistes, réductionnistes, naturalistes ou individualistes, comment le physique peut produire le social que de savoir en quoi consistent et donc ce que *permettent* les dimensions sociales et interactionnelles du monde physique. Sur ce point, la réponse de Dewey est assez claire : tout phénomène *mental* (et donc *cognitif* dans un sens important) n'émerge qu'au sein d'interactions sociales (interactions où les réponses coordonnées des membres instituent des régimes de signification, entre autres

---

communicationnels) » (Sciences cognitives, tournant pragmatique et horizons pragmatistes Pierre STEINER)

## II. Situation et contexte<sup>516</sup>

Pour mieux comprendre ce processus d'interaction qui fait le cœur du naturalisme esthétique de Dewey, il faut toutefois revenir sur une distinction importante entre *situation* et *contexte*, de façon à prévenir tout malentendu visant à associer ce naturalisme soit à une forme de réductionnisme, soit à une forme de contextualisme.

Comme Dewey ne cesse de le dire tout au long de son œuvre, l'expérience n'est pas une donnée immédiate atomisée qui servirait ensuite de point de départ ou de commencement au procès cognitif. L'expérience, telle que Dewey la conçoit est d'abord *expérimentation* : elle est un résultat, voire un aboutissement -ce qui ne signifie pas qu'elle soit rare ou exceptionnelle, mais plutôt qu'elle ne réussit pas nécessairement, voilà pourquoi l'art et l'esthétique en donnent des expressions particulières et frappantes- : « L'expérience est 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.»<sup>517</sup> On pourrait être alors tentés de comprendre cet environnement, dans les questions d'esthétique, comme un « contexte », et par là, d'inscrire l'esthétique pragmatiste dans le

---

<sup>516</sup> Pour tout ce développement, voir l'article de J. ZASK, *Situation ou contexte ?*, in *Revue internationale de philosophie*, n° 245, 2008, p. 313-328, auquel nous empruntons l'essentiel de notre analyse.

<sup>517</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 60

registre d'une esthétique « contextualiste » qui, non seulement ferait du contexte culturel une cause mécanique de la création, mais en conclurait ainsi logiquement à un relativisme généralisé des critères esthétiques qui par là même deviendraient superfétatoires puisque intraduisibles et incommunicables d'une culture à une autre. Or, si la notion de *contexte* suppose une conformation passive du vivant par le milieu, la lecture deweyenne de l'évolutionnisme de Darwin suppose au contraire une lecture dynamique de cet échange sous la forme d'une interaction permanente, à quelque degré que ce soit, entre le milieu et son environnement et le fait que cette interaction se prolonge de façon complexe et infiniment variée dans les conduites humaines ne signifie pas qu'elle disparaît. L'enjeu est d'importance puisque ce qui est en question c'est la latitude de nos conduites, la capacité d'agir de l'individu, donc sa liberté, c'est-à-dire la capacité d'orienter sa conduite selon des fins choisies et non imposées.

Si l'environnement se définit comme l'ensemble des conditions qui interviennent dans le développement des capacités de l'individu, et d'abord concrètement sous la forme des matériaux auxquels il pourra associer ses fins et son action, cela signifie que l'environnement relève d'une *situation*. Comme le dit Joëlle Zask :

*«Un contexte est un milieu dans lequel prend place telle ou telle conduite : un discours, une action, une croyance, etc. S'il détermine les significations et les traits de cette conduite, il n'est pas en retour affecté par elle. Les caractéristiques d'un*

*contexte sont pensées comme indépendantes des conduites que l'on y réfère. Elles sont antérieures et peuvent être connues par elles-mêmes, indépendamment des conduites particulières qui en semblent alors des variations accidentelles. Au contraire, toute situation implique une action mutuelle, une interaction. Alors qu'une situation est définie par le fait que certains aspects du milieu se prêtent à l'action, pouvant être utilisées comme des outils de persévérance dans la vie, un contexte exprime plutôt l'ensemble des conditions qui limitent l'action. La première augmente les possibles, le second en restreint le nombre. Alors qu'un contexte est un préalable, une condition antécédente, une situation est un résultat. Le premier est immuable, la seconde change.»<sup>518</sup>*

Cette dimension temporelle et changeante de la situation est capitale : si nous vivons et agissons toujours avec un environnement existant et non en connexion avec des objets ou des événements isolés<sup>519</sup>, ce contexte est organisé et orienté par l'*expérience* et c'est en cela qu'il est une *situation*<sup>520</sup>. Evidemment, ces distinctions ne sont pas des catégories figées dans un quelconque essentialisme : nos actions peuvent être selon le cas, limitées par le *contexte* et se trouver libérées ou du moins

---

<sup>518</sup> *art. cit.*, p. 314-315.

<sup>519</sup> « We live and act in connection with the existing environment, not in connection with isolated objects, even though a singular thing may be crucially significant in deciding how to respond to total environment. » J. DEWEY, *Logic, The Theory of Inquiry*, éd. Henry Holt & Company, New York, 1938, p. 68.

<sup>520</sup> Voir l'article de Louis QUERE, *La situation toujours négligée ?* in: *Réseaux*, 1997, volume 15 n°85. pp. 163-192.

augmentées par la *situation*<sup>521</sup> : il s'agira donc, par l'*enquête*, de surmonter la discontinuité de l'expérience, d'harmoniser autant que faire se peut, les conditions de l'environnement aux capacités et aux désirs de l'individu, c'est-à-dire d'ajuster les conditions et non de s'ajuster aux conditions. Enquêter n'est jamais penser seulement abstraitement, c'est en faire en sorte qu'une situation soit propice à la continuité de l'expérience<sup>522</sup>.

Cette transformation du contexte en situation dessine une voie originale et efficace dans les alternatives classiques qui opposent l'individu et la société, la culture individuelle et la culture collective, les particularismes et l'universalité, mais aussi le relativisme et

---

<sup>521</sup> On trouverait une belle illustration de ce mouvement dans ce dialogue du film de Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : « Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à l'autre, donc de vivre en société, d'être ensemble. Mais alors, puisque la relation sociale est toujours ambiguë, puisque ma pensée divise autant qu'elle unit, puisque ma parole rapproche par ce qu'elle exprime et isole par ce qu'elle tait, puisqu'un immense fossé sépare la certitude subjective que j'ai de moi-même et la vérité objective que je suis pour les autres, puisque je n'arrête pas de me trouver coupable alors que je me sens innocent, puisque chaque événement transforme ma vie quotidienne, puisque j'échoue sans cesse à communiquer, je veux dire à comprendre, à aimer, à me faire aimer, et que chaque échec me fait éprouver ma solitude, puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase et à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il ne m'est pas permis ni de m'élever jusqu'à l'être, ni de tomber dans le néant, il faut que j'écoute, il faut que je regarde autour de moi plus que jamais le monde, mon semblable, mon frère. »

<sup>522</sup> Comme le dit Dewey dans *La logique* : « Organic interaction becomes inquiry when existential consequences are anticipated; when enviroing conditions are examined with reference to their potentialities; and when responsive activities are selected and ordered with reference to actualization of some of the potentialities, rather than others, in a final existential situation. Resolution of the indeterminate situation is active and operational. If the inquiry is adequately directed, the final issue is the unified situation that has been mentioned. » J. DEWEY, *Logic. The theory of Inquiry, op. cit.*, p. 107.

l'absolutisme. Comme le rappelle encore J. Zask, «tout ce qui relève d'un contextualisme se révèle un obstacle à l'enquête (ou à la conduite en général).»<sup>523</sup> Elle montre clairement ensuite comment le contextualisme suppose que la culture agirait comme un milieu dans lequel l'individu serait pris, conception qui rendrait vaine toute évaluation puisque l'individu n'aurait dans ces conditions d'autre alternative que d'être soumis à un ensemble de règles, de normes et d'habitudes lui préexistant. Or, évidemment, ce relativisme n'a rien de fatal : si l'on garde présent à l'esprit la fécondité de la distinction entre contexte et situation, celle-ci peut aisément servir de critère en la matière. C'est pourquoi, l'auteure peut affirmer : « On ne peut parler d'une culture à propos de mentalités et de façons de faire qui interdisent l'interaction continue entre les individus et leur environnement. [...] Comprendre une culture dans les termes d'un contexte conduit à y découvrir un milieu enserrant l'individu. La comprendre comme une situation conduit à y voir une organisation complexe de ressources d'individuation.»<sup>524</sup>

Cette mise au point nous paraît très éclairante pour la question des rapports entre l'art et la vie, et plus largement pour comprendre certains aspects des débats contemporains en esthétique. En effet, la même forme de contextualisme –associé au relativisme qui en

---

<sup>523</sup> J. ZASK, *Situation ou contexte*, art. cit., p. 318.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 325

est l'ombre portée- y sévit sous diverses formes, alimentant d'un côté des discours relativistes ayant renoncé à toute norme et tout critère, de l'autre, des critiques conservatrices fustigeant dans les productions de l'art contemporain, la disparition de ces mêmes normes dans le chaos postmoderne. On peut pourtant renvoyer dos à dos ces deux positions si l'on considère, dans le sillage de ce que nous avons précédemment établi, que la culture est avant tout ce par quoi l'individu peut croître, et qu'elle n'existe que dans ses multiples reprises individuées, en bref, qu'elle est la mise en commun des potentialités d'individuation et non l'uniformisation des goûts et des conduites.

C'est à notre avis, le sens qu'on peut prêter à la revendication -qui peut sembler *a priori* provocatrice- d'*ethnocentrisme* dans le pragmatisme de R. Rorty. En brandissant ce terme, il ne s'agit évidemment pas, chez Rorty, de régresser vers une conception où chaque communauté sera absolument étanche aux autres, mais plutôt de refuser à la fois l'idée qu'une culture se fonderait sur une instance transcendante et le constat que l'individu n'y serait pas plus libre qu'un poisson dans un aquarium. Rorty entend bien concilier *création de soi* et *solidarité*<sup>525</sup> : la culture est une instance d'individuation mise en commun, et à ce titre J.P. Cometti souligne que :

---

<sup>525</sup> Nous reviendrons plus loin de manière détaillée sur cette articulation.

«À ce sujet, la position de Rorty est peut-être moins éloignée qu'il ne semble de l'attitude défendue par Dewey. Celui-ci accordait au tout une priorité sur la partie, et il s'opposait en cela aux conceptions contractualistes de l'individu et de la société. Cela ne l'a pas empêché de voir dans l'individu –et par conséquent dans la sphère privée qui lui est associée- une composante décisive des sociétés modernes.»<sup>526</sup>

La mise au point est capitale : observer que l'opposition entre l'individu et la société –et tous les problèmes de fondement qui l'accompagnent- n'existe tout simplement pas dans une conception naturalisée de l'expérience, n'entraîne pas, loin s'en faut, une éviction de l'individu et de la sphère privée.

Pour en rester aux implications esthétiques et artistiques de cette analyse, il peut être intéressant de comprendre l'apparition de la *performance*<sup>527</sup> en art du point de vue de cette distinction entre le contexte et la situation, dans la mesure où historiquement, la performance correspond à un besoin de faire naître des *situations* ; son émergence ne peut se réduire à la volonté de renouveler la panoplie des genres artistiques. On ne peut en effet l'isoler historiquement d'un besoin d'interaction plus grande entre l'expérience artistique et sa réception, entre l'art et le public.

---

<sup>526</sup> J.P. COMETTI, *Le philosophe et la poule de Kircher : quelques contemporains*, éd. de l'éclat, 1997, p. 126.

<sup>527</sup> Nous précisons dans les développements suivants les significations de cette notion, ici nous la considérons dans sa dimension générique à partir de la distinction entre les arts qui *make believe* et les arts (performance) qui *make belief*.

Certes, cela ne suffit pas à en faire maladroitement le paradigme d'une articulation réussie entre la *création de soi* et la *solidarité*, en revanche, cela implique à l'évidence une conscience aiguë de la réalité de l'art *comme* expérience.

### III. Contextes, situations, activités : l'art d'Allan Kaprow

Nous allons voir comment la promotion chez Allan Kaprow, d'un art d'*expérimentateur* exprime au mieux cette continuité esthétique entre l'art et la vie observée par Dewey.

Nous tenons à préciser que ce choix n'est pas seulement motivé par le fait que Allan Kaprow était un artiste-chercheur, grand lecteur de la philosophie de Dewey ; il l'est aussi par la manière que propose Kaprow d'envisager la création comme un processus actif rendant jusqu'à un certain point obsolète la séparation de l'art et de la vie, et fournissant ainsi la preuve flagrante que le naturalisme esthétique ne conduit certes pas à un réductionnisme appauvrissant, mais à la valorisation de la richesse des significations de l'expérience.<sup>528</sup>

---

<sup>528</sup> Comme le rappelle Jeff Kelley dans son éclairante introduction aux écrits de Kaprow, l'influence de Dewey aussi bien dans sa façon d'envisager l'expérience que la fonction de la philosophie, fut capitale dans le cheminement de Kaprow : «*L'art indissociable de l'expérience...Qu'est-ce qu'une expérience authentique ?... L'environnement est un processus d'interaction* : en écrivant dans les marges du livre de Dewey, Kaprow a établi les seuils théoriques qu'il aurait un jour à franchir. Les années qui ont suivi, il a rédigé ses marginalia, et l'écriture elle-même est devenue l'instrument de ces franchissements. En tant qu'artiste expérimental, Kaprow a écrit pour émettre des hypothèses et interpréter les

Dans un texte de 1958, *The Legacy of Jackson Pollock*, Kaprow résume, en apparence assez curieusement, ce que l'art doit à Pollock : «Il a créé des peintures magnifiques. Mais il a aussi détruit la peinture.»<sup>529</sup> Si Kaprow, à propos de Pollock, paraphrase le mot de Poussin sur Caravage (« il est venu pour détruire la peinture »), la signification de l'expression est ici beaucoup plus radicale : c'est le genre même de la peinture qui avec Pollock, ouvre sur sa disparition ou du moins sa continuation par d'autres voies. Le plus frappant cependant dans la conception de cet héritage, est que Kaprow situe l'invention du *happening* et plus largement de *l'art as like* comme un testament de l'expressionnisme abstrait dans lequel *in fine* la peinture elle-même devenait contingente par rapport à la dimension performative :

*«Pollock, comme je le vois, nous a laissés au point où nous devons nous préoccuper, et même être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne, que ce*

---

expérimentations sur le sens de la vie. Ces expérimentations, en tant qu'œuvres d'art proches de la vie, sont censées explorer, mettre à l'épreuve et mesurer les limites et les contenus de l'expérience. À leur tour, elles sont sujettes à l'épreuve de l'analyse rationnelle, à travers le langage. Le faire et l'écriture semblent agir l'un sur l'autre –il y a un effet de réciprocité, et peut-être même de causalité, dans la façon dont les idées et les expériences résistent et se tempèrent les unes les autres dans le temps. Puisque Dewey croyait que les idées étaient des instruments pour traiter efficacement des situations concrètes, Kaprow voit le langage comme un moyen de comprendre les barrières de l'esprit qui séparent l'esthétique de l'expérience quotidienne –non pas à l'égard de la philosophie, ou pour la vie seule de l'esprit, mais afin de faciliter l'action pleine de sens dans la vie.» A. KAPROW, *L'art et la vie confondus*, Editions du Centre Pompidou (4 juin 1999), p. 28-29.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 34.

*soient nos corps, nos vêtements, les pièces où l'on vit, ou, si le besoin s'en fait sentir, par le caractère grandiose de la 42e rue. Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toute sorte peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumée, eau, vieilles chaussettes, chien, films et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. Non seulement ces créateurs audacieux vont nous montrer, comme si c'était pour la première fois, le mode que nous avons toujours eu autour de nous, et que nous avons ignoré, mais ils vont découvrir des happenings et des événements entièrement inconnus, trouvés dans les poubelles, des classeurs de police, des couloirs d'hôtel, vus dans les vitrines de magasins et dans les rues, et éprouvés dans des rêves et des accidents horribles. Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami, une affiche pour vendre une marque de lessive, trois petits coups sur la porte d'entrée, une griffure, un soupir, ou une voix lisant sans fin, une vision saccadée aveuglante, un chapeau melon – tout deviendra matière première à ce nouvel art concret.»<sup>530</sup>*

Si nous avons cité ce passage substantiel de l'article de Kaprow sur Pollock, c'est qu'on peut y repérer deux éléments importants dans la mise en place de cet art « nouveau » ou « concret » qui jetterait une passerelle entre l'esthétique et les expériences les plus quotidiennes. D'une part, l'héritage de Pollock bien compris, selon Kaprow, possède une signification tragique parce qu'en un sens il

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

incarne le dernier artiste « maudit » moderne, de l'autre il revêt une signification jubilatoire parce que son combat romantique avec la peinture laisse le champ libre à toutes les expérimentations possibles. L'héritage de l'art moderne a ainsi pour le Kaprow du début des années soixante, une double face : il invite non seulement à dépasser ses dernières réalisations prestigieuses, mais aussi à se débarrasser de l'attitude *héroïque* aussi encombrante que vaine de l'artiste moderne.

Pour autant, avec le recul, Kaprow prend précisément acte d'une dimension performative embryonnée – bien qu'encore confusément – dans la peinture de Pollock et qui la sauve de n'être qu'un chapitre supplémentaire ajouté à l'histoire de l'art moderne. C'est au fond, naturellement, que cette peinture, sortie de son cadre, envahissant héroïquement les murs, se prolonge dans le *happening*. En pointant le fait que Pollock, au regard de ses contemporains – comme Rothko ou De Kooning – était assez peu « malerisch », Kaprow pressent que l'art de Pollock suppose pour être compris de le situer dans une interaction continue entre l'artiste, le spectateur et le monde extérieur. C'est ainsi en tout cas qu'on peut comprendre selon Kaprow, l'aspect monumental des formats utilisés par Pollock : leur échelle induit une transformation dans la perception de la peinture, nous ne les voyons plus comme des tableaux, mais comme des *environnements*. D'où ce paradoxe ou

cette tension dans l'œuvre de Pollock qui parvient par les taches, les éclaboussures et les traces qui nous environnent à prolonger l'espace de travail du peintre dans l'œuvre qui en résulte, établissant une continuité entre les impulsions de l'artiste et la réception des œuvres.

« une attitude qui relève de l'implication dans n'importe quelle action à quelque niveau que ce soit »<sup>531</sup>

On sait que l'article de Kaprow fut précédé par celui d'Harold Rosenberg — *The American Action Painter* — qui paraissait en décembre 1952 et dans lequel son auteur inventait la notion d'*action painting*. C'est dans dans la revue *Possibilities*, fondée par Cage, Motherwell et Rosenberg lui-même que ce dernier développera ses vues sur l'*action painting* : la toile comme «arène», comme «événement», «qui est un acte», «inséparable de la biographie de l'artiste». Pollock représentait ainsi le type même du «peintre d'action» (tel qu'on peut le voir dans le film de Hans Namuth). La pratique du dripping, l'approche de la toile comme «peinture-action» semblait faire vaciller la distinction entre l'art et la vie, et comme le souligne Harold Rosenberg : «Pour chaque Américain, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action. Ce qui devait se passer sur la toile n'était pas une image, mais un événement». Mais surtout,

---

<sup>531</sup> A. KAPROW, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 209.

Rosenberg ouvrait par là une brèche dans l'analyse classique des œuvres puisque la peinture de Pollock s'avérait indissociable du geste qui l'avait engendrée.

Il est frappant de constater l'analogie existant entre cette définition de la performance et celle de la « situation » dans les écrits de Guy Debord :

*« La construction des situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture, ont cherché à briser l'identification psychologique au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités à bouleverser sa propre vie. »*<sup>532</sup>

Provoquer et construire des situations nouvelles, projet exclusif du situationnisme, consiste bien là aussi à annuler la distance entre créateur et récepteur, artiste et contemplatif, artistique et esthétique. Toutefois, il s'agit avant tout, par exemple dans le détournement situationniste des films, de ramener la vie à elle-même en la libérant de la représentation spectaculaire.<sup>533</sup>

---

<sup>532</sup> G. DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, p. 325.

<sup>533</sup> Dans sa *Note sur l'emploi des films volés*, Debord précise ainsi, à propos de ces films qu'ils sont chargés, « quel qu'ait pu être leur sens précédent, de représenter, au contraire, le renversement du « renversement artistique de la vie » ». *Ibid.*, p. 1412.



## IV. L'art de l'ordinaire et le théâtre du quotidien

### 1. La dramaturgie de la communication ordinaire

Il est certain que cette expérimentation d'un art au plus près de la vie qui conduit à une vie au plus près de l'art, ne va pas sans poser de redoutables problèmes esthétiques tant sur un plan théorique que pratique. Sur le plan théorique, comme Dewey lui-même l'observait, toute la difficulté consiste à la fois à distinguer l'expérience esthétique du flux continu de nos expériences sans pour autant l'en extraire artificiellement ou l'isoler abusivement. Sur un plan pratique, si la dimension esthétique d'une éthique attachée à la créativité individuelle ne fait guère de doute, ce type d'éthique doit néanmoins constamment faire face aux reproches attendus d'esthétisme ou d'élitisme

Cependant, et malgré ces difficultés, il est une chose importante rappelée par cet art interactif et interrelationnel : il est au moins la preuve –quels que soient nos réactions ou nos jugements– que la vie ordinaire n'a pas attendu l'art pour que sa dimension esthétique soit révélée, puisque nos conduites et les situations que nous vivons sont d'emblée plus ou moins organisées esthétiquement. Plus précisément, les règles orientant certaines de nos pratiques supposent une adaptation et une plasticité qui a beaucoup à voir avec la manière dont l'artiste-expérimentateur se sert de ce qui apparaît *in situ* pour accomplir son action. Enfin, l'enjeu de ce

rapprochement de l'expérience ordinaire et de l'expérience artistique peut clairement se ramener à celui de la nature du processus d'individuation : comment chacun tente de faire exister *qui* il est malgré et grâce aux interactions avec les autres imposées par les situations qu'il vit.

C'est précisément en abordant ce problème sous l'angle de la *représentation théâtrale* que le sociologue Erving Goffman, spécialiste de l'interaction au niveau microsociologique, nous aide à comprendre comment s'effectue, au quotidien, ce travail ou cette œuvre d'individuation et il prévient ainsi, en ouverture de son étude *La mise en scène de la vie quotidienne* :

*«La perspective adoptée dans ce rapport est celle de la représentation théâtrale ; les principes en sont dérivés de ceux de la dramaturgie. J'examinerai de quelle façon une personne, dans les situations ordinaires, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas soutenir au cours de sa représentation devant eux.»<sup>534</sup>*

L'ambiguïté dans cette manière théâtrale d'œuvrer à sa propre individuation est d'emblée annoncée : le modèle de l'acteur offre

---

<sup>534</sup> «The perspective employed in this report is that of the theatrical performance ; the principles derived are dramaturgical ones. I shall consider the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and controls the impression they form of him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them.» E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York, 1959 , Préface, p. xi.

tout à la fois la référence à une maîtrise de ses expressions devant un public, mais en même temps, elle suppose dans les situations de la vie ordinaire, une faiblesse à l'endroit de tout ce qui est exprimé involontairement. Bref, de tout ce que l'acteur laisse passer dans ce face-à-face sans nécessairement le maîtriser. C'est cette dyade expression de soi et maîtrise des impressions qui permettra à Goffman d'analyser sous le prisme dramaturgique les situations sociales.<sup>535</sup>

Goffman utilise le terme de *work face* pour désigner toutes ces règles avec lesquelles nous composons dans le face-à-face avec les autres, ce travail de *figuration* par lequel nous tentons d'entrer en relation et de maintenir notre relation avec les autres. Et surtout, cet effort permanent pour réparer les *disruptions* dans les rencontres, les perturbations, les gaffes, les maladresses ; effort qui suppose non seulement l'application de règles communes, mais surtout un art du *tact* qui repose sur une adaptation constante et individuelle de la règle selon les situations. En bref, c'est cette

---

<sup>535</sup> D. KÄRREMAN précise utilement que le modèle dramaturgique élaboré par Goffman se caractérise par deux traits essentiels : premièrement, il s'agit d'une métaphore du jeu des interactions humaines vu *comme s'il s'agissait* d'une pièce de théâtre. Deuxièmement, Goffman focalise son attention, dans son modèle dramaturgique, essentiellement sur le *jeu* de l'acteur : «Goffman's approach to dramaturgy has two major characteristics. First of all, he uses drama as a metaphor for human interaction. Human interaction is not identical with drama, but rather something that is, from an analytical viewpoint, usefully viewed *as if* was dramatical and theatrical. Second, Goffman's dramaturgical perspective locates performances in the foreground and puts much more emphasis on this than other potential aspects of drama.» D. KÄRREMAN, *The Scripted Organization : Dramaturgy from Burke to Baudrillard*, in : R. WESTWOOD, S. LINSTEAD, *The language of Organization*, SAGE Publications Ltd, 2001, p. 91.

improvisation créatrice qui est à la base d'une rencontre réussie, d'un face-à-face qui laisse aux individualités le loisir de s'affirmer sans leur offrir comme seule alternative la défiance mutuelle.

Loin de l'analogie traditionnelle du théâtre et de la vie, de la scène et du quotidien, l'investigation de Goffman, infiniment souple et minutieuse, concourt bien plutôt à éclairer réciproquement l'art de l'acteur et la mise en scène des activités quotidiennes sans qu'il y ait lieu de décider de la nature métaphorique de ce rapport. Il s'agit plutôt, dans la perspective de la sociologie pragmatiste de G.H. Mead, de révéler la continuité de ces expériences et de ces activités. Pour le dire plus directement, il ne s'agit pas de théâtraliser la vie sociale, mais d'observer ce qu'elle contient d'emblée en termes de structures dramatiques et spectaculaires. Concevoir les individus dans la réalité de leurs relations sociales comme des acteurs, permet en outre d'observer précisément la dimension expressive de l'expérience de ces interactions. L'expression est ainsi abordée comme un moyen de communication et non comme la possibilité de réduire les tensions<sup>536</sup> : ainsi par exemple, dans les conduites observées par Goffman dans toutes les stratégies mises en œuvre par les individus dans la vie sociale, qu'il s'agisse d'actes de la civilité ordinaire, de défiance mesurée ou

---

<sup>536</sup> «Expression, then, has been treated in terms of the communicative role it plays during social interaction and not, for example, in terms of consummatory or tension-release function it might have for the expresser.» E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday life*, op. cit., p. 248-249.

de perturbations de l'ordre social. Il observe ainsi ce paradoxe : au plus l'individu est concerné par une situation qu'il ne connaît que très partiellement, au plus il devra se concentrer sur les *apparences*.<sup>537</sup> Par le prisme dramaturgique placé par Goffman sur les interactions sociales, l'individualité n'apparaît pas seulement comme un masque ou un jeu de rôle dicté par les situations, mais bien comme la création conjointe d'une *avant-scène* (*front region*) où l'individu se confronte au public et des *coulisses* (*back region*) où il est libéré de la performance du face-à-face. Pour reprendre l'un de ses exemples, lorsque la maîtresse de maison reçoit des invités, la cuisine représente les *coulisses* de la performance tandis que la salle à manger représente *l'avant-scène*. Toutefois, il ne faudrait pas rabattre ce modèle sur l'opposition classique entre un moi caché et immuable et la *persona* changeante exhibée devant les autres. Ce dénivelé n'existe pas dans l'approche pragmatiste de Goffman : il n'y a pas plus de « réalité » du moi dans les coulisses que sur la scène :

*«On peut répéter qu'on n'affirme pas que les communications subreptices reflètent davantage la réalité que ne le font les communications officielles avec lesquelles elles sont en contradiction ; la difficulté vient du fait que l'acteur est véritablement*

---

<sup>537</sup> «In short, since the reality that the individual is concerned with is unperceivable at the moment, appearances must be relied upon in its stead. And, paradoxically, the more the individual is concerned with the reality that is not available to perception, the more must he concentrate his attention on appearances.» *Ibid.*, p. 249.

*impliqué dans les deux formes de communication, et qu'il doit maîtriser soigneusement cette double implication sous peine de discréditer les projections officielles.»<sup>538</sup>*

Dès lors, on comprend mieux l'originalité du pragmatisme de Goffman : la séparation *frontstage/backstage*, la dyade contrôle des expressions/maîtrise des impressions, la nécessité de jouer avec des équipes : tout cela constitue les fonctions créatrices à partir desquelles le moi peut apparaître et tenir son rôle dans un environnement relativement stable et consensuel. En bref, le moi n'est ni substance, ni identité pérenne, il est un « effet dramatique » ; non la cause du spectacle, mais son produit :

*« [...] ce moi lui-même ne dérive pas de son possesseur, mais de la totalité du spectacle de son activité, puisqu'il est produit par le caractère circonstanciel des événements qui permet aux acteurs d'interpréter la situation. Un spectacle correctement mis en scène et joué conduit le public à attribuer un moi à un personnage représenté, mais cette attribution est le produit et non la cause d'un spectacle. Le moi en tant que personnage représenté n'est donc pas une réalité organique ayant une localisation précise et dont le destin serait essentiellement de naître, d'évoluer et de mourir ; c'est un effet dramatique qui se dégage d'un spectacle que l'on propose et la question décisive est de savoir si on y ajoute foi ou non.*

---

<sup>538</sup> «It may be repeated that no claim is made that surreptitious communications are any more a reflection of the real reality than are the official communications with which they are inconsistent; the point is that the performer is typically involved in both, and this dual involvement must be carefully managed lest official projections be discredited.» *Ibid.*, p. 169-170.

*En analysant le moi, on est donc amené à se désintéresser de son possesseur, de la personne à qui il profite ou coûte, parce que cette personne et son corps se bornent seulement à servir pendant quelque temps de support à une construction collective. Et les moyens de produire et d'entretenir un moi ne résident pas à l'intérieur du support, mais sont souvent fournis par les organisations sociales. Il existe une région arrière dotée d'instruments propres à mettre en forme extérieurement le corps, et une région avant avec ses accessoires permanents. Il y a une équipe de personnes qui, par son activité sur scène et en se servant des accessoires disponibles, constitue le spectacle d'où émerge le moi du personnage représenté, et une autre équipe, le public, dont l'activité interprétative est indispensable à cette émergence. Le moi est un produit de toutes ces dispositions scéniques, et il porte les marques de cette origine dans chacune de ses parties.*

*Toute cette machinerie de production du moi est évidemment encombrante ; parfois elle tombe en panne et laisse découvrir les éléments qui la composent : contrôle de la région arrière, complicité d'équipe, tact du public, et ainsi de suite. Mais, lorsque le mécanisme est bien huilé, les impressions en jaillissent assez vite pour nous faire recoller à l'un de nos types de réalité, la représentation se déroule correctement et le moi affermi prêté à chaque personnage représenté semble émaner intrinsèquement de l'acteur.»<sup>539</sup>*

---

<sup>539</sup> «this self itself does not derives from its possessor, but from the whole scene of his action, being generated by that attribute of local events which renders them interpretable by witnesses. A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation this self- is a *product* of a scene that comes off, and is not a *cause* of it. The self, then, as a performed character, is not an organic thing that as a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature and to die ; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and to

Ainsi, Goffman «démontre comment les interactions sociales de la vie de tous les jours ne peuvent être seulement interprétées comme un jeu de masques dans lequel nous cherchons délibérément à nous tromper mutuellement, mais aussi comme un processus fonctionnel dans lequel individualité et ordre social sont unis dans un processus sans fin de dramatisation.»<sup>540</sup>

En insistant sur les modalités de l'expression de soi dans les relations sociales et en faisant du moi un «effet dramaturgique» issu de ces relations, Goffman se révèle assez proche des analyses

---

characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited.

In analysing the self then we are drawn from its possessor, from the person who will profit or lose most by it, for he and his body merely provide the peg on which something of collaborative manufacture will be hung for a time. And the means for producing and maintaining selves do not reside inside the peg ; in fact these means are often bolted down in social establishments. There will be a back region with its tools for shaping the body, and a front region with its fixed props. There will be a team of persons whose activity on stage in conjunction with available props will constitute the scene from which the performed character's self will emerge, and another team, the audience, whose interpretive activity will be necessary for this emergence. The self is a product of all of these arrangements, and in all of its parts bears the marks of this genesis.

The whole machinery of self-production is cumbersome, of course, and sometimes breaks down, exposing its separate components: back region control; team collusion; audience tact; and so forth. But, well oiled, impressions will flow from it fast enough to put us in the grips of one of our types of reality –the performance will come off and the firm self accorded each performed character will appear to emanate intrinsically from its performer. » *Ibid.*, p. 252-253.

<sup>540</sup> «Goffman demonstrates how the social interactions of the everyday life should not only be construed as a game of masks in which we deliberately seek to hoodwink each other but also as a functional process in which individuality and social order are united in an endless process of dramatization.» M.H. JACOBSEN, S. KRISTIANSEN, *The Social Thought of Erving Goffman*, SAGE Publications, Social Thinkers Series, 2015, p. 73.

de Dewey sur l'acte d'expression même si en apparence, la méthode de Dewey semble inverse par rapport à celle de la microsociologie de Goffman. Dewey, en effet, veut démontrer que le rapport entre l'expression et l'art s'affine et se construit grâce à l'expérience, un peu à la façon dont l'enfant apprend à parler et d'abord à maîtriser en situation l'effet produit par ses expressions. Cependant, si Dewey insiste sur la continuité vivante entre l'expression corporelle et l'art là où Goffman privilégie un modèle théâtral pour mieux observer nos rituels relationnels, il n'en reste pas moins que leurs conclusions convergent sur le point essentiel que constitue l'individuation comme création permanente de soi. Analysant l'acte d'expression, Dewey remet en cause le prétendu clivage entre l'artifice et le naturel tout comme Goffman rejettera l'opposition naïve entre la substantialité du moi et ses masques sociaux. Lorsque l'auteur de *L'art comme expérience* analyse le respect de certains usages sociaux, il observe certes que fréquemment celui-ci relève de l'artifice –par exemple, le sourire affiché lorsqu'on reçoit quelqu'un qui correspondrait, chez Goffman au passage des coulisses à l'avant-scène-, mais cela ne signifie pas pour autant que le moi se dissimulerait sous un rôle totalement factice et étranger au «véritable» moi. Comme l'affirme Dewey, dans les rapports sociaux, l'activité spontanée qui est transformée en médium orientée vers une fin consciente –dans notre exemple, l'expression sincère de la joie de recevoir l'autre- relève aussi bien

de l'artifice que de l'art, de la ruse que de la sincérité. Pour autant, l'artificiel s'il n'est pas décelable par le «spectateur», suppose une rupture entre l'expression et l'intention –l'expression se révélant trompeuse si, bien sûr, elle sert un intérêt indirect comme l'obtention d'une faveur. Si la différence entre l'habileté artificielle et l'artistique n'est pas de nature, elle n'en dessine pas moins, chez Dewey comme chez Goffman, un idéal esthétique-éthique majeur : *«La différence entre ce qui est artificiel, habile ou artistique n'est que de surface. Pour ce qui est de l'artificiel, il y a rupture entre ce qui est fait ouvertement et le but visé. On présente une apparence de cordialité, l'intention étant d'obtenir des faveurs. À chaque fois qu'il y a rupture entre l'acte et son but, il y a hypocrisie, ruse, simulation d'un acte qui a intrinsèquement un autre effet. Quand le naturel et le cultivé se fondent, les actes qui constituent les rapports sociaux sont des œuvres d'art.»*<sup>541</sup>

Il est d'ailleurs intéressant de noter que Dewey, dans son analyse de l'expression anticipe sur les catégories dramaturgiques de Goffman : comme on peut manquer d'art et d'expérience dans l'expression de soi devant les autres –la maladresse ou la gaffe chez Goffman- on peut aussi avoir développé suffisamment d'«art» dans le contrôle de ses expressions pour ruser et simuler. Bien entendu, il serait vain de prétendre naïvement, pour l'un comme pour l'autre, qu'un moi réel et stable consisterait quelque part entre les deux pôles de ce jeu social. Cependant, l'enjeu visé

---

<sup>541</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 123.

est le même : si l'acte d'expression relève déjà de l'art c'est bien parce qu'il est la condition –la cause et non l'effet- d'une individuation possible dans le respect des autres individuations. Et, au fond, la conclusion de Goffman sur les rituels de la présentation de soi, montre clairement là aussi comment l'individuation ne se construit pas à l'abri des rapports sociaux ou derrière le masque d'un moi social, mais qu'elle finit par naître de l'art même avec lequel nous jouons notre propre rôle :

*«[...] l'obligation même et le caractère profitable d'apparaître toujours sous un jour moral ferme, d'être un personnage socialisé, nous force à être la sorte de personne qui a été expérimentée dans les manières d'être de la scène.»<sup>542</sup>*

D'un tout autre point de vue, les théoriciens de la performance et de l'improvisation ont fréquemment attiré notre attention sur la continuité de l'art et de l'ordinaire en montrant comment les actes, paroles et gestes de la vie quotidienne pouvaient être compris comme procès esthétique à *partir* des œuvres d'art elles-mêmes. Ainsi, R. Keith Sawyer développe un parallèle intéressant entre l'esthétique idéaliste de Collingwood et le pragmatisme de Dewey : nonobstant le cadre idéaliste de la pensée du premier rejeté par celle du second, Collingwood entrevoit cependant lui-aussi le lien étroit du langage ordinaire et

---

<sup>542</sup> E. GOFFMAN, *op. cit.*, p. 251.

de l'art<sup>543</sup>. Nous allons voir comment l'attention portée à la part d'improvisation et de créativité dans l'usage ordinaire du langage permet tout à la fois de mieux comprendre le lien entre l'art et les activités ordinaires, mais en outre, autorise une compréhension plus large de l'art comme processus interactif débordant largement le produit créé. De ce point de vue, l'« idéalisme » de Collingwood ne doit pas être surestimé au point de nous rendre aveugles à ce qu'il y a d'étonnamment novateur dans sa définition de l'œuvre d'art et surtout dans sa manière de la resituer au sein d'une pratique commune.

## 2. *L'art comme communication*

On ne sait pas précisément si J. Dewey et R. G. Collingwood, dont les œuvres esthétiques paraissent presque simultanément, se sont lus<sup>544</sup>, mais il semble toutefois légitime de les rapprocher sur certains points essentiels et, en particulier, sur l'infléchissement vers l'expérience et l'activité qu'elles introduisent dans l'appréhension des problèmes esthétiques ainsi que –et surtout– sur leurs théories respectives de l'expression de l'émotion. Qu'il s'agisse des principes de l'art formulés par Collingwood ou de la

---

<sup>543</sup> Voir R. K. SAWYER, *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, n°2, *Improvisation in the Arts*, (Spring 2000), p. 149-161.

<sup>544</sup> On sait du moins que Dewey connaît bien l'esthétique anglaise puisqu'il publie une recension critique de l'ouvrage de Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, en 1893 : "Review of a History of Aesthetic by Bernard Bosanquet", *Philosophical Review*, 2: 63-69.

définition pragmatiste de l'art comme expérience élaborée par Dewey, les deux penseurs insistent à souhait sur l'importance du *procès* de la création en se gardant de fétichiser l'œuvre finie qui, en un sens, fige et «congèle» ce processus actif et vivant. En outre, par leur refus commun de séparer la sphère de l'art de l'expérience ordinaire, ils fournissent non seulement les outils d'une compréhension neuve de l'esthétique, mais invitent surtout à une mutation radicale dans la *pratique* même de l'art.

Traditionnellement les théories esthétiques ont davantage insisté sur le produit créé –l'œuvre d'art- que sur le processus de création lui-même, même si pour une grande part, le discours critique a fréquemment consisté en une *interprétation* de ce processus à partir de l'œuvre. Il est certain que dans une perspective d'interprétation psychologique de l'œuvre d'art, le processus créateur est envisagé comme la cause subjective de l'œuvre ; cause vers laquelle l'interprétation bien conduite devrait nous reconduire. Pour autant, on sait aussi vers quelles apories conduit une telle approche : outre le réductionnisme psychologique à peu près universellement jugé obsolète, le manque d'efficacité épistémique de ce type d'interprétation ne fait guère de doute : comment retrouver les intentions subjectives qui auraient présidé à l'élaboration de l'œuvre sans tomber dans l'approximation ou l'ineffable ? Et comment ne pas dissoudre l'œuvre dans le biographique ? C'est pourquoi, outre la tradition esthétique, une

grande part de l'esthétique contemporaine rejette aussi cette prise en compte du processus créatif dans l'approche des œuvres et revendique vigoureusement une méthode anti-intentionnaliste. On trouverait chez Monroe Beardsley une claire restitution de cette position : comprendre l'œuvre d'art ne nécessite en aucune façon de prendre en compte le processus créateur qui surplomberait l'œuvre en amont. Bien au contraire, il faut rejeter toute tentative –toujours infructueuse– de prétendre retrouver une intention créatrice derrière l'objet créé et s'en tenir à l'objet fini et accompli. Beardsley peut ainsi écrire : «Si un sculpteur nous dit que sa statue était intentionnellement lisse et bleue, mais que nos sens nous disent qu'elle est rugueuse et rose, nous allons vers nos sens.»<sup>545</sup> Toutefois, comme le note N. Carroll, l'exemple, trop radical, ne peut être réellement convaincant car il est difficile de croire que le sculpteur ait l'intention de créer une sculpture bleue tout en la peignant en rose...<sup>546</sup> Du moins, nous suspecterons alors simplement une stratégie ironique de la part de l'artiste en question, mais dans tous les cas, nous n'aurons pas besoin de l'hypothèse anti-intentionnaliste. N. Carroll peut logiquement en conclure :

*« Searching for authorial intention is, consequently, not a matter of going outside the artwork, looking for some independent, private, mental episode or cause that*

---

<sup>545</sup> M. BEARDSLEY, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace and World, 1958, p.20.

<sup>546</sup> CARROLL Noël, *Beyond Aesthetics*, *op. cit.*, p. 158.

*is logically remote from the meaning or value of the work. The intention is evident in the work itself, and, insofar as the intention is identified as the purposive structure of the work, the intention is the focus of our interest in and attention to the artwork. On the external-episode view, authorial intention is a dispensable, if not distracting, adjunct to the artwork, which adjunct is best ignored.»<sup>547</sup>*

Pour autant, si l'intention est suffisamment manifeste dans l'œuvre elle-même, si elle ne se réduit pas à un contenu mental privé, cela nous autorise-t-il pour autant à considérer que ce qui fait le propre de l'œuvre d'art réside davantage du côté de son procès créatif que du côté de l'objet produit ? N'y a-t-il pas un risque de dissoudre l'œuvre dans l'intention au moins égal à celui de congeler la création dans l'œuvre ? L'alternative semble être la suivante : soit prendre en compte l'intention de l'artiste en amont de l'œuvre au risque de rabattre l'esthétique sur le psychologique, soit ignorer toute intention au risque, cette fois-ci, de fétichiser l'œuvre elle-même.

Pour éviter cette alternative, il faut d'abord préciser que l'insistance avec laquelle Dewey en particulier, distingue l'œuvre d'art et l'objet, le produit fini, n'a pas pour corollaire la dissolution de l'œuvre dans l'intention créatrice ou l'émotion privée du créateur. Et c'est en ce point qu'il peut être particulièrement intéressant de comparer les méthodes de Dewey et de Collingwood dans leurs approches respectives de l'œuvre d'art car aussi curieux que cela

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 160.

paraisse l'idéalisme de Collingwood se nourrit d'arguments tout à fait similaires au pragmatisme de Dewey.

Comme l'affirme R. K. Sawyer, «la distinction entre le processus créatif et le produit qui en résulte, est l'un des thèmes centraux du pragmatisme américain»<sup>548</sup> Et il est certain que Dewey insiste de manière essentielle sur cette distinction, réaffirmant que le produit (*product of art*) de l'art n'est pas l'œuvre d'art (*work of art*) et que l'art est avant tout la qualité d'une *activité*.<sup>549</sup> C'est donc à juste titre que Sawyer comprend l'esthétique de Dewey comme pouvant être naturellement prolongée vers une esthétique des *performing arts* et de l'improvisation. En effet, Dewey conteste de manière aussi radicale qu'originale la distinction traditionnelle entre les arts de l'espace et les arts du temps : là où l'on croit naïvement saisir la peinture ou l'édifice dans l'instant, on oublie qu'il y a la même durée -mais accumulée et comprimée en eux- que nous ressentons à l'écoute de la musique, à la lecture d'un roman ou au spectacle d'une pièce de théâtre. Il s'ensuit pour Dewey que la séparation des arts du temps et de l'espace est le modèle même d'une fausse bonne idée et se révèle bien plutôt un «principe destructeur» pour la

---

<sup>548</sup> «The distinction between creative process and resulting product was one of the central themes of American pragmatism.» *Ibid.*, p. 153.

<sup>549</sup> «Le *produit* de l'art -temple, peinture, statue, poème- n'est pas l'*œuvre* de l'art. L'œuvre a lieu quand un être humain coopère avec le produit, de sorte que le résultat soit une expérience appréciée pour ses propriétés libératrices et ordonnées.» (nous traduisons) J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 353.

compréhension esthétique.<sup>550</sup> Et, à la suite de Croce, Dewey nous invite à distinguer la perception de l'œuvre de la réflexion sur cette perception : ce n'est que dans le passage de l'une à l'autre que nous identifierons l'écoute de la musique à des séquences temporelles et la vision de la peinture ou de l'architecture à des coexistences spatiales. Dans les faits, « nous voyons dans les

---

<sup>550</sup> Le passage de l'objet d'art à l'œuvre de l'art est pensé de manière très originale par Dewey comme ce qui donne à la production artistique son *volume* propre. Ainsi, de la même manière que l'objet spatial nous donne l'illusion d'être saisi dans l'instant alors qu'en fait il prend tout son volume grâce au temps qui y est comprimé, nous pouvons avoir l'illusion connexe que l'écoute de la musique ou le fait d'assister à une représentation théâtrale supposerait un effort de mémoire et de rétention du passé alors qu'en fait la perception actuelle est contrainte par la série continue des perceptions précédentes et à moins d'une inattention du spectateur ou d'une défaillance de l'artiste, nous n'avons jamais besoin de faire de retour en arrière pour rester dans le fil de l'intrigue ou l'unité de la pièce musicale. Si bien que la distinction entre arts de l'espace et arts du temps n'a plus de raison d'être dans la mesure où ce qui fait l'œuvre est son extension en volume intrinsèquement attachée à la tension de l'énergie qu'elle contient : « Mais ce n'est que quand la perception esthétique est interrompue (par défaillance de l'artiste ou du sujet percevant) que nous sommes contraints de revenir en arrière, quand, par exemple au théâtre, nous devons nous interroger sur ce qui a précédé pour ressaisir le fil de l'intrigue. La rétention du passé est enchâssée dans de ce qui est actuellement perçu, et enchâssée de manière telle que, concentrée ici et maintenant, elle force l'esprit à anticiper sur ce qui va suivre. Plus la perception présente est contrainte par la série continue des perceptions précédentes, plus elle est riche, et plus intense est l'élan qui nous porte vers la suite. Par la force de cette concentration, la libération en cours des matériaux contenus ouvre aux expériences suivantes un espace plus grand, contenant un nombre plus élevé de particularités déterminées : ce que j'ai appelé extension et volume correspond à l'intensité de l'énergie résultant de multiples résistances. » *Ibid.*, p. 305. On voit en outre à la lumière d'un tel passage que si la frontière séparant l'esthétique pragmatiste de Dewey de l'esthétique vitaliste de Bergson paraît très fine elle n'en demeure pas moins définitive : là où Bergson privilégie en permanence la durée au détriment de l'espace, l'élan sur la forme, l'esprit sur la matière, ce sont tous ces dualismes que la pensée de Dewey dissout. Et il n'est pas anodin d'observer que Dewey n'hésite pas, à la suite du passage précité, à reconnaître que l'artiste *pratique*, bien avant que cela soit découvert par la physique, dans l'espace-temps et non dans l'espace *ou* le temps.

tableaux des intervalles et des directions et nous *entendons* en musique des distances et des volumes.»<sup>551</sup>

Cette critique du principe de classification des arts accrédite l'orientation naturelle de l'esthétique de Dewey vers la performance et l'improvisation et celle-ci trouve –comme le montre Sawyer- un écho précis dans les analyses de R.G. Collingwood qui, lui-aussi, refuse les limites objectales traditionnelles de l'œuvre d'art et ne définit cette dernière que par la connexion d'un objet et d'une *activité* esthétique : l'œuvre d'art est une production qui «d'une manière ou d'une autre est connectée à une activité esthétique, c'est, avec la création de l'expérience imaginative, ce qu'est l'œuvre d'art.» Il peut certes sembler que le vocabulaire de Collingwood évoque davantage la tradition esthétique idéaliste que l'approche pragmatiste, comme en témoigne ce passage : «une œuvre d'art ne pourra être complètement créée que lorsqu'elle a été créée comme une chose dont la place est seulement dans « l'esprit » de l'artiste.»<sup>552</sup> Dewey en revanche, s'oppose très nettement à toute forme d'idéalisme et jamais ne considère la création comme l'effet ou le produit d'une subjectivité privée séparée de toute interrelation avec l'expérience ou la pratique<sup>553</sup>.

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>552</sup> R.G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford At the Clarendon Press, 1938, p. 130.

<sup>553</sup> «Même la composition conçue mentalement et, par conséquent, privée physiquement, est publique dans son contenu signifiant, puisqu'elle est conçue

Mieux encore, c'est cette interrelation qui fait l'œuvre d'art et qui fait, par réciprocité, qu'une expérience vraiment complète est déjà une forme d'art. Néanmoins, il faut sans doute relativiser l'idéalisme de Collingwood et ce pour deux raisons : la première tient à ce que les affirmations idéalistes de l'auteur des *Principes de l'art* remplissent une fonction précise : celle de disqualifier les conceptions impropres de l'art telle que celle qui l'assimile à une forme de technique ou d'artisanat. C'est principalement contre ces théories de *l'art as craft* que Collingwood rappelle que l'œuvre existe d'abord essentiellement dans la tête de l'artiste. La deuxième, plus convaincante encore, tient à sa décision d'assimiler l'art à l'usage courant du langage. Ce trait le rapproche indéniablement du pragmatisme puisque, de fait, si l'art est langage, communication, il n'est ni un «sur-langage», ni une forme d'adresse oraculaire, mais il est en revanche entièrement comparable à l'activité ordinaire du langage et à la capacité d'improvisation et de structure qu'elle impose à tout locuteur. Et surtout, comme tout usage du langage, il suppose une communauté de locuteurs qui non seulement soient capables d'entendre ce qui est dit par l'artiste, mais dont l'élévation du nombre de personnes pouvant se l'approprier fournit un critère efficace de la réussite même de l'œuvre. Si pour Dewey, l'œuvre ne

---

en référence à la réalisation dans un produit qui est perceptible et qui donc appartient au monde commun.» (*nous traduisons*) *op. cit.*, p. 106.

peut être totalement privée puisque son orientation signifiante la destine à un monde commun, pour Collingwood, si l'œuvre existe bien dans l'esprit de l'artiste elle ne pourra pourtant trouver son expression que dans le langage qui là aussi la rend partageable et communicable ; de ce fait, la parenté entre l'idéalisme de Collingwood et le pragmatisme de Dewey est plus grande que leur opposition de principe et cette parenté réside dans l'assimilation de l'art à une forme de *communication*.

Il est ainsi logique que le point névralgique de leurs théories respectives se trouve dans leurs approches de l'expression de l'émotion. Nous avons déjà vu comment Dewey distingue l'émotion immédiate de son expression et l'expressivité de l'œuvre d'art de l'expression impulsive de l'émotion. C'est à ces mêmes distinctions que Collingwood se livre au chapitre six de la première partie de ses *Principles of Art*. Il commence par observer que le surgissement et la conscience de l'émotion ne suffisent pas à son identification et sa connaissance par le sujet de l'émotion. Pour connaître et comprendre l'émotion que nous ressentons, il faut la dire, l'exprimer, c'est-à-dire que celui qui ressent une émotion commencera par dire qu'il ressent quelque chose qu'il ne reconnaît pas encore puis, grâce au langage, grâce à la parole, il extraiera progressivement de lui-même le sens de cette émotion et d'une

certaine façon s'en délivrera<sup>554</sup>. On pourrait reconnaître dans ce processus une variation de la *catharsis* mais Collingwood les distingue cependant : le fait d'exprimer l'émotion ne la fait pas disparaître ou ne la métamorphose pas : elle demeure dans l'esprit de celui qui l'a sentie et ce qui disparaît c'est le caractère oppressant de l'émotion ressentie sans être encore reconnue. Or, ce processus de l'expression de l'émotion tel que Collingwood le décrit, suppose une critique de la téléologie traditionnelle de l'émotion très proche de celle de Dewey : pour les deux auteurs les signes extérieurs de l'émotion ne sont pas ce qui exprime l'émotion ressentie et, en revanche, l'expression de l'émotion est un processus continu et immanent qui n'est jamais réductible à une vision sommaire des moyens et des fins, bref à une technique. Comme le rappelle Dewey en maints endroits de son œuvre et en particulier dans *l'Art comme expérience*, -en dépassant les théories de l'émotion de Darwin et de James- c'est lorsque nous faisons

---

<sup>554</sup> «When a man is said to express emotion, what is being said about him comes to this. At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is. All he is conscious of is a perturbation or excitement, which he feels going on within him, but of whose nature he is ignorant. While in this state, all he can say about his emotion is: 'I feel ... I don't know what I feel.' From this helpless and oppressed condition he extricates himself by doing something which we call expressing himself. This is an activity which has something to do with the thing we call language: he expresses himself by speaking. It has also something to do with consciousness: the emotion expressed is an emotion of whose nature the person who feels it is no longer unconscious. It has also something to do with the way in which he feels the emotion. As unexpressed, he feels it in what we have called a helpless and oppressed way; as expressed, he feels it in a way from which this sense of oppression has vanished. His mind is somehow lightened and eased.» *Ibid.*, p. 109-110.

quelque chose de notre émotion, lorsque nous accomplissons quelque chose à partir d'elle, qu'elle devient esthétique et donc qu'elle devient une véritable expression. C'est en des termes très proches de ceux que Dewey emploierait pour l'expérience émotionnelle que Collingwood décrit ce processus d'expression de l'émotion :

*«Jusqu'à ce qu'un homme exprime son émotion, il ne sait pas encore de quelle émotion il s'agit. L'acte d'expression est donc une exploration de ses propres émotions. Il essaie de trouver ce que sont ces émotions. Il y a certainement ici un processus dirigé : un effort qui est dirigé vers une certaine fin ; mais cette fin n'est pas quelque chose de prévu et de préconçu, dont on pourrait penser des moyens appropriés à la lumière de notre connaissance de ce caractère spécial. L'expression est une activité pour laquelle il n'y a pas de technique.»<sup>555</sup>*

Mais décrire une émotion n'est pas l'exprimer : là où la description, pour Collingwood, *généralise*, l'expression au contraire, *individualise*. En bref, et contre l'idée reçue selon laquelle la valeur expressive du poème ou du récit dépendrait de la richesse des épithètes ou de l'emprunt au vocabulaire savant de la psychologie, Collingwood rappelle que c'est exactement l'inverse qui se passe :

---

<sup>555</sup> «Until a man has expressed his emotion, he does not yet know what emotion it is. The act of expressing it is therefore an exploration of his own emotions. He is trying to find out what these emotions are. There is certainly here a directed process: an effort, that is, directed upon a certain end; but the end is not something foreseen and preconceived, to which appropriate means can be thought out in the light of our knowledge of its special character. Expression is an activity of which there can be no technique.» *Ibid.*, p. 111.

c'est en particularisant l'émotion que l'expression qui en résultera acquerra paradoxalement toute son intelligibilité pour le public. C'est en des termes fort proches que Dewey réglait lui-aussi le problème de l'expression de l'émotion : là encore, il ne s'agit pas du problème technique de la capacité à exprimer le plus objectivement possible l'émotion, mais de la capacité chez l'artiste à créer une situation permettant de susciter la réaction émotionnelle du public. :

*«En réalité, toutefois, le poète et le romancier possèdent un avantage immense, même par rapport à un psychologue expert, lorsqu'il s'agit de traiter d'une émotion. En effet, ceux-ci bâtissent une situation concrète et lui permettent de susciter une réaction émotionnelle. Au lieu d'une description d'une émotion en termes intellectuels et symboliques, l'artiste est «l'auteur de l'action qui engendre» l'émotion.»*<sup>556</sup>

On a déjà vu comment Dewey explique ainsi «l'universalité» de l'art par l'épitomé que réalise l'artiste à partir de la qualité unique d'une émotion empruntant à la diversité des matériaux mis en œuvre<sup>557</sup>. Si, de son côté, Collingwood insiste davantage sur l'assimilation de l'art au langage pour éclairer le phénomène de l'expression, la résolution de la tension entre individualisation et universalité est toutefois très similaire. C'est en effet par la critique d'une psychologie individualiste réductrice voisine de la critique de

---

<sup>556</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 130.

<sup>557</sup> Cf. *infra.*, p. 157 et p. 258.

Dewey, que Collingwood démontre comment l'expression esthétique de l'émotion suppose une expérience continue d'éclaircissement et d'intelligibilité. Ainsi, après avoir vertement critiqué les théories qui voudraient, depuis Aristote, que l'expression en art soit un processus de généralisation, il rappelle que si l'art à proprement parler est expression de l'émotion, alors :

*«L'art en tant que tel, comme expression de l'émotion, n'a rien à voir avec tout cela. L'artiste proprement dit est une personne qui, aux prises avec le problème d'exprimer une certaine émotion, dit «je veux éclaircir cela» [...] Il ne veut pas une chose d'un certain genre, il veut une certaine chose. C'est pourquoi le genre de personne qui considère la littérature comme psychologie, en disant «Comme cet écrivain dépeint admirablement les sentiments des femmes, ou des chauffeurs de bus, ou des homosexuels...» ne comprend pas, inévitablement, les œuvres d'art avec lesquelles il entre en contact, et prend pour du grand art, avec une infaillible précision, ce qui n'est pas du tout de l'art.»<sup>558</sup>*

Dewey dénonçait peu ou prou le même travers chez les critiques tendant à considérer l'expression de l'émotion comme la capacité à produire un type générique d'émotion alors qu'il ne peut exister « d'émotion *universelle* telle que la peur, la haine ou encore

---

<sup>558</sup> «The artist proper is a person who, grappling with the problem of expressing a certain emotion, says, 'I want to get this clear.' It is no use to him to get something else clear, however like it this other thing may be. Nothing will serve as a substitute. He does not want a thing of a certain kind, he wants a certain thing. This is why the kind of person who takes his literature as psychology, saying 'How admirably this writer depicts the feelings of women, or busdrivers, or homosexuals ... ', necessarily misunderstands every real work of art with which he comes into contact, and takes for good art, with infallible precision, what is not art at all. » R.G. COLLINGWOOD, *op. cit.*, p. 114-115.

l'amour.»<sup>559</sup> Or, cette manière commune de se défier des théories classiques ou admises de l'expression de l'émotion dans l'art entraîne nécessairement la remise en cause du clivage entre l'artiste enfermé dans le solipsisme de la création et le public passif recevant cette création. Si comme on l'a vu l'un des buts poursuivis par Dewey dans *L'art comme expérience* est précisément de réduire cette fracture entre l'art et le public, les analyses de Collingwood s'avèrent tout aussi radicales : en faisant de l'art l'expression de l'émotion, le théoricien anglais observe que la distinction entre l'artiste et son public tend à disparaître. Certes les présupposés idéalistes de Collingwood diffèrent du pragmatisme de Dewey, toutefois, ces mêmes présupposés le conduisent à des conclusions approchantes puisqu'il lui semble absurde de séparer l'artiste de l'homme ordinaire. Non seulement l'art comme expression de l'émotion suppose à l'évidence que cette expression soit comprise et par là, comme dans tout usage du langage, cela suppose une communauté dans laquelle prennent place à la fois l'artiste et son public, mais en outre cela suppose que l'expression proposée par la recherche de l'artiste « parle » directement au public qui en un sens voit ou s'entend dire ce qu'il aurait voulu voir ou entendre :

*«Si l'art n'est pas un genre d'artisanat, mais l'expression de l'émotion, cette distinction de genre entre l'artiste et le public disparaît. Car l'artiste n'a un public*

---

<sup>559</sup> *Op. cit.*, p. 129.

*que dans la mesure où les gens l'entendent s'exprimer lui-même, et comprennent ce qu'ils entendent. Maintenant, si une personne dit quelque chose en exprimant ce qu'elle a dans l'esprit, et qu'une autre l'entend et le comprend, l'auditeur qui le comprend a la même chose dans l'esprit. [...] Si quelqu'un dit «deux fois deux font quatre» à l'adresse de quelqu'un qui est incapable de réaliser les opérations arithmétiques, même les plus simples, il se comprendra lui-même mais il ne sera pas compris de son auditeur. L'auditeur peut comprendre seulement s'il peut additionner deux et deux dans son propre esprit. Qu'il ait pu entendre avant le locuteur dire ces mots ne fait aucune différence. Ce qui est dit ici de l'expression des pensées est également vrai de l'expression des émotions. Si un poète exprime, par exemple, une certaine forme de peur, les seuls auditeurs qui peuvent le comprendre sont ceux qui sont capables de faire eux-mêmes l'expérience de ce type de peur. Par conséquent, lorsque quelqu'un lit et comprend un poème, il ne comprend pas seulement l'expression du poète lui-même, les émotions du poète, il exprime ses propres émotions dans les mots du poète, lesquels deviennent ainsi ses propres mots.»<sup>560</sup>*

---

<sup>560</sup> «If art is not a kind of craft, but the expression of emotion, this distinction of kind between artist and audience disappears. For the artist has an audience only in so far as people hear him expressing himself, and understand what they hear him saying. Now, if one person says something by way of expressing what is in his mind, and another hears and understands him, the hearer who understands him has that same thing in his mind. The question whether he would have had it if the first had not spoken need not here be raised; however it is answered, what has just been said is equally true. If some one says 'Twice two is four' in the hearing of some one incapable of carrying out the simplest arithmetical operation, he will be understood by himself, but not by his hearer. The hearer can understand only if he can add two and two in his own mind. Whether he could do it before he heard the speaker say those words makes no difference. What is here said of expressing thoughts is equally true of expressing emotions. If a poet expresses, for example, a certain kind of fear, the only hearers who can understand him are those who are capable of experiencing that

Ainsi, de même que pour Dewey le poème n'existe que lorsqu'il est lu par le lecteur et qu'il devient le médium d'une nouvelle expérience, pour Collingwood, « le lecteur est un artiste aussi bien que l'écrivain.»<sup>561</sup> Si la qualité de l'expression se mesure à la capacité de l'artiste à donner forme à ce que tout le monde sent, il est bien certain que cela suppose une communauté d'émotions.

En un sens, c'est parce que l'art n'est pas une forme d'artisanat et n'est pas une forme de technique, qu'il ne peut être affaire de spécialistes que ce soit sur son versant productif ou son versant réceptif. Du moins, lorsqu'il se spécialise il se coupe nécessairement d'une part de son public et a tendance à devenir une chose éthérée. L'effort de rendre intelligible l'émotion ressentie va donc de pair avec la continuité entre l'artiste et le public, continuité où l'œuvre elle-même se situe. C'est en ce sens que l'on peut dire sans forcer le sens des théories de Collingwood, que son assimilation du langage et de l'art, de la communication et de l'esthétique, rejoint fondamentalement les présupposés pragmatistes. C'est curieusement le sens profond de son idéalisme : de même qu'on ne découvre sa pensée qu'en l'exprimant pour soi et pour les autres, l'œuvre d'art n'est jamais

---

kind of fear themselves. Hence, when some one reads and understands a poem, he is not merely understanding the poet's expression of his, the poet's emotions, he is expressing emotions of his own in the poet's words, which have thus become his own words.» *op. cit.*, p. 118.

<sup>561</sup> «Thus, if art is the activity of expressing emotions, the reader is an artist as well as the writer. » *Ibid.*, p. 118-119.

réductible à une technique d'expression d'une émotion toute faite, mais elle est bien la découverte progressive de la signification de l'émotion dans l'effort pour l'exprimer et la rendre claire pour soi et pour les autres.

### *3. La créativité de la conversation*

Cette place prépondérante accordée au langage dans le processus d'expression de l'émotion n'entraîne aucunement une forme d'intellectualisation du processus artistique, en revanche, elle permet à Collingwood de ramener la sphère de l'art à celle de la conversation courante puisqu'en un sens, les mêmes qualités d'improvisation, le même effort de structuration et d'intelligibilité y sont présents. Plus précisément, les conversations de la vie de tous les jours sont créées collectivement et présentent des propriétés structurelles et temporelles analogues à celle d'un drame. C'est ce qui fait dire à K. Sawyer que la conversation ordinaire joue, dans la théorie de Collingwood, un rôle analogue à celui de l'expérience chez Dewey : «lorsque la conversation ordinaire est improvisée, elle partage de nombreuses propriétés avec la notion d'expérience de Dewey.»<sup>562</sup> En effet, de même que l'expérience telle que la conçoit Dewey suppose une orientation se réinventant sans cesse selon les ressources de la situation, la conversation ordinaire

---

<sup>562</sup> K. SAWYER, *Improvisation and the Creative Process : Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity.*, art. cit., p. 155.

improvisée exige là aussi une adaptation à la situation et une structuration qui ne présuppose aucune fin prédéfinie. Si bien que Dewey comme Collingwood peuvent définir l'expression de l'émotion comme une forme de *communication*. Comme l'auteur de *L'art comme expérience* le réaffirme à la fin du chapitre V de son ouvrage : «Parce que les objets d'art sont expressifs, ils communiquent. Je ne dis pas que la communication vers les autres est l'intention de l'artiste. Mais c'est la conséquence de son œuvre – laquelle en effet vit seulement en communication lorsqu'elle opère dans l'expérience des autres.»<sup>563</sup> On voit clairement que le statut de la communication dans la théorie de l'expression ne recouvre pas ce qui est critiqué par l'anti-intentionnalisme : communiquer n'a jamais signifié pour Dewey, exprimer l'intention privée de l'artiste. C'est la dimension expressive de l'œuvre qui en fait un médium privilégié de la communication.

De même, pour Collingwood, si l'art est d'abord communication, c'est bien que l'effort de communication suppose déjà une forme d'art : chercher à exprimer ses émotions, à les rendre conscientes et intelligibles est un effort commun à l'artiste et à chaque locuteur d'une communauté. C'est pourquoi, en ce sens précis, tout langage est esthétique pour Collingwood, de même que toute expérience pour Dewey contient en germe une destination esthétique : «chaque parole et chaque geste que l'un de nous fait est une

---

<sup>563</sup> J. DEWEY, *Op. cit.*, (traduction modifiée) p. 186.

oeuvre d'art.»<sup>564</sup> Par définition, cette «œuvre d'art» sera nécessairement collective puisqu'elle ne peut advenir que grâce à la collaboration des locuteurs. Pour Dewey, l'origine même de l'acte d'expression –et donc de l'art- est à rechercher dans les paroles et les gestes sociaux lorsque ceux-ci conservent leur spontanéité première tout en étant conscients et orientés vers l'autre : «Quand le naturel et le cultivé se fondent, les actes qui constituent les rapports sociaux sont des œuvres d'art.»<sup>565</sup> La relation sociale, et en premier lieu, la relation d'amitié suppose donc comme tout art, un *médium* grâce auquel les gestes deviennent signes : le sourire, comme les pigments pour le peintre, exprime une émotion à partir d'un moyen organique. Il n'y a donc pas, pour Dewey comme pour Collingwood, de langage «ultime» qui rendrait l'émotion transparente, à la manière d'une langue savante qui rendrait intelligible l'émotion d'abord confuse, mais en revanche, dans toute conversation ordinaire orientée vers une communication sincère on trouve déjà tous les ingrédients d'une œuvre d'art. Comme le fait remarquer K. Sawyer, dans chaque conversation ordinaire, nous utilisons toutes les propriétés structurelles du drame et, de ce point de vue, tout langage est esthétique.<sup>566</sup> On pourrait ajouter qu'il

---

<sup>564</sup> «Every utterance and every gesture that each one of us makes is a work of art.» R. G. COLLINGWOOD, *Principles of Art*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>565</sup> J. DEWEY, *op. cit.*, p. 123.

<sup>566</sup> «In every conversation, we negotiate all of the properties of the dramatic frame –where the conversation will go, what kind of conversation we are

n'existe pas de dénivelé ou de hiérarchisation entre les jeux de langage, ce qui fera dire à Dewey comme à Collingwood, qu'il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et l'homme ordinaire. Certes, l'art constitue bien pour Dewey la forme la plus universelle de communication, mais c'est ce pourquoi toute forme de communication intense et partagée conduit vers son expression artistique :

*«L'expression transgresse les frontières qui séparent les êtres humains. Étant donné que l'art est la forme de langage la plus universelle, étant donné qu'il est tissé, y compris dans les arts non littéraires, à partir de qualités communes appartenant à un monde public, il est la forme de communication la plus universelle et la plus libre. Toute expérience intense de fraternité et d'affection trouve son aboutissement artistique.»<sup>567</sup>*

Autrement dit, la fonction de communication de l'art ne ressemble pas à un privilège technique et n'a que peu à voir avec la thèse paresseuse d'une communication non verbale et pour cette raison universelle de l'art. Si l'art communique de manière plus efficace c'est simplement qu'il exprime ce qui naturellement tend à l'expression. Cette continuité entre l'expérience de la relation ordinaire et l'expérience de l'expression artistique, pour Dewey, et la continuité de la conversation ordinaire et de la communication artistique pour Collingwood, conduit logiquement à réunifier

---

having, what our social relationship is, when it will end.» K. SAWYER, *art. cit.*, p. 155.

<sup>567</sup> J. DEWEY, *Op. cit.*, p. 440.

l'artiste et son public en une seule instance créatrice puisque *in fine*, l'œuvre sera bien le résultat actif de cette collaboration.

Il n'y a pas plus, de ce point de vue, d'idéalisme –au sens le plus répandu du terme- dans l'esthétique de Collingwood que dans celle de Dewey : l'œuvre d'art la plus privée et la plus solipsiste ne peut exister sans un public –imaginé ou réel, limité ou large-. Ainsi, pour Collingwood, le public n'est pas seulement le récepteur de l'œuvre –et *a fortiori* il n'est pas un facteur anti-esthétique qui corromprait la sincérité de l'artiste- mais bien l'un des éléments qui composent le travail de l'artiste et donc un élément proprement esthétique :

*«Le public lui est perpétuellement présent comme l'un des facteurs de son travail artistique ; non comme un facteur anti-esthétique corrompant la sincérité de son œuvre par des considérations de réputation et de renommée, mais un facteur esthétique définissant quel est le problème qu'un artiste tente de résoudre –quelles émotions il exprime- et qu'est-ce qui constitue une solution de ce problème. Ainsi le public que l'artiste sent en collaboration avec lui-même peut-être plus ou moins étendu, mais il n'est jamais absent.»<sup>568</sup>*

Et encore, il ne s'agit pas seulement d'une collaboration ponctuelle entre l'artiste et le public à l'occasion de l'exécution de l'œuvre, mais l'œuvre elle-même dépend aussi de la communauté artistique qui en amont de l'artiste, a eu sur lui une influence. Si bien que l'artiste ne peut jamais être conçu pour Collingwood comme une

---

<sup>568</sup> R.G. COLLINGWOOD, *Op. cit.*, p. 315.

individualité privée et isolée, mais comme une partie d'une communauté beaucoup plus vaste. C'est, au fond, pour Collingwood, le public qui parle à travers ses mots.<sup>569</sup> De même que pour Dewey, le fait que l'œuvre soit perceptible et susceptible d'être éprouvée (*experienced*) suffit à affirmer son appartenance à un monde commun.

Cette «collectivisation» de l'œuvre d'art ne va cependant pas sans problèmes : si les limites de l'œuvre ne circonscrivent plus une intention privée ou une monade psychologique, faut-il pour autant les étendre jusqu'au public lui-même ? Peut-on faire du public le co-auteur de l'œuvre sans faire disparaître l'auteur lui-même ?

Il est certain que pour Collingwood, le public est toujours co-auteur de l'œuvre, il est en tout cas le collaborateur de l'artiste qui lui-même ne crée que dans une filiation historique et pour une communauté dont il fait partie :

*« Cette activité [l'activité esthétique] est une activité conjointe qui n'appartient pas seulement à un être humain unique mais à une communauté. Elle n'est pas exécutée seulement par l'homme qu'on nomme individuellement l'artiste, mais en partie par tous les autres artistes que l'on désigne comme ses «influences», alors que nous pensons réellement qu'ils collaborent avec lui. Elle n'est pas jouée seulement par les corps conjoints des artistes, mais (dans le cas des arts d'exécution) par les exécutants qui n'agissent pas simplement sous les ordres de*

---

<sup>569</sup> «What he says will be something that his audience says through his mouth.» *Ibid.*, p. 312.

*l'artiste, mais qui collaborent avec lui pour produire l'œuvre finie. Et même là l'activité artistique n'est pas encore complète ; pour qu'elle le soit, il doit y avoir un public, dont la fonction n'est donc pas seulement réceptive mais aussi collaborative. L'artiste (bien qu'il puisse le refuser sous l'effet du préjugé individualiste) se tient ainsi dans des relations collaboratives avec la totalité de la communauté ; non pas une communauté idéale telle que celle de tous les êtres humains, mais la communauté actuelle des artistes influents auxquels il a emprunté, les exécutants qu'il emploie et le public pour qui il parle. En reconnaissant ces relations et en les comptant pour une part de son œuvre, il renforce et enrichit cette œuvre elle-même, en les refusant, il l'appauvrit.»<sup>570</sup>*

Il est certain qu'une double lecture de ce type d'affirmation est toujours possible : soit elle apparaît comme le risque d'une dissolution de la singularité créatrice –ce que Collingwood prévoit d'ailleurs en supposant que l'artiste refuse cette vision de la collaboration entre lui et le public- soit on peut y voir un effort

---

<sup>570</sup>«This activity is a corporate activity belonging not to any one human being but to a community. It is performed not only by the man whom we individualistically call the artist, but partly by all the other artists of whom we speak as 'influencing' him, where we really mean collaborating with him. It is performed not only by this corporate body of artists, but (in the case of the arts of performance) by executants, who are not merely acting under the artist's orders, but are collaborating with him to produce the finished work. And even now the activity of artistic creation is not complete; for that, there must be an audience, whose function is therefore not a merely receptive one, but collaborative too. The artist (although under the spell of individualistic prejudices he may try to deny it) stands thus in collaborative relations with an entire community; not an ideal community of all human beings as such, but the actual community of fellow artists from whom he borrows, executants whom he employs, and audience to whom he speaks. By recognizing these relations and counting upon them in his work, he strengthens and enriches that work itself; by denying them he impoverishes it.» *Ibid.*, p. 324.

louable pour faire du public une part active et majeure du processus artistique et du même coup, en faire une sorte de co-artiste. Ce qui toutefois est le plus intéressant et sans doute le plus original dans cette conception de la collaboration entre l'artiste et le public, c'est qu'en un sens, l'œuvre ne peut s'accomplir et s'achever que dans son exécution publique ou dans sa rencontre avec les spectateurs. Si bien que la création n'est plus conçue comme cette part obscure et privée qui précède l'exposition, mais comme le fruit de la collaboration de l'artiste avec la communauté : l'activité artistique se partage et se dissémine sur l'ensemble des acteurs qui la font. Par conséquent, ce qui traditionnellement est conçu comme une activité privée et invisible, individuelle et maîtrisée, devient une pratique commune et publique toujours improvisée. Cependant, si les arguments de Collingwood sont convaincants pour les arts d'exécution –puisque'il est certain que l'acteur ne peut faire exister l'œuvre que pour un public et grâce à lui- valent-ils aussi légitimement pour les arts de création qui s'exposent ? Peut-on tenir pour équivalentes les relations de l'acteur à son public et celles du peintre à ses visiteurs ?

Sans doute faut-il, pour cela, dépasser le seul modèle de la conversation improvisée qui oriente les recherches de Collingwood.

## V. L'agir créateur

### 1. Art et travail

L'apport des sociologies pragmatistes ne se limite pas à vérifier dans la microsociologie du quotidien la continuité affirmée par Dewey entre l'expérience et l'esthétique ou l'art, et ce n'est évidemment pas leur objet ; ces sociologies permettent aussi de resituer à sa juste place la nature de nos actions sans la placer devant l'appauvrissante alternative de l'instrumental et du désintéressé, de l'action déterminée et de l'action libre, du conditionnement et de la spontanéité. Là encore, prenant acte de la révolution opérée par Dewey dans l'appréhension des moyens et des fins de nos actions, l'approche sociologique permet de rétablir la continuité de l'expérience et nous montre que ce que nous avons hâtivement tendance à sacraliser sous la forme de la création artistique –du fait de la considérer comme une réalité tout à fait à part des activités « profanes »- existe déjà au fondement de *l'agir*. Ce qui ne signifie pas que la création artistique pourrait ne dépendre que d'un contexte qui la conditionnerait, mais ce qui, en revanche, établit une circularité concrète entre tous les modes créatifs de l'agir qu'ils appartiennent ou non à ce que nous appelons «art». Ainsi en assimilant légitimement l'art à la création, nous ne devons pas oublier pour autant –au risque de réintroduire

un dualisme illusoire- que si ce que *fait* l'art est créatif c'est bien qu'existe la possibilité d'être créatif dans tout ce que nous *faisons*. Or, là où une théorie de l'action comme celle de Hans Joas, que nous avons déjà brièvement évoquée, rejoint les réquisits fondamentaux du pragmatisme, c'est lorsqu'elle constate que l'action est de nature essentiellement sociale. Ce qui peut apparaître comme paradoxal –du moins si nous continuons à penser selon ces dualismes traditionnels- puisque la nature créative de l'agir ne s'exemplifie pas dans une forme d'autarcie dont l'artiste fournirait le modèle prétendument immuable. Cela exige quelques explications.

On se souvient que l'une des lignes de force du pragmatisme de Dewey est dessinée par la volonté de dépasser le clivage malheureux de l'expérience et de la connaissance, ou plus exactement, l'oubli du principe suivant : «L'empirisme immédiat postule que les choses – toute chose, chaque chose, au sens ordinaire ou non technique du mot "chose" – sont telles qu'elles sont ce que nous expérimentons.» Nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, il ne peut y avoir d'un côté les choses que nous expérimentons, et de l'autre –on ne sait où- les choses telles qu'elles *sont*, c'est-à-dire *in fine*, tel qu'un regard objectif souverain les verrait. Cette « manière innocente de penser à partir de l'infini», pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty à propos du rationalisme classique n'est évidemment pas celle de Dewey : il

n'y a strictement aucune raison d'établir un dénivelé entre l'expérience immédiate et la reconstruction rationnelle de l'expérience : la connaissance est un type d'expérience, mais la première ne constitue pas le *telos* universel et évident de la seconde. L'enjeu n'est plus d'élaborer une théorie de la connaissance en slalomant entre les obstacles de l'idéalisme classique parce que l'enjeu n'est pas une recherche épistémique abstraite, il est *pratique*, il concerne nos actions et nos conduites ; la question n'est pas celle de la *nature* de la connaissance, mais celle de sa *fonction* : il s'agit de savoir ce que *fait* la connaissance. De ce point de vue, faire de l'expérience un « objet » de connaissance est déjà contradictoire –et c'est une nouvelle forme du sophisme psychologique- puisque la connaissance est-elle même un type d'expérience, en outre cela laisserait supposer –et l'erreur est ici partagée par l'idéalisme et une certaine forme d'empirisme- que seule la connaissance nous délivre le sens de l'expérience. Or, à ce compte là, la connaissance serait appauvrissante puisqu'en réduisant l'expérience à la conscience que nous en avons, l'« objet » rabattu sur le perçu serait abstrait de toute la richesse de l'expérience. La science « objective » doit servir de base à l'enrichissement de nos expériences pour la vision pragmatiste de Dewey, or l'expérience n'a pas les limites de ses objets.<sup>571</sup> Les mêmes illusions se sont propagées dans les *sciences*

---

<sup>571</sup> «Nous avons l'habitude de nous représenter les objets physiques comme

de *l'esprit* et dans la sociologie, non seulement parce que la distinction célèbre de Dilthey suppose d'erechef une coupure illusoire entre *expliquer* et *comprendre* là où il n'y a qu'une seule expérience, mais parce qu'en outre, cette distinction ouvre une ligne de partage entre la une sociologie considérant les faits sociaux comme des choses et une autre qui s'attacherait à réintroduire le point de vue de la subjectivité alors même que les « objets » sociaux sont, pour une sociologie pragmatiste, inséparables des interactions qui constituent l'expérience des acteurs sociaux et exercent une influence sur l'enquête elle-même. Il ne s'agit pas pour autant de nier le poids, voire l'inertie des règles et des conventions sociales –et Dewey, comme on l'a vu y insiste suffisamment- mais simplement de ne pas détacher la règle de ses applications et plus largement, la pensée de l'action. La conception pragmatiste de l'action suppose une interaction des moyens et des fins : là aussi, nous restons le plus souvent prisonniers d'un sophisme psychologique en posant comme une évidence la rationalité instrumentale comme modèle de compréhension de l'action. L'agent posséderait d'abord la fin puis

---

possédant des bords fermés. Cette croyance trouve une confirmation dans les pierres, les chaises, les livres, les maisons, le commerce et la science dans ses efforts de mesures précises. Aussi l'appliquons-nous au caractère fermé de tous les objets de l'expérience (en raison des exigences pratiques de notre commerce avec les choses) et notre conception de l'expérience elle-même. Nous supposons que l'expérience possède les mêmes limites que les choses auxquelles elle a affaire. Mais l'expérience la plus ordinaire s'ouvre sur un champ indéfini d'applications. » J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 320.

choisirait les moyens en vue de la réalisation de cette fin. Il est aisé dans cette version simplifiée et schématique, de s'apercevoir de la pauvreté de ce modèle, mais surtout, quel que soit son degré de complexité, ce qui est alors ignoré c'est l'interaction fondamentale qui s'établit dans toute action concrète entre le choix des moyens et l'explicitation continue des fins et de cette interaction dépendra l'accomplissement de l'expérience.

Entendons-nous : les conclusions auxquelles conduisent les analyses précédentes ne s'apparentent en rien à une forme d'utopie célébrant les vertus créatrices de toute action ou vantant les délices d'une pratique de l'improvisation sans règles où le « sujet » retrouverait sa liberté d'agir ; d'une part, parce que nos actions sont à l'évidence fréquemment routinières et répétitives et de l'autre, parce que nos actions ne sont jamais les seuls effets de choix introspectifs absolus, mais bien plutôt des interactions socialement situées. C'est pourquoi l'utopie est plutôt du côté de la distinction traditionnelle entre une action déterminée par des règles instrumentales et une action qui en serait définitivement libérée. Songeons par exemple –sans développer ce point pour lui-même– à toutes les typologies kantienne héritées de ce clivage et qui ont entretenu ce clivage : la plupart de nos actions seraient déterminées par des *impératifs hypothétiques* tandis que certains actes –à la fois absolument libres et inconditionnés– seraient eux inspirés par un *impératif catégorique*. Ce qui est alors supposé

c'est bien que la plupart de nos actions sont déterminées par une fin rabattue sur l'utilité immédiate, tandis qu'à l'abri de l'hégémonie de ce modèle instrumental, se développerait la possibilité sinon l'effectivité d'un acte absolument libre parce que sans autre finalité que sa propre exécution, sans autre substance que sa propre forme. Kant ajoutera à cette partie de son édifice l'aile esthétique qui d'une certaine façon reproduit de manière réfléchissante les mêmes valeurs de désintéressement et de « finalité sans fin ». Un texte de *La religion dans les limites de la simple raison* est particulièrement clair sur cette articulation : Kant y montre que si la religion peut servir d'encouragement à suivre la règle prescrite par la seule conscience morale, l'individu s'émancipant de toute tutelle finira par comprendre que la loi qu'il respectait, en l'attribuant à une toute puissance transcendante, n'émane que de sa propre conscience. Sans prétendre réduire la philosophie pratique de Kant à ce seul aspect, il est toutefois loisible d'observer comment dans celle-ci, l'émancipation individuelle croît avec la purification graduelle de l'instrumentalité de certains actes –en l'espèce les actions morales qui ne sont plus le *moyen* de se rendre agréables à Dieu, mais deviennent *fins* en elles-mêmes. L'identité entre le problème des normes éthiques et celui des normes esthétiques est tout à fait claire : lorsque les règles en question –piété, par exemple- sont respectées par l'effet d'une fin extrinsèque, elles relèvent du *sacré*, lorsqu'elles le sont

sans référence à une fin extérieure, elles relèvent du *sublime* : le premier relève d'une ignorance de l'origine du principe, le second, d'une ignorance du but. Or, qu'il s'agisse de la morale ou de l'art, qu'il s'agisse du beau ou du sublime, valeurs et normes y sont toujours définies négativement : la pureté téléologique de la morale et de l'art se mesurent à l'amputation de leurs fins réelles.

La conception pragmatiste de l'action permet de sortir de ces apories et de ces dualismes appauvrissants et de restituer à l'action sa complétude ; là où les analyses de Dewey révèlent toute leur efficacité, c'est lorsqu'elles démontrent que le caractère prétendument « désintéressé » de ces actions sublimes ou créatives n'est justement du qu'à l'intensité inédite de leur instrumentalité ! La distinction entre les actions créatives et les autres ne repose absolument pas sur l'absence ou la présence de l'instrumentalité, mais sur la capacité de cette dernière à être constamment maintenue pour de nouvelles expériences et appropriations. Encore faut-il, pour s'accorder à cette façon de penser, comprendre réellement de ce qu'est l'utile à quoi l'on oppose naïvement les actions libres et désintéressées. L'utile ne peut être autre chose que ce qui vient satisfaire un besoin spécifiquement humain consistant « en une possession et une jouissance du sens des choses ; or, poursuit Dewey, un tel besoin

est sacrifié, insatisfait par la notion traditionnelle de l'utile.»<sup>572</sup>

Cette notion traditionnelle recouvre la plupart du temps la simple légitimation *a posteriori* d'une activité contrainte et insatisfaisante alors qu'elle est au cœur du processus de l'expérience. C'est cette méprise qui est à l'origine de la croyance selon laquelle le raffinement des arts serait proportionnel à leur «inutilité», soit parce que la création ne se prolongerait dans aucune forme de communication –expression égotiste de l'émotion, soit parce qu'elle produirait des formes dont le caractère inédit est ramené à l'excentricité, soit enfin que les œuvres d'art «servent» simplement d'ornementation ou de critère de reconnaissance sociale. Ces activités ne sont pas des typologies arrêtées et elles se mêlent parfois pour exemplifier ce qu'il y a de plus créateur dans le caractère *instrumental* de l'action : « la production d'objets permettant une jouissance continuellement renouvelée.»<sup>573</sup> Si l'on comprend le lien spécifique de l'utile et de l'acte à la lumière du critère de l'enrichissement de l'expérience de tous, on peut alors dit Dewey, mieux comprendre la nature des produits artistiques :

*«Pour quiconque réfléchit à l'idée commune selon laquelle les produits artistiques sont tels dans la mesure où ils possèdent le pouvoir d'attirer et de retenir l'observation tout en procurant une satisfaction, quelles que soient les conditions dans lesquelles on les approche –alors que les choses dépourvues de telles qualités*

---

<sup>572</sup> J. DEWEY, *Expérience et nature*, op. cit. , p. 329.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 331.

*perdent rapidement la capacité d'attirer l'attention et deviennent indifférentes, voire repoussantes, lors d'un contact ultérieur-, cette idée commune a sûrement le pouvoir de démontrer qu'un objet authentiquement esthétique n'est pas exclusivement un accomplissement mais est aussi causalement productif. Un objet accompli qui n'est pas en même temps instrumental retourne tôt ou tard à la poussière et aux cendres de l'ennui. La qualité « éternelle » du grand art réside dans le renouvellement des instrumentalités pour des expériences d'accomplissement ultérieures.»<sup>574</sup>*

Comprendre la véritable nature de l'utilité conduit ainsi à réviser singulièrement nos catégories et nos typologies : pas plus que les produits de l'art ne relèvent d'une mystérieuse « fin en soi », l'activité qui en est à l'origine ne relève exclusivement des beaux-arts. Ou alors, il faut dire que toute activité capable de produire des objets offrant une satisfaction immédiate et qui, par leurs effets, sont une source permanente de satisfaction pour d'autres perceptions relève *de facto* des beaux-arts. C'est à ce titre que la distinction kantienne entre une action morale qui ne peut se proposer pour fin le bonheur et une activité esthétique qui contiendrait sa fin en elle-même devient caduque : dans les deux cas, remarque Dewey : « Leur [les choses désignées comme moyens] existence est spontanément légitimée du seul fait qu'elles jouent un rôle pour propulser la perception, pour élargir l'horizon de la vision, pour raffiner le sens des détails, pour créer aussi des

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 331-332.

règles d'appréciation que des expériences ultérieures vont confirmer et approfondir.»<sup>575</sup>

La critique de la téléologie classique de l'action permet non seulement un rééquilibrage normatif des moyens et des fins puisque les moyens adéquatement pensés ne le sont qu'à condition d'être sélectionnés librement et consciemment et que les fins ne le sont qu'à condition d'être des moments d'accomplissement et d'achèvement et non de simples termes conclusifs. Mais elle permet en outre une approche novatrice de l'action dans ses dimensions culturelles et sociales. La dimension culturelle de l'action est suffisamment claire dans la redéfinition des « moyens » élaborée par Dewey : leur qualité de « moyens » tient essentiellement au fait qu'«entretenir, choisir ou accomplir telle chose en tant que fin ou conséquence suppose de se consacrer avec soin et tendresse à tout acte ou événement qui pourrait être son moyen.»<sup>576</sup> Ce « prendre soin », ce souci des moyens, ne définit rien de moins qu'une culture. De ce point de vue, l'opposition moderne entre l'utilitarisme philistin et le modèle aristocratique de la *cultura animi* ne repose que sur une compréhension trop étroite de ce qui est *utile*, c'est-à-dire de ce dont nous devons *prendre soin*. Et de même, son prolongement dans l'opposition de l'*otium* et du *labeur*, du temps créateur pour le

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 333.

développement de soi et de la durée subie de l'activité contrainte, repose sans doute là-aussi sur une négligence de la pensée à l'égard du schème des moyens et des fins de toute activité.

Sous l'angle esthétique proprement dit, la conception de l'activité telle que la propose Dewey invite de même à revoir le clivage traditionnel entre *jeu* et *travail* et l'assimilation concomitante de l'art et du jeu. Cette assimilation repose sur l'idée principielle de l'esthétique selon laquelle le jeu comme l'art se liraient comme des activités « sans fin » ou dont la fin serait immanente au processus lui-même. Pour Dewey, cette vision reste trop limitée et trop éloignée de l'expérience : les notions de plaisir, d'amusement ou de désœuvrement ne suffisent pas à définir ce qu'est le jeu, en revanche, c'est bien plutôt le fait que la continuité de l'activité ne fasse pas question, ne rencontre pas de problème qui caractérise son immédiateté. La distinction entre jeu et travail n'est pas une distinction de nature, elle tient d'abord au processus temporel de l'expérience en cours et aux obstacles que l'agent doit progressivement dépasser : « Quand une activité prend du temps, quand de nombreux obstacles s'interposent entre son début et sa fin, il faut réfléchir et persévérer » ; c'est en devenant plus complexes, en exigeant « une assez longue série d'adaptations successives », que les activités deviennent alors peu à peu du travail ; « quand on escompte des résultats passablement lointains ayant un caractère déterminé et demandant des efforts constants,

le jeu devient travail »<sup>577</sup>. Le rétablissement de cette continuité est capitale sociologiquement et esthétiquement : il rend caduque l'assimilation du travail et de la *contrainte*, que ce soit d'un point de vue économique ou praxéologique. De même que Dewey prend soin de réhabiliter la dimension pragmatique de l'agir en réinsérant le schéma moyens/fins dans la vision prospective des *conséquences* de nos actes et ainsi fustige la réduction de l'utile à la nécessité contrainte, il annule l'écart qui a trop tendance à être essentialisé entre le travail et le plaisir en distinguant l'approche psychologique de la question de son approche économique : « En dehors des « conditions économiques artificielles qui tendent à faire du jeu un amusement pour les nantis et du travail un pénible labeur pour les pauvres »<sup>578</sup>, on ne saurait réellement séparer le produit du travail du *cours de l'activité* et de l'intérêt pris à l'activité elle-même.<sup>579</sup> Les patrons, nous rappelle Dewey, ont bien

---

<sup>577</sup> « Psychologically, the defining characteristic of play is not amusement nor aimlessness. It is the fact that the aim is thought of as more activity in the same line, without defining continuity of action in reference to results produced. Activities as they grow more complicated gain added meaning by greater attention to specific results achieved. Thus they pass gradually into work. »

<sup>578</sup> « Thus they pass gradually into work. Both are equally free and intrinsically motivated, apart from false economic conditions which tend to make play into idle excitement for the well to do, and work into uncongenial labor for the poor. » *Ibid.*

<sup>579</sup> La différence entre le jeu et le travail est de ce point de vue moins substantielle que temporelle, comme le montre Dewey : « The difference between them is largely one of time-span, influencing the directness of the connection of means and ends. In play, the interest is more direct—a fact frequently indicated by saying that in play the activity is its own end, instead of

compris cela : ils « n'embauchent pas des ouvriers qui ne s'intéressent pas à ce qu'ils vont faire.»<sup>580</sup> De fait, c'est la séparation même entre des intérêts prétendument « pratiques » et des fins purement théoriques ou culturelles relevant de l'*otium* des Antiques, qui fausse la prise en compte effective de la continuité de nos activités.<sup>581</sup> Comme le souligne Alexandra Bidet dans sa présentation de la traduction de la *Theory of valuation* de Dewey : « En reconfigurant la notion d'intérêt, Dewey ne nous affranchit pas seulement de l'économie politique d'un côté et du sociologisme des valeurs de l'autre. Il éclaire aussi l'omniprésence des valeurs au sein de l'agir dit « instrumental », et invite ainsi la sociologie du travail à se pencher sur le « souci de l'effort » et le continuum entre jeu et travail. »<sup>582</sup>

Entre la dévalorisation des *moyens* dans l'activité strictement instrumentale et la survalorisation de la *fin* dans l'idéal d'une

---

its having an ulterior result. The statement is correct, but it is falsely taken, if supposed to mean that play activity is momentary, having no element of looking ahead and none of pursuit. Hunting, for example, is one of the commonest forms of adult play, but the existence of foresight and the direction of present activity by what one is watching for are obvious. When an activity is its own end in the sense that the action of the moment is complete in itself, it is purely physical; it has no meaning. » J. DEWEY, *Democracy and education*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2004, chap. 15, p. 195.

<sup>580</sup> J. DEWEY, *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation*, Paris, éd. Armand Colin, 1975.

<sup>581</sup> « The separation and mutual contempt of the "practical" man and the man of theory or culture, the divorce of fine and industrial arts, are indications of this situation. Thus interest and mind are either narrowed, or else made perverse. Compare what was said in an earlier chapter about the one-sided meanings which have come to attach to the ideas of efficiency and of culture. » *Democracy and education, op. cit.*, chap. 10., p. 131.

<sup>582</sup> A. BIDET, *La genèse des valeurs : une affaire d'enquête*, revue Tracés, *op. cit.*, p. 213.

prétendue « fin en soi », Dewey reconsidère cette continuité effective des moyens et des fins dans toute activité coordonnée, non pas pour « valoriser » toute activité, mais pour prendre acte du fait que dans tout agir créateur de valeurs, nous sommes aussi créateurs de nous-mêmes. C'est pourquoi, dans sa *Théorie de la valuation*, Dewey prend soin d'observer que jamais on ne prend en vue une fin sans la considération, même minimale, des moyens de la faire advenir. L'usage de cette donnée empirique permet à Dewey de démontrer, contre toute attente, que les idées selon lesquelles on pourrait envisager une finalité purifiée de toute instrumentalité, une « fin en soi » ou une finalité qui justifierait l'emploi de n'importe quels moyens, « la fin justifie les moyens », se nourrissent des mêmes illusions ; illusions qui prennent leur source commune dans une psychologie introspective et une métaphysique en contradiction avec l'expérience. Réduire la fin à une stricte représentation subjective ou l'élever au rang d'un idéal inaccessible à tout moyen, c'est, dans les deux cas, rater la continuité effective qui relie les moyens aux fins visées. L'*appréciation* des moyens, dans l'agir, ne peut être séparée sans artifice de la *valorisation* des fins. Pour le démontrer, Dewey s'appuie sur la fameuse dissertation de Charles Lamb sur le rôti de porc dans laquelle l'auteur ironise sur la disproportion évidente des moyens utilisés et des fins visés puisqu'il imagine que la découverte accidentelle du goût du porc grillé après l'incendie

d'une maison entraîna peu à peu les gens à incendier leurs propres maisons pour retrouver les délices du rôti du porc jusqu'à ce qu'un sage leur enseigne des moyens moins coûteux pour obtenir le même résultat... Or, l'absurdité de l'histoire racontée par Lamb ne l'est que pour une vision continuiste des moyens et des fins ; si l'on sépare les moyens et les fins en valorisant exclusivement la fin, l'absurdité tombe d'elle-même puisque la fin justifierait les moyens ! Dès lors, cette histoire illustre moins les paradoxes de la position qui voudrait que la fin justifie les moyens, mais bien l'absurdité de dissocier l'une des autres : la fin, quoiqu'on en dise, est toujours *médiée* et, en l'espèce, le plaisir du goût du rôti ne peut être dissocié des moyens d'en faire l'expérience, ils en sont même déjà une partie consitutive.<sup>583</sup> C'est l'idée même de « fin en soi » qui est contradictoire car une fin atteinte suppose toujours une coordination réussie et, à l'inverse, rejeter les moyens du côté

---

<sup>583</sup> « Cette histoire a un rapport direct avec un autre point, relatif au sens d'« intrinsèque ». *Prendre plaisir* au goût du rôti de porc, peut être considéré comme immédiat, quoique ce plaisir puisse être malgré tout quelque peu troublé, chez ceux qui ont de la mémoire, par la pensée du coût inutile auquel il a été obtenu. Mais passer de l'immédiateté du plaisir à quelque chose comme une « valeur intrinsèque », c'est opérer un saut injustifié. La *valeur* du plaisir associé à un objet *comme* fin atteinte est la valeur de quelque chose qui, en tant que fin, ou produit, se trouve relié aux moyens dont il est la conséquence. Dès lors, si l'objet en question est valorisé *comme* une fin ou valeur « finale », il est évalué *dans cette relation* ou comme médié. (...) il arrive aussi que des personnes qui ont atteint une chose en tant que fin, trouvent le prix payé pour celle-ci trop élevé en termes d'effort et de sacrifices d'autres fins. Dans de telles situations, le *plaisir* tiré de la fin atteinte est lui-même *valué*, puisqu'il n'est pas considéré dans son immédiateté mais en référence à son coût – ce qui ruine son appréhension comme « une fin-en-soi », mot qui de toute façon est une contradiction dans les termes. » J. DEWEY, *Théorie de la valuation*, in revue Tracés, *op. cit.*, p. 224.

de la pure instrumentalité n'est que l'autre face de la même illusion : se résoudre à l'exécution de telle ou telle corvée, c'est ne pas voir la fin visée, la tenir pour séparée des moyens mis en œuvre.

C'est en un sens ce que la psychologie de Csikszentmihalyi redécouvre aujourd'hui par le développement et les applications de sa théorie du *flow*. Csikszentmihalyi analyse les implications et les significations de cet état de « flux », de continuité ou d'apparente facilité dans lequel nous sommes pris lorsque nous nous adonnons à une activité qui « en soi » est à la fois totalement immersive et plaisante, comme si elle devenait à elle-même sa propre fin. Partant d'une description de ce type d'expérience où le sujet –à partir de compétences spécifiques déjà acquises- éprouve tout à la fois sa singularité et une forme de continuité plaisante avec ce qui l'entoure, Csikszentmihalyi tente ainsi de réactualiser une forme d'eudémonisme qui prend la forme d'un perfectionnisme centré sur le développement personnel et permettrait ainsi de nouvelles approches de l'éducation à la créativité. Or, outre la dette que l'auteur reconnaît à l'égard de la conception deweyenne de l'éducation<sup>584</sup>, il est intéressant de noter que Csikszentmihalyi se

---

<sup>584</sup> Par exemple, Csikszentmihalyi accorde une place prépondérante aux thèses de Dewey dans l'histoire de la pédagogie en ce qu'il est l'un de ceux qui a reconnu le plus clairement la place centrale du plaisir dans l'éducation et le fait qu'il soit inséparable de la transmission d'un savoir : «John Dewey formulated most clearly the pedagogical function of enjoyment. He saw that to be effective, teaching had to achieve two complementary results : It had to produce an

confronte, d'un point de vue psychologique, à la même nécessité que Dewey de reconstruire nos modèles téléologiques de l'agir. Son analyse repose en effet sur deux paradoxes : d'une part, l'observation et la description de l'*expérience optimale* dont la désignation signifie clairement la dimension exceptionnelle et intense débouche sur une théorie du *flux* et de la continuité où les fins ne sont jamais des buts ultimes, mais bien au contraire des tremplins pour d'autres expériences, et de l'autre, c'est curieusement dans l'activité, en apparence contrainte, du travail que se manifestent le plus fréquemment ces *flow experiences*. Le premier paradoxe n'est au fond que la reformulation de la question eudémoniste classique : l'expérience du bonheur serait indissolublement celle que les choses arrivent comme nous souhaitons qu'elles arrivent et qu'elles arrivent ainsi parce que nous l'avons décidé. Nous faisons arriver quelque chose et simultanément nous ressentons un accord avec ce qui arrive. Ainsi l'*expérience optimale* est tout à la fois un moment de contrôle absolu et intense de l'individu sur son propre destin et une forme

---

experience of pleasure at the moment, and it had to convey knowledge that made future growth possible. »

En outre, c'est le fait que l'éducation repose sur la capacité de l'éducateur à stimuler de manière *continue* le renouvellement d'expériences plaisantes chez les étudiants, que Csikszentmihalyi retient des analyses de Dewey : « True education, according to Dewey, is a spiral and dialectical process. The task of the teacher consists in stimulating students' enjoyable experiences in a learning context, so that they would want to repeat such experiences on their own. » M. CSIKSZENTMIHALYI, *Applications of Flow in Human Development and Education : The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*, Springer, 2014, p. 180.

d' « oubli de soi » dans l'expérience même de ce bonheur ou de ce plaisir :

*«C'est ce que ressent le navigateur quand le vent fouette ses cheveux, quand le bateau se cabre sur les vagues comme un poulain -voiles, coque, vent et mer vombrissent en une harmonie qui vibre dans les veines du navigateur. C'est ce qu'un peintre sent lorsque les couleurs sur la toile commencent à établir une tension magnétique les unes par rapport aux autres, et une chose nouvelle, une forme vivante prend corps devant le créateur étonné. Ou c'est le sentiment d'un père lorsque son enfant répond pour la première fois à son sourire. Cependant, pareilles expériences intenses ne surviennent pas seulement lorsque les conditions externes sont favorables : des gens qui ont survécu aux camps de concentration ou qui ont vécu des dangers physiques presque mortels, se rappellent avoir éprouvé, au sein de leurs épreuves, de riches et intenses épiphanies en réaction à des événements aussi simples que d'entendre le chant d'un oiseau dans la forêt, achever une tâche difficile ou partager un bout de pain avec un ami.*

*Contrairement à ce que l'on croit habituellement, des moments comme ceux-là, les meilleurs moments de nos vies, ne sont pas des temps passifs, réceptifs, relaxants – bien que de telles expériences puissent être aussi plaisantes, nous avons travaillé dur pour les atteindre. Les meilleurs moments surviennent habituellement quand le corps ou l'esprit sont utilisés jusqu'à leurs limites dans un effort volontaire en vue de réaliser quelque chose de difficile et d'important. L'expérience optimale est donc quelque chose que nous faisons arriver. »<sup>585</sup>*

---

<sup>585</sup> « This is what we mean by *optimal experience*. It is what the sailor holding a tight course feels when the wind whips through her hair, when the boat lunges through waves like a cblt--sails, hull, wind, and sea humming a harmony that

La dimension sociale de l'action n'est pas moins essentielle que sa reconfiguration dans le *continuum* des moyens et des fins, et Dewey a montré que même dans les innovations artistiques *a priori* excentriques ou incommunicables, ce dont il s'agit c'est bien toujours de «faire du monde un endroit différent où vivre», projet qui ne peut être que social, même s'il commence par rencontrer l'incompréhension ou éprouve des difficultés à se communiquer. C'est pour cette raison que les clivages entre moyens et fin n'ont pas plus de valeur et de vérité dans l'art que dans la morale et dans l'expérience en général : tout moyen réel, c'est-à-dire

---

vibrates in the sailor's veins. It is what a painter feels when the colors on the canvas begin to set up a magnetic tension with each other, and a new *thing*, a living form, takes shape in front of the astonished creator. Or is it the feeling a father has when his child for the first time responds to his smile. Such events do not occur only when the external conditions are favorable, however: people who have survived concentration camps or who have lived through near-fatal physical dangers often recall that in the midst of their ordeal they experienced extraordinarily rich epiphanies in response to such simple events as hearing the song of the bird in the forest, completing a hard task, or sharing a crust of bread with a friend.

Contrary to what we usually believe, moments like these, the best moments in our lives, are not the passive, receptive, relaxing times--although such experiences can also be enjoyable, if we have worked hard to attain them. The best moments usually occur when a person's body or mind is stretched to its limits in a voluntary effort to accomplish something difficult and worthwhile. Optimal experience is this something that we *make* happen. »

M. CSIKSZENTMIHALYI, *Flow : the Psychology of Optimal Experience*, Harper and Row, Modernclassics, 1990, 2008, p. 3.

expérimenté consciemment et librement est partie intégrante de la fin visée : les capacités auditives sont les moyens de la musique parce qu'elles *sont* la musique comme la vertu est moyen du bonheur parce que le bonheur est à son tour moyen pour cette vertu. Il y a dans cette manière de repenser l'instrumentalité quelque chose qui fait écho à la façon dont chaque interlocuteur, dans une conversation amicale, affirme son individualité en jouissant de la fusion avec l'autre :

*« Dans une œuvre d'art, les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et de fondent pour aboutir à une unité, sans pour autant disparaître ni perdre leur propre caractère dans ce processus ; comme dans une conversation amicale où il y a échange et fusion continus, mais où chaque locuteur non seulement conserve son propre caractère mais encore l'affirme plus nettement qu'à son habitude. »*<sup>586</sup>

Comment distinguer dans cette situation entre « moyens » et « fins » ? Cette plasticité de l'instrumentalité et cette créativité de l'agir, Hans Joas en a fait le socle de sa sociologie de l'action. On a vu que pour Dewey la créativité n'est pas une caractéristique spécifiant exclusivement les processus artistiques, mais qu'elle constitue une modalité essentielle de l'agir humain, c'est à ce constat que H. Joas va donner toute son ampleur dans sa théorie de la créativité de l'agir. Évaluant le modèle rationnel de l'agir jusque là dominant –fut-il normatif- Joas montre que celui-ci s'établit sur trois présupposés implicites hautement contestables :

---

<sup>586</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit, p. 83.

premièrement que le sujet est capable d'agir en fonction d'un but, deuxièmement qu'il maîtrise son corps, et troisièmement qu'il est autonome relativement à ses semblables et à son environnement. Le problème de ces présupposés est qu'ils ne correspondent pas à ce qui se passe dans les *situations* réelles : l'action réelle est loin de réunir ces trois principes et, au contraire, elle suppose presque toujours une réadaptation constante des moyens et des fins. Mais surtout, Joas fait sienne la critique de Dewey<sup>587</sup> évoquée plus haut qui fustige la téléologie classique qui voudrait que l'activité imposée – que ce soit par autrui ou par soi-même – soit le modèle de toute théorie de l'action : une action réellement conduite suppose une interaction constante des moyens et des fins qui ne peut être que libre et consciente.

Bien sûr, la théorie de l'action d'H. Joas inspirée de cette critique pragmatiste de la téléologie classique ne va pas sans problèmes – qui sont ceux d'abord du pragmatisme – au premier rang desquels celui de savoir ce qu'il faut entendre précisément par cette

---

<sup>587</sup> « Or ce qui intéresse Dewey, ce n'est pas le culte des valeurs et la poursuite aveugle des fins assignées, mais la participation pragmatique de l'individu à l'agir collectif, où toutes les valeurs et toutes les fins peuvent devenir un objet de réflexion et de discussion. (...) »

La critique de Dewey contre le schéma de la fin et des moyens dans l'interprétation de l'agir humain repose donc sur son refus de considérer l'activité imposée – par soi-même ou par autrui – comme le prototype auquel doit se référer une théorie de l'action. Il accorde une importance essentielle à la différence entre les objectifs prescrits de l'extérieur et les fins qui se dessinent, mais peuvent aussi être révisées et abandonnées, au sein même de l'agir.» H. JOAS, *La créativité de l'agir*, op. cit., p. 165-166.

*créativité* de l'agir, s'agit-il d'un horizon normatif ou d'une réelle reconstruction de la théorie de l'action ? Comment concilier d'autre part, action réglée et création sans règles ? Si l'action accomplie suppose une plasticité des règles, elle n'en exige pas moins des règles. L'autre problème concerne plus spécifiquement la place de l'art et de la créativité dans ce modèle, s'agit-il de faire de la création artistique un appui métaphorique de l'agir ou de comprendre, dans le sillage du pragmatisme l'unité réelle de l'action ordinaire et de l'acte de création ? Ces deux problèmes en réalité n'en font qu'un dans la mesure où il apparaît que la critique pragmatiste du modèle téléologique classique de l'action engage nécessairement une compréhension de l'action qui peut sembler paradoxale : comment en effet concilier la réalité d'une action fréquemment routinière, inaboutie et impensée dans ses conséquences avec l'affirmation qu'une action bien comprise recèle des caractéristiques qui l'apparentent à la créativité artistique ? On a vu comment Dewey répondait à cette apparente contradiction : les répétitions d'actions amputées de leurs fins véritablement comprises et choisies n'hypothèquent en rien la potentialité créatrice d'une expérience pleinement accomplie. Et le recours trop fréquent à un utilitarisme mal compris, ne cache en fait que l'inachèvement d'une véritable pensée des fins.

L'intérêt de la sociologie pragmatiste de Joas est néanmoins de suivre cet apparent paradoxe dans ses développements les plus

féconds et les moins attendus : l'agir humain se trouve exemplifié dans l'activité artistique dans la mesure où l'art paraît absorber et réaliser finalement le tout de l'agir, à savoir le libre et entier exercice de sa créativité et sa propriété à donner un sens à chaque agir :

*« La spécificité de l'art, selon Dewey, tient à ce qu'il se donne explicitement pour but ce qui, dans les autres modes d'action, ne peut être qu'un produit dérivé, recherché de manière non intentionnelle ou seulement accessoire. Le caractère achevé et chargé de sens de l'expérience devient la fin directement visée dans la création artistique. Dewey récuse la comparaison avec le rêve, le jeu ou l'expression. (...) Pour Dewey, l'art naît au contraire de la collision entre la réalité et les expériences sédimentées dans le champ précognitif. »<sup>588</sup>*

Peut-on voir dans l'art, le modèle de l'action dans ce qu'elle recèle à la fois de plus créateur et de plus social ? Deuxième paradoxe : la créativité n'est-elle pas traditionnellement l'apanage d'une subjectivité autarcique jalouse de ses motifs et de la genèse de ses productions ? Là encore, Joas, commentant les analyses de Dewey, dépasse le paradoxe qui n'est qu'apparent en montrant comment chaque œuvre présenterait dans son processus unifié de production et de réception, le modèle compréhensif et concret d'une connaissance de cet agir mais aussi la concrétisation d'une aspiration à un agir pleinement accompli, parfaitement et simultanément individuel et social :

---

<sup>588</sup> H. JOAS, *La créativité de l'agir*, op. cit., p. 151.

*«La thèse de Dewey sur la dimension esthétique potentielle de toute expérience fournit donc en même temps la pierre de touche de sa critique socioculturelle. Il aspire à une société dans laquelle les individus auraient la possibilité d'agir d'une façon sensée, c'est-à-dire de telle manière que tous les actes partiels soient traversés par la signification de l'acte global, et que l'action individuelle soit perçue comme partie d'un agir supra-individuel. Aussi la créativité tend-elle à se confondre, chez Dewey, avec la capacité de l'individu à donner lui-même un sens à son agir. Mais une telle capacité n'est pas le privilège des génies, elle échoit à tous les sujets agissants, dans la mesure où chaque être humain fait des expériences uniques, qu'il peut, s'il a suffisamment confiance en lui-même, partager avec d'autres.»<sup>589</sup>*

Les termes mêmes utilisés sont, remarquons le, tout à fait similaires à ceux que Dewey employait pour spécifier l'analogie entre l'accomplissement de l'œuvre d'art dans son unité à partir d'éléments spécifiques, et la conversation réussie où chacun est vraiment lui-même du fait de l'échange avec l'autre.

On voit bien comment la vision du *social* dégagée par le pragmatisme inspire une sociologie engagée qui refuse d'en faire l'ensemble des forces d'inertie qui absorbe les potentialités de l'agir, pour en faire au contraire, le théâtre de situations qui ouvre les potentialités de l'agir. Et, à ce titre, l'art n'y tient pas seulement la place d'une métaphore, mais bien celui d'un modèle d'action où

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 150.

les fins sont réellement parties intégrantes des moyens et où l'interaction sociale est immanente à l'individuation.

L'opposition classique de l'art et du travail reste le plus souvent l'expression de cette vision réductrice du processus téléologique de l'action : on suppose les produits de l'art *autonomes* par rapport à la division sociale des tâches, les œuvres, inconsommables par nature, s'exposeraient dans leur souveraine inutilité. Mais isoler l'art de ses conditions sociales et exempter l'artiste du travail est toujours une manière de les rendre dangereusement volatils. Les polémiques actuelles autour du «marché de l'art» sont souvent, sans les schématiser, dépendantes de cette même vision : ce qui les nourrit est en tout cas l'opposition d'une autonomie de l'œuvre, de l'individualité de la création face aux contraintes sociales. Cette opposition revêt des formes plus subtiles dans la tradition esthétique : l'œuvre d'art est moins coupée de tout travail qu'elle n'en dissimule les effets, exemplifiant par là le travail le plus accompli, c'est-à-dire celui qui ne se voit pas... Toutefois, quelles que soient ces formes, on y retrouve toujours une séparation entre les moyens et les fins comme si les premiers devaient toujours s'effacer devant les secondes et comme si seules les secondes appartenaient en propre à l'individualité créatrice. Et même si pour une part, la pensée moderne va ramener progressivement le travail à l'effort, à la peine là où la pensée antique ne valorisait que l'œuvre, le produit du travail, il s'agira soit de vanter les mérites

individuels de l'effort, soit de stigmatiser les effets négatifs d'un travail devenu une fin en soi.

Au livre III de *L'Emile*, Rousseau, on l'a vu, prétend ainsi apprendre à son élève à voir derrière l'objet et sa belle apparence la dure réalité du travail qui en est la cause. En accusant progressivement la disproportion de la quantité de travail nécessaire aux objets les plus futiles, Rousseau promeut un idéal du travail autonome et libre fondé sur la simplicité et l'authentique évaluation des besoins. Travailler pour soi et ses seuls besoins serait la seule voie de l'autonomie.

Même si son approche est tout à fait différente, H. Arendt dans *La condition de l'homme moderne* stigmatise à peu près les mêmes tares dans la valorisation moderne du travail : par la répétition des tâches indexée sur le cycle vertigineux des besoins, le travail moderne finirait par réduire l'*homo faber* au statut peu enviable d'*animal laborans*. Le travail moderne deviendrait ainsi le simple labeur destiné à satisfaire des besoins croissants et hypertrophiés au détriment d'un monde réellement humain. L'originalité et la radicalité de cette approche recouvrent en fait le clivage classique du *travail* et de l'*œuvre* : là où le travail devient l'équivalent cyclique du besoin, l'œuvre serait la production humaine et individuelle d'un objet destiné à être pérennisé, d'une œuvre digne d'être conservée et transmise. D'un côté, un labeur qui ne produit

rien d'autre que du consommable, de l'autre un travail individualisé qui œuvre de façon pérenne.

On le voit : ce n'est pas le travail en lui-même qui est ici valorisé ou condamné mais la possibilité pour l'individu de se réaliser et de s'accomplir pleinement. Cependant, si l'on s'éloigne de ces dichotomies, on peut considérer que le travail de l'artiste peut se penser autrement que comme le modèle d'un travail vraiment accompli ou l'antithèse de l'effort laborieux, il suppose bien tous les éléments du travail : effort, entraînement, organisation etc. même s'il ne se réduit ni au savoir-faire, ni à l'habileté. Car ces efforts confortent la capacité de découvrir dans des circonstances renouvelées les meilleurs moyens pour réaliser les fins découvertes antérieurement.

C'est pourquoi l'opposition entre une activité spontanée, géniale et libre et l'activité laborieuse, planifiée et contrainte n'est elle-même que le résultat de conditions sociales, et non une distinction d'essence. Mais plus profondément, la croyance tenace dans la réalité de cette opposition est elle-même dépendante d'un modèle caduc de la relation entre l'individu et le monde, modèle qui présente cette relation comme nécessairement et essentiellement antagoniste. Et c'est de ce modèle que découle logiquement les théories qui situent l'art dans la pure spontanéité, le jeu ou l'évasion des réalités contraignantes et désindividualisantes. Or, si l'art est bien porteur de libération et d'affranchissement ce n'est

pas sous ce jour, mais du fait de la résistance surmontée du matériau objectif qui en tant que telle nécessite un *travail* : « Libre à l'égard du soi, l'activité est ordonnée et disciplinée au regard du matériau objectif sujet à la transformation. »<sup>590</sup> Et c'est dans cette confrontation aux pressions extérieures que le soi se forme. En ce sens, la pratique artistique est un travail qui – comme tout travail dont la fin n'est pas perdue – œuvre autant sur le matériau extérieur que sur soi : en se confrontant aux problèmes posés par le matériau, celui qui œuvre explore ses propres possibilités d'être et d'exister. C'est pourquoi Dewey ne cesse de rappeler que le médium en art n'est ni objectif ni subjectif puisque le matériau devient médium à partir du moment où il fusionne dans une expérience, avec une personnalité individuelle qui, si l'expérience aboutit, produira un *nouvel* objet. L'expérimentation des possibilités esthétiques du matériau est donc toujours une *transaction* entre une individualité ancrée dans une communauté et le travail d'un médium susceptible de proposer de nouvelles orientations à cette même communauté<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 454.

<sup>591</sup> « Une fois admis que le matériau physique utilisé pour la production d'une œuvre d'art n'est pas en tant que tel médium, on ne saurait édicter *a priori* de règles de son bon usage. Les limites de ses potentialités esthétiques ne peuvent être déterminées que de manière expérimentale et par la façon dont les artistes s'arrangent avec le matériau dans la pratique ; preuve de plus que le *médium* de l'expression n'est ni subjectif ni objectif, mais qu'il est une expérience au sein de laquelle les deux pôles sont intégrés en un *nouvel* objet. » *Ibid.*, p. 464.

## 2. Culture et expression individuelle : souci de soi ou solidarité ?

Dans son article de 1975, *John Dewey et les arts visuels aux Etats-Unis*, Stewart Buettner, évaluant la portée des thèses développées par Dewey dans *L'art comme expérience* sur les artistes américains, observe très à propos que ces dernières viennent trouver un écho favorable chez les artistes de la génération suivante : l'idée que l'œuvre doit être comprise à partir de l'expérience qui l'a produite pour en générer de nouvelles, qu'elle ne peut être sans dommage séparée de la vie et « muséifiée », sont en particulier des idées partagées par Newman, Rothko ou Pollock. Très concrètement, Stewart Buettner rappelle avec toute la précision nécessaire que les projets du *Federal Art Project* étaient fortement marqués par l'influence de Dewey et qu'ils encourageaient et favorisaient un rapprochement effectif de l'art et de la vie à travers l'offre d'occasions de peintures murales et collectives effectuées sous l'œil du public<sup>592</sup>. Outre cette hostilité

---

<sup>592</sup> C'est pourquoi nous pensons qu'on ne peut, comme le fait J.M. Schaeffer, reprocher à l'esthétique de Dewey d'être en décalage par rapport à l'art de son temps ou du moins d'être intempestive puisque soit elle s'attaquerait à une idéologie moribonde de « l'art pour l'art » au moment où il écrit *L'Art comme expérience* – mais il est vrai que J.M. Schaeffer situe la publication de *L'Art comme expérience* en 1915 et non en 1934 !-, soit elle ne rencontrerait pas de véritable écho dans les arts d'avant-garde suivants : après avoir affirmé que les arts d'avant-garde (lequels ?) ne faisaient paradoxalement que prolonger la coupure entre l'art et la vie, l'auteur conclut : « Bref, si l'on veut bien admettre que Dewey avait raison en soutenant que l'expérience esthétique ne peut que s'ancrer dans l'expérience commune, alors les conceptions avant-gardistes n'étaient effectivement pas plus propices à une compréhension de la nature réelle de l'expérience esthétique et, par ricochet, du mode d'action des œuvres d'art, que ne l'avait été la théorie de l'art pour l'art. » *L'expérience esthétique*,

au musée, partagée par la jeune génération de l'expressionnisme abstrait (Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko et Clyfford Still), c'est sur la nature esthétique même de l'*expression* que se forge une communauté d'idées et d'actes esthétiques autour de la pensée de Dewey. Nous rappelions plus haut ce parti-pris de Newman en faveur des arts primitifs qui doit être en partie compris à l'aune du rapprochement espéré par Dewey entre l'art et la vie et surtout comme un prolongement de la distinction précise établie dans *L'art comme expérience* entre le *décoratif* et l'*expressif*. De ce point de vue, il ne fait aucun doute que l'analyse de l'*expression* conduite par Dewey, alliée à l'affirmation que l'esthétique est d'abord un *acte*, va profondément et durablement marquer cette génération d'artistes et au-delà bien sûr, mais nous y reviendrons en détail, la revendication des artistes des années 60 en faveur d'un « art comme la vie ». Pour en rester à l'influence directe des thèses de Dewey sur l'expressionnisme abstrait et plus largement sur l'art américain, force est de constater, comme le fait Stewart Buettner, que :

*« Dewey peut être compris comme précurseur de l'expressionnisme abstrait, traçant un lien entre des personnalités aussi différentes que Franz Kline, Willem De*

---

*op.cit.*, p. 24-25. C'est à nos yeux tout le contraire qui est vrai : indirectement au moins l'esthétique de Dewey se retrouve en prise directe avec le renouveau de l'art américain des années quarante et cinquante.

*Kooning et Jackson Pollock. Quinze ans après la parution de Art as Experience, ils ont en partage d'avoir au début de leurs carrières considéré la peinture comme un moyen d'exploration actif du tableau. En concentrant leur art sur l'inscription de l'affectivité et de l'activité humaine, ils ont non seulement fondé une conception de la peinture profondément différente et plus libertaire, mais une conception qui est considérée comme le premier développement proprement américain dans l'histoire de l'art. »*<sup>593</sup>

Qu'il s'agisse de Pollock comparant l'acte de peindre aux danses indiennes ou de Newman déclarant sur les *tumuli* de l'Ohio : « ...c'est une œuvre d'art qui ne peut même pas être vue, c'est quelque chose dont il faut faire l'expérience [nous soulignons] ici sur place »<sup>594</sup>, on comprend que ce recours à la culture indienne n'a pas la fonction d'un lest métaphysique stabilisant une peinture abstraite craignant de se diluer dans le décoratif, mais qu'il traduit, chez les deux artistes, une conception de l'art comme *expérience* – au sens deweyen du terme- l'acte de création les engage dans *une* expérience et c'est avant tout leur *émotion* qui donne à celle-ci son unité. Dans une égale fidélité à l'expressionisme abstrait et au pragmatisme esthétique, Stewart Buettner formule enfin cette

---

<sup>593</sup> S. BUETTNER, *art. cit.*, in *L'art comme expérience, op. cit.*, p. 570.

<sup>594</sup> B. Newman écrit ainsi à Tony Smith, à propos du *Serpent Mound* de l'Ohio : « Talk about art for the wild and in the wild- It is overwhelming. », 1949, cité par A. TEMKIN, *Barnett Newman*, Yale University Press, 2002, p. 188.

synthèse très juste sur l'influence de l'esthétique de Dewey sur la peinture américaine :

*«[...] le peintre travaille alors à partir des ses émotions. Il aborde le tableau sans idée très précise de ce qu'il va peindre. Dans le geste créatif libre du contrôle de la raison, l'expérience de la peinture devient le sujet du tableau. Le geste de peindre est conçu dès lors comme événement, comme la saisie des sensations de l'artiste et des mouvements physiques qu'elles éveillent. L'artiste apporte au tableau l'expérience et les émotions nécessaires à mettre l'action en mouvement. »<sup>595</sup>*

Là où l'on pourrait croire que *l'expressionnisme* ne renverrait qu'à la souveraineté d'une intériorité de l'artiste se prolongeant dans l'acte de peindre, il faut bien plutôt comprendre que le *subject-matter* de la peinture n'est rien d'autre que *l'acte* de peindre : l'expérience et les émotions de l'artiste sont l'aimant qui attire et fait fusionner les qualités esthétiques du matériau.

Toutefois, il faut ajouter que cet intérêt des représentants de l'expressionnisme abstrait pour l'art primitif ne se nourrit pas seulement de la reconstruction deweyenne de l'expérience, mais en outre de l'anthropologie culturelle de Franz Boas et en particulier de son analyse de l'art primitif. On sait ainsi que les ouvrages de Franz Boas, mais aussi de Ruth Benedict qui fut une étudiante à la fois de Dewey et de Boas, se trouvaient en bonne place dans les

---

<sup>595</sup> *L'art comme expérience, op. cit., p. 576.*

bibliothèques de Newman ou de Pollock.<sup>596</sup> Or, s'il peut paraître *a priori* étonnant que les analyses formelles de Boas sur l'art des peuples Indiens aient pu influencer les grands acteurs de l'abstraction, c'est néanmoins la profonde portée critique de cette anthropologie culturelle que les artistes de l'avant-garde des années cinquante vont s'approprier. Et, il est clair qu'ils partagent avec les analyses de F. Boas, non seulement l'idée que l'art dit « primitif » n'est en rien un stade premier et rudimentaire d'une histoire des formes, mais en outre, ils rejoignent la pensée de Boas

---

<sup>596</sup> Sandra Delacourt, dans un article très éclairant, précise de manière exhaustive le contenu et surtout l'usage des bibliothèques respectives de D. Judd, J. Pollock et B. Newman et elle démontre l'usage militant que ces artistes faisaient de l'anthropologie culturelle : « C'est à cette confrontation avec les plus grands artistes de tous les temps (mémoriaux et immémoriaux) que se livrent Pollock, Newman et Judd dans leur bibliothèque et dans leur atelier. Toutefois, cette rencontre orchestrée, au sein de la bibliothèque, des climats culturels de l'humanité ne saurait traduire une conception progressiste de l'histoire que l'artiste, visionnaire, serait en charge de poursuivre. En effet, dans une opposition patente au formalisme dominant, Pollock, Judd et Newman passent cette culture du chef-d'oeuvre au crible d'une analyse anthropologique féroce. Leur volonté d'investigation des intrications entre l'histoire des civilisations et l'histoire des formes est on ne peut plus explicite dans l'organisation de l'aile sud de la bibliothèque de Judd. Comme en témoignent, par exemple, les sections dédiées au monde hellénistique ou à la Renaissance italienne, Judd associe à une aire géographique une période de rayonnement dans un ou plusieurs domaines. Chacun de ces foyers intellectuels est ensuite éclairé par des confrontations chronologiques, géographiques, économiques, sociologiques ou culturelles. Tous les aspects de la vie sociale d'une civilisation sont reconstitués afin de rendre aux événements historiques toute leur complexité. Aussi, il est particulièrement significatif d'observer la présence des textes de Franz Boas dans la bibliothèque de Newman et de Judd, et de Ruth Benedict dans celle de Pollock, ainsi qu'un nombre très important d'ouvrages d'histoire politique, d'économie et de sciences physiques et naturelles. À la lueur de ces éléments, chacune de leurs bibliothèques semble intégralement constituée dans le but de répondre à la question du rapport des formes aux sociétés et de contrer les théories de l'évolutionnisme culturel. », *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, éd. Du Nouveau Monde, 2007, p. 93-118.

dans ce qu'elle a de plus novateur à savoir l'affirmation de l'irréductibilité de ces formes à l'expression figée d'une culture où l'individu s'effacerait au profit des coutumes formelles de la tradition.

Sur le premier point, la mise en garde par laquelle F. Boas ouvre son étude de l'art primitif ne saurait être plus claire :

*« Quiconque a vécu parmi des tribus primitives, partagé leurs joies et leurs peines, connu avec elles des moments de privation ou d'abondance, et ne voit pas en elles de simples sujets d'étude qu'il s'agirait d'examiner sous un microscope, mais des êtres humains sensibles et pensants, conviendra qu'il n'existe rien de tel qu'un «esprit primitif», qu'une pensée «magique» ou «prélogique», et que chaque individu au sein d'une société « primitive » est un homme, une femme ou un enfant de la même espèce et ayant la même manière de penser, sentir et agir qu'un homme, une femme ou un enfant appartenant à notre propre société. »<sup>597</sup>*

Par la richesse et la précision de ses recherches, F. Boas montre assez que le mal nommé art « primitif » n'a strictement rien à envier en termes de complexité et d'individualité aux arts occidentaux. Pour ne choisir qu'un exemple –éclairant dans notre contexte- F. Boas, dans sa quête d'un outil capable de rendre compte de la différenciation des styles, s'intéresse aux « dessins de rêve » des Indiens d'Amérique du Nord et il observe que l'usage récurrent de cette expression sur tout le continent atteste qu'il

---

<sup>597</sup> F. BOAS, *L'Art primitif*, éd. Adam Biro, Paris, 2003, p. 32.

s'agit là d'un équivalent de la notion d' « invention ». C'est dans ces « dessins de rêve » que s'articule la stabilité des formes traditionnelles et l'invention individuelle de l'artiste, ce qui s'exprime dans ces dessins c'est «une forte capacité de visualisation qui se manifeste lorsqu'un individu, seul et au repos, peut laisser jouer librement son imagination. » Et, ajoute F. Boas :

*« Peut-être ces artistes ont-ils une puissance eidétique supérieure à celle de la plupart des adultes de nos propres sociétés ? Mais il est probable que le petit nombre d'individus qui créent de nouvelles formes de cette manière possèdent une bonne maîtrise technique et disposent d'un large répertoire de formes. »<sup>598</sup>*

En analysant les peintures d'un artiste haida, Charles Edenshaw, F. Boas montre comment le peintre contourne et restitue à la fois les contraintes du style traditionnel, comment, dans ces représentations, le « style a envahi l'image » même si cette dernière est hautement individualisée. Ainsi chaque style local suppose un emploi particulier de la perspective et/ou de la forme symbolique. Et il est clair que dans ces peintures haida, les objets ne sont pas seulement représentés tels qu'ils s'offrent à la vue, mais bien aussi tels qu'ils apparaissent à l'esprit. Méditant sur le rapport de l'anthropologie culturelle de F. Boas avec l'art de B. Newman, Carlo Severi résume très clairement l'originalité de la pensée de Boas sur ce point :

---

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

« L'art primitif n'est donc ni naïf ni rudimentaire, : au contraire, en choisissant une variante spécifique de l'organisation mentale de l'espace, il construit la complexité là où notre regard est habitué à simplifier. Lorsque nous regardons un tableau construit à partir d'une perspective illusionniste, nous nous attendons à une représentation simplifiée de l'objet pour imaginer la totalité complexe des traits qui le constituent. L'art primitif suit le chemin inverse : il tend vers une représentation complexe des traits de l'objet pour que nous puissions l'imaginer plus complètement que ne peut le faire le simple regard. Ce type de représentation – lorsqu'il atteint cet état de perfection dont parle Boas- établit une telle tension entre le vraisemblable et l'invisible qu'il produit l'illusion d'un espace irréal : les coordonnées qui le définissent ne sont pas celles du regard. »<sup>599</sup>

C'est cette tension qu'à juste titre C. Severi retrouve dans l'abstraction radicale de Newman ou dans certaines installations de Beuys dans la mesure où leur connaissance anthropologique de l'art des Primitifs nourrit à la fois leur idéal esthétique d'un espace non illusionniste et leur vision de la place de l'artiste au sein de la culture. Au fond, l'expérience *plasmique* de Newman est clairement parente des « dessins de rêve » de l'artiste haida : l'un comme l'autre cherchent un moyen de prolonger la pensée en image.

C'est bien d'un primitivisme «sans emprunts» dont il s'agit chez des artistes tels que Newman, Judd ou Pollock et ce dans la mesure même où la fonction critique de l'anthropologie culturelle

---

<sup>599</sup> C. SEVERI, *Un primitivisme sans emprunts : Boas, Newman et l'anthropologie de l'art*, Cahiers du MAM, 1989, n° 28, p. 57.

permet de redéfinir le statut même de l'artiste au sein de la culture. Il ne s'agit pas d'emprunter un répertoire de formes exotiques, mais de retrouver la genèse commune et abstraite des formes tout en combattant les restes d'un évolutionnisme anthropologique absurde. Et sur ce point, le pragmatisme de Dewey prenant acte du caractère pionnier de l'anthropologie de Boas en tirera toutes les conséquences : il n'y a pas, d'un côté, une mentalité « primitive » incapable d'individuation et de l'autre une mentalité « civilisée » apte à la création et à l'innovation, la culture n'existe que dans la reprise individuelle perpétuelle des traditions comme l'affirme Dewey dans un commentaire d'un passage de l'ouvrage de F. Boas, *The Mind of Primitive Man* :

*«La motivation du Professeur Boas est de montrer que la différence entre les croyances primitives et celles de l'homme civilisé contemporain, n'est pas due à des différences inhérentes de structure mentale et de capacité, mais au milieu culturel dans lequel les individus pensent et agissent.»<sup>600</sup>*

Dewey se défend par ailleurs de vouloir accréditer par cette référence à l'anthropologie de Boas, une nouvelle forme de relativisme ou de scepticisme et s'il rappelle qu'il ne s'agit pas de décréter qu'il n'y a aucune différence entre les représentations

---

<sup>600</sup> «Professors Boas's motive is to show that the difference between primitive beliefs and those contemporary civilized man is due not to differences of inherent mental structure and capacity but to the cultural medium in which individuals think and act.» J. DEWEY, *Some Connexions of Science and Philosophy*, The Later Works, Vol. 17 : 1885-1953, Miscellaneous writings, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1990, p. 405.

mythiques et la science moderne<sup>601</sup>, en revanche il confirme l'identité profonde sur ce point du pragmatisme et de l'anthropologie culturelle : la culture correctement comprise ne peut donner prise aux affirmations racialistes de la supériorité d'une culture sur les autres non seulement par la dimension historiciste avérée de toute culture mais en outre par l'évidence de la liberté d'innovation individuelle que comporte toute culture vivante qui jamais ne peut se réduire à un conditionnement. En bref, toute culture porte d'emblée en elle une critique de la culture<sup>602</sup>... Pour autant, le rappel salutaire de cet historicisme, porté à la fois par l'anthropologie culturelle et le pragmatisme n'induit pas un relativisme non-critique : tout n'est pas

---

<sup>601</sup> « It would be just neither to Dr. Boas, the writer of these lines nor to my own purpose in citing them to give the impression that their objects is to create scepticism concerning the value of science, or to suggest that, after all, the differences between our scientific traditions and the myths of the early man are insignificant as compared with an underlying identity. » *Ibid.*

<sup>602</sup> Bien que ce soit dans un tout autre contexte, il est éclairant de renvoyer ici à la manière dont H. Putnam reprend la distinction deweyenne du *valorisé* et du *valorisable* : « Pourtant Dewey ne commet pas l'erreur de supposer que ce qui est simplement valorisé en tant que fait d'expérience, suffit à rendre quelque chose valorisable. En effet aucune distinction n'est autant marquée dans les écrits de Dewey que la distinction entre ce qui est *valorisé* et ce qui est *valorisable*. La réponse de Dewey à la question : « Qu'est-ce qui rend une chose valorisable par opposition à ce qui est simplement valorisé ? » tient en un mot : la critique. Les valeurs objectives relèvent, non pas d'un « organe des sens » spécifique, mais de la critique de nos évaluations. Les évaluations sont incessantes et inséparables de toutes nos activités, y compris les activités « scientifiques » ; mais c'est grâce à une réflexion du genre de ce que Dewey appelle la critique, que nous concluons que certaines sont garanties, tandis que d'autres ne le sont pas. (la philosophie est décrite par Dewey comme une « critique de la critique » !) » H. PUTNAM, *Fait-valeur : la fin d'un dogme et autres essais*, trad. Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti, Paris/Tel-Aviv, éd. L'Eclat, « Tiré à part », 2004, p. 113.

« culturel », en revanche, une culture suppose nécessairement une interaction suffisamment active entre les innovations individuelles et les éléments communs transmis pour être considérée comme telle.

Dans son article *Individualité et culture, de Boas à Dewey*, Joëlle Zask établit un parallèle important entre la critique par l'anthropologie du « primitif » comme stade infantile de l'humanité et la valorisation de « l'intelligence ordinaire » dans la pensée de Dewey. Là encore, il s'agit, comme le montre J. Zask, de se défaire de l'idée qu'on pourrait mesurer l'intelligence à l'aune d'un critère immuable pour dessiner les fallacieux contours d'une hiérarchie puisque pour l'intelligence individuelle, comme pour la culture, les distributions sont historiques et sociales. En prenant appui sur la critique conduite par Dewey des mécanismes de confiscation de l'intelligence –par exemple, dans les mesures d'exclusion scolaire– J. Zask démontre que l'intelligence n'est pas cette capacité ou compétence individuelle derrière laquelle s'abrite le conservatisme social, mais bien ce qui relève d'abord essentiellement d'un usage social et culturel :

*« La notion d'usage culturel signifie que l'intelligence n'est pas individuelle, au sens d'une dotation native individuelle, mais dans la mesure où l'individu en hérite suivant des méthodes telles qu'il peut en faire un usage individuel. Si tel est le cas,*

*il s'individualise alors en même temps qu'il contribue à l'« intelligence commune »*<sup>603</sup>

Si l'effort constant du pragmatisme de Dewey est de dépasser le dualisme entre l'individu et la société, cela signifie bien que ce dualisme trouve toujours à être nourri par de nouveaux éléments idéologiques. Il suffit pour s'en convaincre de prendre connaissance du tableau que brosse Dewey de la situation sociale des années 1930 qui loin de favoriser l'individualité tend plutôt à la dissoudre en la caricaturant dans les traits d'un individualisme privé exclusivement innervé par le profit :

*« Il nous est difficile de concevoir l'individualisme en-dehors des anciens stéréotypes. L'individualisme a été identifié avec les idées d'initiative et d'invention qui ont été rattachées au seul profit économique et privé. Aussi longtemps que cette conception hantera nos esprits, l'idéal d'harmonisation de nos pensées et de nos désirs avec les réalités des conditions sociales actuelles sera interprété comme un compromis et un abandon. Même si cela devait être compris comme signifiant la rationalisation des méfaits de la société actuelle. Le rétablissement stable de l'individualité attend une abolition de l'ancien individualisme économique et politique, une élimination qui libèrera l'imagination et l'effort nécessaires pour faire que l'entreprise contribue à la libre culture de ses membres. C'est seulement*

---

<sup>603</sup> J. ZASK, *Individualité et culture, de Boas à Dewey*, Sociologies [En ligne], Dossiers, Pragmatisme et sciences sociales : explorations, enquêtes, expérimentations, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 11 février 2016. URL : <http://sociologies.revues.org/4966>

*par une réforme économique que les mots de l'ancien individualisme –égalité des chances- deviendront une réalité. »<sup>604</sup>*

C'était déjà, à l'orée de la Grande dépression, ce que Dewey affirmait dans les conclusions de son essai sur *Les Philosophies de la liberté* : après avoir démontré la nature purement abstraite et illusoire du dualisme clivant le choix et le déterminisme, il peut conclure :

*« La question de la liberté économique et politique n'est pas un addendum ou une considération secondaire, encore moins un détour ou une excroissance, dans le problème de la liberté personnelle. Car les conditions qui forment la liberté politique et économique sont requises afin de réaliser la potentialité de liberté que chacun d'entre nous porte en lui dans sa structure même. »<sup>605</sup>*

Il ne peut y avoir pour Dewey grand sens à envisager le problème de la liberté individuelle comme un enclos métaphysique isolé de la question politique et économique de la liberté : ce qui constitue l'individualité même ne peut être séparé des conditions sociales avec lesquelles interagit de manière plastique cette individualité. Comme toujours dans cette philosophie de l'*expérimentation* et de l'*enquête*, ce sont les conséquences et les

---

<sup>604</sup> J. DEWEY, *Later Works*, Vol. 5, 1929-1930, *Essays, Individualism Old and New*, éd. By Jo Ann Boydston, Southern University Press Carbondale, 2008, p. 75-76.

<sup>605</sup> « For the conditions that form political and economic liberty are required in order to realize the potentiality of freedom each of us carries with him in his very structure. » J. DEWEY, *Philosophies of Freedom, Later Works*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 114.

effets futurs envisagés qui comptent en priorité et non la focalisation naïvement positiviste sur les causes. Que nos pensées aient une origine, que nos choix émergent à partir de conditions, ne leur ôtent en rien leur individualité et leur liberté puisque cette origine ou ces conditions ne sont pas des « natures » immuables, mais des relations en mouvement<sup>606</sup>. La connaissance telle qu'elle se dessine dans la logique de Dewey n'est pas ce royaume séparé de la pratique toujours prompt à invalider le sens de l'expérience commune, surtout quand il s'agit de la question de la liberté et de l'individualité. Au contraire, la méthode de l'*enquête* suppose une connaissance inclusive et non exclusive, non seulement parce qu'elle est indissociable de l'environnement dans lequel elle s'exerce, mais en outre parce qu'elle est par définition plurielle et qu'elle exige la mise en commun des facultés des individus.<sup>607</sup>

En 1941 Herbert Marcuse écrit une critique de la *Logique* de Dewey dans *Le Journal pour la recherche sociale*, organe de

---

<sup>606</sup> « Nous ne sommes pas libres parce que nous sommes statiques, mais pour autant que nous devenons différents de ce que nous avons été. » *Ibid.*, p. 108.

<sup>607</sup> C'est cette possibilité d'un individualisme nouveau dont l'*enquête* peut donner l'image, comme l'écrit J.P. Cometti : « Quiconque *prend part* à une enquête, s'il y prend part comme individu, n'y affirme son individualité que dans la mesure où elle est supposée contribuer à une tâche *commune* qu'elle enrichit et dont elle s'enrichit en retour. L'individualité qui s'y dessine n'est pas celle de l'ancien individu du libéralisme : l'*individualité* y a plus de prix que l'*individu*, et ce que celui-ci doit aux interactions avec son milieu social, dans des situations qualifiées, montre que ce qui s'y trouve acquis est toujours réactivable. » *La Démocratie radicale, lire John Dewey, op. cit.*, p. 155-156.

l'Institut pour la recherche sociale exilé aux Etats-Unis<sup>608</sup>. Or, si l'on connaît les positions critiques très tranchées de Marcuse à l'égard du pragmatisme dont celui de Dewey assimilé au mieux à un relativisme conformiste, il n'est pourtant pas anodin de relever dans cette critique certains points convergents sur la question de l'émancipation individuelle. En particulier, Marcuse sépare ici nettement le pragmatisme du positivisme en restituant la dimension expérimentale de la logique de Dewey :

*« Il est important que Dewey attribue une grande valeur à la diminution de la distance entre la science et la pratique quotidienne, afin de montrer que la théorie ne fait pas vraiment autre chose que ce que fait aussi bien – mais sans méthode- la praxis quotidienne. L'« enquête » n'est réellement pas plus que le « sens commun » étendu au scientifique. La fonction critique de la théorie est restreinte à la critique des méthodes et des conclusions de la recherche actuelle, conséquence nécessaire d'une doctrine pour laquelle la fonction des concepts est seulement d'être des moyens d'investigation et des jugements sans s'établir sur un contexte de recherche. Cette continuité insécable qui est établie entre la théorie nivelée pour l'entreprise scientifique et la pratique quotidienne croît à partir d'un continuum du « sens commun ». (...) Le sort de la théorie dépend du fait qu'elle ne dissimule pas le fossé entre les « valeurs empiriques » et la Raison, entre la pensée et la*

---

<sup>608</sup> H. MARCUSE, « Review of Dewey's *Logic : The Theory of Inquiry* », *Journal for Social Research*, trad. Phillip Deen, initialement publié dans *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939-40) p. 221-228.

*réalité, mais qu'elle le maintienne de manière répétée suffisamment ouvert jusqu'à le combler par une praxis accompagnée d'une théorie non-mutilée.* »<sup>609</sup>

Il y a, nous semble-t-il, une parenté non négligeable entre la critique deweyenne de l'ancien individu du modèle libéraliste et le projet, chez Marcuse, d'une culture de l'émancipation individuelle. Pour l'un comme pour l'autre –nonobstant tout ce qui les sépare– c'est le modèle même d'un individu isolé qui n'aurait d'autre choix que d'être soumis aux déterminations sociales qui est caduc dans la mesure où ce modèle suppose toujours une réduction de l'individu à un citoyen abstrait au détriment de l'homme concret. En outre, cette prise en compte de la continuité de l'expérience les conduit tous deux à relever les implications profondes d'aspects qui jusque là semblaient réservés à la stricte sphère esthétique. Dans un article consacré à cette parenté entre Marcuse et Dewey sur la continuité de l'esthétique et du politique, R. Dreon écrit ainsi à propos des conclusions de l'essai *Individualism Old and New* dans lequel Dewey critique l'héritage de l'ancien individualisme fondé sur l'idée que l'individu est premier et isolé –idée qui fondera à son tour la politique libérale du *laissez-faire*– :

*« De ce point de vue, la critique de Dewey est que les nouvelles formes d'association produites par les nouveaux moyens de production, qui se*

---

<sup>609</sup> H. MARCUSE, *Psychoanalysis and Emancipation, Collected papers of Herbert Marcuse*, Vol. 5, Edited by Douglas Kellner and Clayton Pierce, éd. Routledge, 2011, p. 85-86, traduction anglaise par Phillip Deen, le texte original est tiré de *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 8, 1939-1940, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, p. 226.

*caractérisent généralement par la dépersonnalisation, les formes superficielles de coexistence et plus de satisfaction consumériste, peuvent jouer un rôle positif en révélant clairement les limites de l'ancien individualisme : sa vocation élitiste, son dualisme entre l'esprit et le corps et sa responsabilité dans la suprématie accordée au royaume intellectuel au détriment de la satisfaction des besoins matériels humains. De ce point de vue, nous verrons que ces nouvelles formes d'association jouent un rôle similaire à celui joué par la question hédoniste dans la critique de la culture affirmative de Marcuse. »<sup>610</sup>*

La question reste de savoir quel rôle exact joue l'hédonisme dans la vision de la civilisation chez Marcuse. Or, de ce point de vue, il est au moins certain qu'il partage avec Dewey le même souci de ne pas réduire l'esthétique à la seule théorie de l'art et, plus encore, de considérer les arts comme l'opportunité d'intensifier les aspects esthétiques de l'existence sans oublier de rappeler les racines biologiques de l'esthétique. Il y a, à l'évidence, une réelle parenté dans les critiques respectives de Dewey et de Marcuse à l'endroit d'une esthétique qui tendrait à confisquer les aspects ordinaires de l'expérience au profit de la constitution d'une sphère éthérée et

---

<sup>610</sup> « From this point of view, Dewey's contention is that the new forms of association produced by the new means of production, while generally characterized by depersonalization, superficial forms of coexistence and mere consumerist satisfaction, can play a positive role in making the limits of old individualism clear: its elitist vocation, its dualism between mind and body and its responsibility in bestowing supremacy on the intellectual realm to the detriment of the satisfying of human material needs. From this point of view, we will see that these new forms of association play a role that is similar to that performed by hedonistic issues in Marcuse's criticism of affirmative culture. » R. DREON, *Aesthetic Issues in Human Emancipation Between Dewey and Marcuse, in Pragmatism Today*, Vol. 6, Issue 2, 2015, p. 74-85, p. 77-78.

séparée de l'art. Mais surtout, c'est l'affirmation de la dimension émancipatrice de l'expérience esthétique qui autorise un réel rapprochement.

Pour autant, l'approche de Marcuse se fait essentiellement par une relecture critique de l'origine historique de l'esthétique, ou mieux encore, par une forme de généalogie de l'esthétique. Considérée comme une revanche de la sensibilité sur la raison, dans la philosophie de Kant, puis surtout dans celle de Schiller, l'esthétique retomberait avec Baumgarten dans une théorie exclusive de l'art annexant par là la sensualité fraîchement retrouvée dans une théorie de la sensibilité.<sup>611</sup> Annexion qui accouche d'un nouveau dualisme sur fond de l'ancienne répression de la sensualité pour Marcuse qui préfère dès lors revenir au projet schillerien d'une restauration de la sensualité dans ses droits.

Il s'agit donc pour Marcuse de réactiver l'opposition schillerienne entre le travail et le jeu, la répression et la satisfaction et surtout de restituer à l'art ses racines érotiques pour envisager une

---

<sup>611</sup> « L'histoire philosophique du terme « *esthétique* » reflète le traitement répressif subi par l'expérience sensible (et par là, corporelle). Dans cette histoire, la fondation de l'esthétique comme science indépendante s'oppose au règne répressif de la raison : les efforts faits pour démontrer la position centrale de la fonction esthétique et pour l'établir comme catégorie existentielle en appellent à la vérité inhérente aux sens contre leur dépravation sous le principe de réalité. La discipline de l'esthétique installe *l'ordre de la sensibilité* comme opposé à *l'ordre de la raison*. » Et Marcuse d'ajouter un peu plus loin : « Et, dans la mesure où la philosophie a accepté les règles et les valeurs du principe de réalité, la revendication d'une sensibilité libérée de la domination de la raison n'a pas trouvé de place dans la philosophie ; considérablement transformée, elle a trouvé refuge dans la théorie de l'art. » H. MARCUSE, *Eros et civilisation*, Paris, éd. De Minuit, 1968, p. 160-162.

réconciliation du principe de réalité et du principe de plaisir dans un nouveau projet de civilisation. Marcuse conserve donc la charge subversive et révolutionnaire de l'art, dont Adorno faisait la garantie d'un art réellement autonome, tout en promouvant l'individualité de la création et de la réception. L'art peut ainsi transcender sa détermination sociale parce qu'il propose une « nouvelle dimension de l'expérience » et, en opposition à l'esthétique négative d'Adorno, on peut donc penser une réelle autonomie de l'art qui ne soit pas réductible à un art confidentiel coupé du public, ni à un reliquat de l'esthétisme bourgeois, mais qui prenne la forme d'une « subjectivité rebelle » et anticonformiste. Dès lors, même si l'art semble éloigné de la praxis, il indique pourtant une future praxis de libération. L'art ne prolonge pas l'expérience familière, en revanche, il la transforme et la sublime et c'est dans cette transformation que réside son pouvoir révolutionnaire :

*« Dans la mesure où l'art conserve, avec la promesse du bonheur, le souvenir des objectifs qui n'ont pas été atteints, il peut entrer en tant qu' « idée directrice » dans la lutte désespérée pour changer le monde. Contre tout fétichisme des forces productives, contre la continuation de l'asservissement des individus par les conditions objectives (qui restent celles de la domination), l'art représente le but ultime de toutes les révolutions : la liberté et le bonheur de l'individu. »<sup>612</sup>*

---

<sup>612</sup> H. MARCUSE, *La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, éd. Du Seuil, 1979, p. 79-80.

Reste que le constat final de Marcuse semble revenir à une position plus conservatrice et plus désabusée, mais surtout, les thèses développées dans *La Dimension esthétique* reviennent à l'idée d'une sphère de l'art séparée de la vie et de la réalité, bref, à l'antienne d'un art-refuge et isolé et le vocabulaire même utilisé alors par Marcuse semble attester d'un rapprochement avec l'esthétique négative d'Adorno :

*« L'autonomie de l'art reflète le manque de liberté des individus dans une société non libre. S'ils étaient libres, l'art serait la forme d'expression de leur liberté. L'art reste marqué par le manque de liberté ; c'est en s'opposant à ce manque que l'art acquiert son autonomie. Le nomos auquel obéit l'art n'est pas celui du principe de réalité établi mais celui de sa négation. Mais la simple négation serait abstraite, une utopie « en négatif ». L'utopie du grand art n'est jamais la simple négation du principe de réalité mais sa conservation par dépassement (Aufhebung), telle que le passé et le présent projettent leur ombre sur l'accomplissement à venir : l'utopie authentique se fonde sur le souvenir. »<sup>613</sup>*

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

Or, comme le remarque R. Dreon, cette forme de palinodie de Marcuse s'explique en partie par l'influence constante de l'esthétique négative d'Adorno, au moins sur ce point -réaffirmé par Marcuse- de la qualité négative prépondérante de l'art qui ne peut qu'exister « à part » de la société quelle qu'elle soit, comme une force transcendante.<sup>614</sup> Au contraire, l'esthétique de Dewey prend acte de la corrélation entre ce régime séparé des arts et les déterminations économiques et historiques qui l'ont inventé :

*« L'isolement de l'art qui existe aujourd'hui ne doit pas être considéré comme un phénomène isolé. C'est une manifestation de l'incohérence de notre civilisation engendrée par de nouvelles forces, si nouvelles que les attitudes qui s'y rapportent et les conséquences qui en découlent n'ont pas été incorporées et assimilées comme éléments constitutifs de l'expérience. »*<sup>615</sup>

Cet isolement ne ressort d'aucune « essence » de l'art, il n'est que le symptôme d'un retard de l'expérience sur les changements du milieu avec lequel elle est en relation constante : il n'existe aucune antinomie entre la société globale industrielle et l'expérience esthétique pas plus qu'on ne doit condamner cette dernière à disparaître sous l'effet de l'insatiable appétit de l'industrie

---

<sup>614</sup> « En ce qui concerne la perspective théorique de Marcuse, l'un des problèmes est constitué par le fait que le philosophe allemand fait de la qualité négative de l'art -d'être à part, distinct de la réalité et transcendant- une propriété essentielle, comme si dans toute société, dans toute partie du monde et à toute époque, les pratiques et les productions artistiques étaient perçues comme un domaine séparé de la vie de la communauté dans laquelle et avec laquelle elles se sont développées. » R. DREON, *art. cit.*, p. 83.

<sup>615</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 539.

culturelle. Comme le rappelle très justement J. Zask : « Ce qui fonde une expérience esthétique n'est pas la nature de l'objet, mais le fait que cet objet fait naître une expérience qui dépasse par son envergure et sa richesse celle à laquelle se réduit l'expérience normale de l'objet. »<sup>616</sup>

De ce point de vue, la méfiance de l'esthétique pragmatiste à l'endroit de l'essentialisme ou de l'ontologie des œuvres, autorise justement une approche positive dans la question de la place de l'art au sein de la civilisation industrielle moderne. De même que W. Benjamin renvoyait subtilement dos-à-dos l'avènement de l'industrie culturelle et ses plus farouches critiques en stigmatisant leur commune ignorance des changements esthétiques et esthétiques induits par la modernité, Dewey –sans céder à un fonctionnalisme naïf- observe que –loin de la réduire ou de l'appauvrir- le nouveau cadre industriel rend *possible* un élargissement de l'expérience esthétique. Pour W. Benjamin, le danger ne vient pas de la rationalisation technique qui se paierait inéluctablement d'une perte esthétique, mais bien plutôt d'une *réaction* radicale contre les moyens modernes de rapprochement de l'art et du public ; réaction qui n'engendre, *in fine*, nonobstant sa posture drapée dans une hautaine autonomie, qu'une attitude réactionnaire :

---

<sup>616</sup> J. ZASK, *L'art ou les arts ?*, in *Les arts de masse en question*, dir . J.P. COMETTI, éd. La Lettre volée, Coll. Essais, 2007, p. 136.

*« Les non-conformistes s'insurgent de voir ainsi l'art ainsi livré au marché. Ils se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». De ce mot d'ordre naît la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de calfater l'art face au développement de la technique. La solennité avec laquelle se célèbre ce culte fait pendant au pouvoir de distraction qui transfigure la marchandise. D'un côté comme de l'autre, l'existence sociale de l'homme est mise entre parenthèses. Baudelaire succombe aux sortilèges de Wagner. »<sup>617</sup>*

Dewey, de son côté, est précisément tout aussi attentif à ne pas mettre entre parenthèses cette existence sociale et, comme W. Benjamin, il prend simplement acte des évolutions esthétiques de l'expérience :

*« Je pense que les habitudes de l'œil comme medium de la perception ont été peu à peu modifiées en s'accoutumant aux formes caractéristiques des produits industriels et aux objets appartenant à la vie urbaine distincte de la vie rurale. Les couleurs et les surfaces auxquelles l'organismereagit habituellement constituent un nouvel objet d'intérêt. »<sup>618</sup>*

La possibilité d'un élargissement de l'expérience à la fois en direction de la singularité et de la pluralité, de l'individualité et de la sociabilité, ne peut toutefois dépendre que d'un changement « social radical » où s'harmoniseraient les moyens et les fins. L'appréciation esthétique des objets produits par l'industrie ne peut dépendre d'une esthétisation aorès coup, mais elle ne peut qu'être

---

<sup>617</sup> W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX siècle*, in *Œuvres*, Tome III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, coll. Folio Essais, 2001, p. 61.

<sup>618</sup> J. DEWEY, *L'art comme expérience*, *Op. cit.*, p. 546.

l'effet d'une modification de la nature même de l'expérience de production.

## Conclusion

Il existe une analogie profonde entre la manière dont Dewey fustige dans *L'art comme expérience* l'expertise critique et celle dont il critique dans *Le public et ses problèmes* la thèse qui voudrait qu'un gouvernement d'experts soit nécessaire tant le public n'est qu'un « fantôme ». Dans les deux cas, si le *public* n'est pas encore une réalité, cette éclipse n'a rien de structurel : l'expérience esthétique ordinaire n'est pas structurellement coupée de l'expérience esthétique provoquée par les œuvres d'art de même que le public n'est pas structurellement coupé de toute réalité politique. Toutefois, il s'agit plus que d'une analogie : la notion même de *public* étant tout à la fois centrale dans la réflexion esthétique de Dewey et dans sa réflexion politique et l'engagement de Dewey est entier qu'il s'agisse de faire émerger un public comme réalité politique aussi bien que comme réalité esthétique. Or, s'il paraît logique que la vision démocratique de Dewey milite pour un rapprochement de l'art et de son public, de l'expérience esthétique et de l'expérience ordinaire, il n'en reste pas moins qu'à l'inverse, sa conception esthétique assigne à l'art une fonction spécifique et essentielle dans l'émergence même des publics. Dewey y insiste à plusieurs reprises : pour qu'il y ait public, il faut qu'il y ait *imagination* commune et l'art joue dès lors un rôle de premier plan dans l'élaboration de cette dernière. Dans les

dernières pages de *L'art comme expérience*, Dewey revient en ce sens sur la formule de Matthew Arnold : « la poésie est une critique de la vie », formule qu'il convoque régulièrement en y adhérant de manière singulière. Toutefois, cette fonction critique de la poésie et par extension de l'art, acquiert avec l'esthétique de Dewey, un sens tout à fait spécifique et en tout cas étranger à toute injonction morale dont on voudrait régulièrement affubler l'art : cette « critique » de la vie n'a rien d'une intention moralisatrice, mais elle propose seulement, par les vertus de l'imaginaire qu'elle expérimente, la possibilité d'une réelle émancipation individuelle et collective :

*« La maxime de Matthew Arnold selon laquelle « la poésie est une critique de la vie » est un cas d'espèce. Elle laisse supposer au lecteur une intention morale de la part du poète et un jugement moral de la part du lecteur. Elle ne parvient pas à saisir, en tout cas à exprimer comment la poésie est une critique de la vie ; c'est-à-dire, pas directement, mais par révélation, à travers la vision imaginaire adressé à l'expérience imaginaire (non au jugement préétabli) des possibilités qui contrastent avec les conditions réelles. Un sens des possibilités qui ne sont pas réalisées, mais qui pourraient l'être, et qui, lorsqu'elles sont mises en contraste avec les conditions réelles, sont la « critique » la plus pénétrante qui puisse être faite de ces dernières. C'est par un sens des possibilités s'offrant à nous que nous*

*prenons conscience des contraintes qui nous enserrant et des poids qui nous oppressent.* »<sup>619</sup>

C'est en *étant* en non en exprimant une intention, ajoute Dewey, que la poésie enseigne ce qu'enseignent «les amis et la vie». L'imagination n'a donc ici rien d'une fuite ou d'un refuge, mais en revanche, elle offre la possibilité d'une authentique communication et d'une féconde compréhension. Ainsi, par exemple, quand nous tentons de comprendre les formes d'art émanant d'une autre culture : assimiler ces formes revient littéralement à devenir nous-mêmes artistes parce qu'il ne s'agit pas d'une simple connaissance rationnelle, mais bien d'une introjection de ces formes dans nos propres attitudes, d'une intégration dans une expérience partagée. Exactement comme le problème de la compréhension peut se concevoir –et se résoudre– par analogie avec l'amitié : l'effort pour comprendre l'autre se résout naturellement dans l'amitié elle-même : ce n'est pas la connaissance de l'autre qui produit l'amitié, même si elle peut la favoriser, mais l'expansion de notre propre expérience à travers l'imagination.

En bref, cette communication par l'art permet de donner corps au « plus sérieux problème de la philosophie », selon Dewey : la nature de la *communauté* de l'expérience. C'est dans un sens très voisin, nous semble-t-il, qu'Alain Chareyre-Méjan peut écrire, dans le sillage d'Emerson et des transcendentalistes que :

---

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 552.

« L'idée d'une factivité qui serait en quelque sorte l'existence continuée est très présente chez les penseurs transcendantalistes américains. Au point que le vrai perfectionnement d'une pratique qui engage le sens de la vie a quelque chose à voir pour eux avec le joyeux laisser-aller de l'amour même de la vie. Faire quelque chose simplement en « étant » : cela nous parle d'une façon spéciale et nous motive davantage que bien des conseils de méthode ou des incitations à caractère moral. »<sup>620</sup>

De ce point de vue, la question du *commun* dans la pensée de Dewey propose entre autres à nos yeux les moyens de dépasser *in fine* le paradoxe déjà relevé entre l'individuation esthétique et la communauté des arts en maintenant comme les deux faces d'une seule pièce l'individu et la communauté. Si la démocratie est inséparable de l'effort constant pour dégager un horizon de communication permettant à la fois une pluralité culturelle et l'individuation, alors l'art sous toutes ses formes est bien le moyen privilégié d'une singularisation active qui renforce le *commun* loin de s'y opposer.

---

<sup>620</sup> A. CHAREYRE-MEJAN, *Prendre corps, faire et penser l'amour*, éd. Mimesis, coll. Philosophie, 2015, p. 29-30.

## Bibliographie

Principaux ouvrages consultés :

Œuvres de John Dewey :

Dewey J, Boydston JA. The Early Works, 1882-1898: 1882-1888. Early essays and Leibniz's new essays concerning the human understanding. SIU Press; 2008. 550 p.

Dewey J, Boydston JA, Ross R. The Middle Works, 1899-1924. SIU Press; 1983. 596 p.

Dewey J, Boydston JA, Edel A. The later works, 1925 - 1953. 7. 1932 : [Ethics]. SIU Press; 2008. 578 p.

Traductions :

Dewey J. Logique : La théorie de l'enquête. 2e éd. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, coll. L'interrogation philosophique; 1993. 693 p.

Dewey J. Comment nous pensons. Trad. Decroly O. Ed. Empêcheurs de Penser en Rond, coll. Comment faire de la philosophie?; 2004. 293 p.

Dewey J. L'art comme expérience. Gallimard, Folio Essais, 2005.

Dewey J. Le public et ses problèmes - trad. Zask J. Le public et ses problèmes. Paris: Folio, Essais; 2010. 336 p.

Dewey J. Démocratie et éducation: suivi de Expérience et Éducation. Armand Colin; 2011. 512 p.

Dewey J. La formation des valeurs. Trad. Bidet A, Introduction Quéré L. Paris: La Découverte, coll. Les empêcheurs de tourner en rond; 2011. 238 p.

Dewey J. Expérience et Nature. Trad. Zask J. Gallimard. Bibliothèque de philosophie. Paris; 2012; 480 p.

Dewey J. La Quête de la certitude. Trad. Savidan P. Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Paris. 2012; 352 p.

Dewey J., Reconstruction en philosophie. Préf. Rorty, trad. R, Mascio PD. Paris: Folio, coll. Essais; 2014; 272 p.

Autres ouvrages :

Adorno Th. W. Théorie esthétique . Editions Klincksieck. Collection Esthétique n° 50. juin 2011.

Alexander TM. John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling. SUNY Press; 2012. 356 p.

Anonyme. Les frontières esthétiques de l'art. Paris: Editions L'Harmattan; 2000. 208 p.

Ardenne P, Beausse P, Laurent G. Pratiques contemporaines : L'Art comme expérience. Paris: Dis voir; 1999. 121 p.

Ardenne P. Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion; 2009.

Arendt H. La crise de la culture. Gallimard. 1972. (Idées).

Arendt H. La vie de l'esprit. Tome 1, La pensée -Paris: Presses Universitaires de France - PUF;1981. 244p.

Arendt H. La Vie de l'esprit, tome 2 : Le vouloir. Paris: Presses Universitaires de France - PUF; 2000. 272 p.

Becker H, Briand J-P, Chapoulie J-M. Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance. Paris: Editions Métailié; 2012. 247 p.

Becker HS, Menger P-M, Bouniort J. Les mondes de l'art. Paris: Flammarion; 2010.

Bégoc J, Boulouch N, Zabunyan E, Collectif, Tronche A. La performance : Entre archives et pratiques contemporaines. Rennes; Châteaugiron: PU Rennes; 2011. 244 p.

Benghozi P-J, Paris T. Howard Becker & les Mondes de l'Art Colloque de Cerisy. Palaiseau: Ecole Polytechnique; 2013. 346 p.

Benoist J., Les limites de l'intentionnalité : Recherches phénoménologiques et analytiques, Librairie philosophique Vrin, 2005, 288p. 1.

Boas F. Art primitif. Paris: Adam Biro; 2003. 400 p.

Bourriaud N. Esthétique relationnelle. Les Presses du réel. Dijon: Les Presses du réel; 1998. 122 p.

Bourriaud N. Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi. Paris: Denoël; 2009. 176 p.

Caillet A, Blocher S. Quelle critique artiste ? : Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain. Paris: L'Harmattan; 2008. 144 p.

- Carroll N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press; 2001. 464 p.
- Cavell S. *Statuts d'Emerson*. Ed. de l'Eclat, Coll. Tiré à part; 1992. 124 p.
- Certeau M de, Giard L, Mayol P. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Nouv. éd. Paris? Gallimard; 1990.
- Cometti J-P. *Lire Rorty: le pragmatisme et ses conséquences*. éditions de l'éclat; 1992. 308 p.
- Cometti J-P, Collectif. *Les définitions de l'art*. Bruxelles: Exhibitions International; 2004. 178 p.
- Cometti J-P, Morizot J, Pouivet R, Collectif. *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*. Paris: Librairie Philosophique Vrin; 2005. 480 p.
- Cometti J-P, Caveribère M, Kihm C, Lageira J, Zask J. *Les arts de masse en question : Journées philosophiques de Vouillé*. Ed. Exhibitions International, coll. Essais; 2007. 139 p.
- Cometti J-P. *Qu'est-ce que le pragmatisme*. Gallimard. 2010. (Folio Essais).
- Cometti J-P. *Art et facteurs d'art : Ontologies friables*. Rennes: PU Rennes; 2012. 200 p.
- Cometti J-P. *La démocratie radicale - Folio essais - Folio - Gallimard*. 2016. 352 p.
- Dalton T. *Becoming John Dewey: Dilemmas of a Philosopher and Naturalist*. Indiana University Press; 2002. 393 p.
- Daros P. *L'art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris: Honoré Champion; 2012. 272 p.
- Debaise D. (dir.) *Vie et Expérimentation. Peirce, James, Dewey*. Vrin. 2007. 175 p.
- Deledalle G. *La philosophie américaine*. De Boeck Supérieur; 1998. 308 p.
- Deledalle G. *L'Idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*. Presses universitaires de France; 1967. 571 p.
- Dufrenne M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2<sup>e</sup> éd. Paris: Presses Universitaires de France - PUF; 2011. 712 p.
- Dufrenne M. *Esthétique et philosophie, tome 1*. Paris: Klincksieck; 1980. 212 p. 1.
- Dufrenne M. *Esthétique et philosophie, tome 2*. Paris: Klincksieck; 1976. 336 p. 1.

Dumez H. " Un contre modèle de l'action : l'expérience selon Dewey. AEGIS Le Libellio d'. 2007;3(4):18-24.

1.

Fenner DEW. Art in Context: Understanding Aesthetic Value. Ohio University Press; 2008. 368 p.

Formis B. Esthétique de la vie ordinaire. 1<sup>re</sup> éd. Paris: Presses Universitaires de France - PUF; 2010. 224 p.

Frega R. Pensée, expérience, pratique : Essai sur la théorie du jugement de John Dewey. Paris: L'Harmattan; 2006. 307 p.

Fried M, trad. Durand-Bogaert F. Contre la théâtralité: Du minimalisme à la photographie contemporaine. Paris: Gallimard; 2007. 288 p.

Fried M, trad. Brunet C. Esthétique et origines de la peinture moderne, tome 1 : La Place du spectateur. Essais. Paris: Gallimard; 1990. 288 p.

Garrison J. Reconstructing Democracy, Recontextualizing Dewey: Pragmatism and Interactive Constructivism in the Twenty-first Century. SUNY Press; 2008. 222 p.

Genette G. L'oeuvre de l'art. Paris: Seuil; 2010. 800 p.

Goffman E. La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi. Editions de Minuit. Paris: Les Editions de Minuit; 1973. 256 p.

Goffman E. Les Rites d'interaction. Paris: Les Editions de Minuit; 1974. 236 p.

Goffman E. Les cadres de l'expérience. Paris: Les Editions de Minuit; 1991. 573 p.

Goodman N, Cometti J-P, Pouivet R. L'art en théorie et en action. Paris: Folio; 2009. 192 p.

Goodman N, Popelard M-D. Manières de faire des mondes. Paris: Folio; 2006. 240 p.

Goodman N. Langages de l'Art. Paris: Fayard/Pluriel; 2011.

Gucht DV. L'Expérience politique de l'art. Bruxelles: LES IMPRESSIONS NOUVELLES EDITIONS; 2014. 176 p.

1.

Habermas J. Théorie de l'agir communicationnel.. Tome 1, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société - Tome 2, Pour une critique de la raison fonctionnaliste. Ed. Fayard, Coll. L'espace du politique. 1997.

Habermas J. Morale et communication. Conscience morale et activité communicationnelle -Ed. Gallimard, Coll. Champs. 1999; 212 p.

Habermas J. L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise - Ed. Payot, Coll. Critique de la politique; 2007. 324 p.

Habermas J, *Le discours philosophique de la modernité: Douze conférences*. Trad. Bouchindhomme C, Rochlitz R. Paris: Gallimard; Tel. 2011. 518 p.

Harrison C. & Wood P. *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas* by Charles Harrison Published by Blackwell Publishing 2nd (second) edition (2002) Paperback. Blackwell Publishing;

1.

Hume D. *Essais esthétiques*. Garnier-Flammarion; 2000.

Iser W. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Editions Mardaga; Philosophie et langage. 1995. 404 p.

James W. *The Principles of Psychology*. Disponible sur:  
<https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/william/principles/>

James W. *Précis de psychologie - Empêcheurs de penser en rond*. 2003. 400 p.

James W. *Les émotions - Oeuvres choisies I*, Traduction de G. Dumas revue et complétée par S. Nicolas. *Encyclopédie psychologique*. 2006. 183 p.

James W, Lapoujade D, Galetic S. *Philosophie de l'expérience : Un univers pluraliste*. Paris: Empêcheurs de Penser en Rond; 2007. 234 p.

James W, Madelrieux S, Ferron N. *Le pragmatisme : Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*. Place of publication not identified: Flammarion; 2011. 350 p.

Jauss HR. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard; 1990.

Joas H. *La créativité de l'agir - Les Editions du cerf*. 1999. 320 p.

Lapoujade D. *Fictions du pragmatisme. William et Henry James*. Minuit; 2008. 356 p.

Laugier S. *Recommencer la philosophie : Stanley Cavell et la philosophie en Amérique*. édition revue et augmentée. Paris: Vrin, coll. Philosophie du présent; 2014. 316 p.

1.

Laugier S. *Une autre pensée politique américaine : La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*. Paris: Michel Houdiard Editeur, coll. Horizons américains; 2004. 165 p.

1.

Lemoine S, Ouardi S. *Artivisme: Art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Alternatives; 2010. 192 p.

Levinson J. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Cornell University Press; 1996. 332 p.

Levinson J, Becker H, Savouret A, Tracés, Bonnerave J, Hennion A, et al. *Tracés, N° 18 : Improviser. De l'art à l'action*. Lyon: ENS Editions; 2010. 254 p.

- Lories D, Taminioux J. Philosophie analytique et esthétique. Klincksieck; 2004. 276 p.
- Marcuse H. Eros et civilisation - Contribution a Freud. Les Editions de minuit; 1968. 239 p.
- Marcuse H. La Dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique marxiste - trad. D. Coste. Ed. du Seuil. 1979. 82 p.
- Matisse H. Henri Matisse | Notes d'un peintre. Paris: CENTRE POMPIDOU; 2012. 40 p.
- Menger P-M. Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain. Paris: Points; 2014.
- Meyers MA. Art, Education, and African-American Culture: Albert Barnes and the Science of Philanthropy. New Brunswick N.J.: Transaction Publishers; 2006. 474 p.
- Mill J. S. De la liberté .Laurence Lenglet (Traduction). Folio. Essais; 1990.
- Molderings H. L'art comme expérience : Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp. Paris: Maison des Sciences de l'Homme; 2007.
- Musher S. A. Democratic Art : The New Deal's Influence on American Culture. The University of Chicago Press Chicago and London; 2015.
- Rorty R. Objectivisme, relativisme et vérité . Trad. Cometti J.P. PUF, L'interrogation philosophique; 1994. 248 p.
- Peirce CS, Deledalle G. Écrits sur le signe. Paris: Seuil; 1978. 263 p.
- Popper F. Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui. Paris: Klincksieck; 2007. 368 p.
- Pouivet R. Le réalisme esthétique. Paris. Presses Universitaires de France - PUF; 2006. 246 p.
- Pouivet R. Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art? Paris: Librairie Philosophique Vrin; 2007.
- Rancière J. Le partage du sensible. La fabrique. 2000.
- Rancière J. Malaise dans l'esthétique. Paris: Editions Galilée; 2004. 172 p.
- Rancière J. Politique de la littérature. Paris: Editions Galilée; 2007. 231 p.
- Rancière J. Le spectateur émancipé. Paris: La Fabrique; 2008. 145 p.
- Rorty R, L'Homme spéculaire. Trad. Marchaisse T. Paris: Seuil; L'ordre philosophique 1990. 438 p.
- Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Cambridge University Press. 1989.
- Saito Y. Everyday Aesthetics. Oxford University Press, New York, 2008. 288 p.

- Sartre J-P. Qu'est-ce que la littérature ? Paris: Gallimard; 1985.
- Schaeffer J-M. L'expérience esthétique. Paris: Gallimard; 2015. 384 p.
- Schaeffer J-M. Adieu à l'Esthétique. Paris: Mimesis; 2016. 100 p. 1.
- Schiffer DS. Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme. 1<sup>re</sup> éd. Paris: Presses Universitaires de France - PUF; 2010. 296 p.
- Shusterman R. L'Art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. Paris: Les Editions de Minuit; 1992. 272 p.
- Shusterman R. Sous l'interprétation. Trad. J.P. Cometti. Editions de l'Eclat; Coll. Tiré à part. 1994. 107 p.
- Shusterman R. Vivre la philosophie. pragmatisme et art de vivre. Paris: Klincksieck; 2001. 194 p.
- Shusterman R. Conscience du corps : Pour une soma-esthétique. Paris: Editions de l'Eclat. Coll. Tiré à part; 2007.
- Shusterman R. Chemins de l'art. Transfigurations du pragmatisme au zen. Ed. AL DANTE. Coll. Cahiers du midi; 2013.88 p.
- Shusterman R, Le style à l'état vif. Somaesthétique, art populaire et art de vivre. Trad. Mondémé T. Ed. Questions Théoriques, Coll. Ruby Theory; 2015. 336 p.
- Simondon G. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Editions Aubier; 2012. 367 p. 1.
- Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Grenoble: Editions Jérôme Millon; 2005. 571 p.
- Stroud SR. John Dewey and the Artful Life: Pragmatism, Aesthetics, and Morality. Penn State Press; 2011. 242 p.
- Westwood R, Linstead S. The Language of Organization. SAGE; 2001. 383 p.
- Zask J, Collectif, Cometti, Giraud É. Black Mountain College : Art, démocratie, utopie. Rennes; Marseille: PU Rennes; 2014. 195 p.
- Zask J, Stengers I, Latour B, Debaise D. Vie et Expérimentation. Peirce, James, Dewey. Paris; Bruxelles: Librairie Philosophique Vrin; 2008. 176 p.
- Zask J. L'opinion publique et son double, tome 1 : L'opinion sondée. Paris: Editions L'Harmattan; 2000. 204 p.

Zask J. L'opinion publique et son double, tome 2 : John Dewey, philosophe du public. Paris: Editions L'Harmattan; 2000. 314 p.

Zask J. Art et démocratie. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, Coll. Intervention philosophique; 2003. 220 p.

Zask J. Outdoor art. La découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond; Paris; 2013. 320 p.

Zask J. Introduction à John Dewey. Paris: La Découverte; 2015.

Articles :

Alliez É, Bonne J-C. Matisse-en-Amérique. *Multitudes*. 1 mars 2005;no 20(1):33-45.

Carroll N. History and the Philosophy of Art. 2011;5(3):370-82.

Carroll N. *Beyond Aesthetics*. 2011; Cambridge University Press.

Chateau D. Conscience esthétique et expertise : la collaboration entre Dewey et Barnes. *pumus*. 1998;14(1):39-51.

Cometti J-P. Noël Carroll et l'Art en trois D. *Cahiers philosophiques*. 1 oct 2012;n° 131(4):83-5.

Cometti J-P. Le naturalisme pragmatiste et l'esthétique naturalisée. *Nouvelle revue d'esthétique*. 6 juill 2015;(15):33-41.

Dickie G. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*. 1969;6(3):253-6.

Dickie G. The Myth of the Aesthetic Attitude. *American Philosophical Quarterly*. 1964;1(1):56-65.

Dumez H. " Un contre modèle de l'action : l'expérience selon Dewey. *AEGIS Le Libellio d'*. 2007;3(4):18-24.

Garreta G, Osganian P, Shusterman R. Esthétique pragmatiste et conscience du corps. *Mouvements*. 27 janv 2009;n° 57(1):71-6.

Glass NR. Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation. *Journal of Aesthetic Education*. 1 oct 1997;31(3):91-105.

Laugier S. Emerson : penser l'ordinaire. *Revue française d'études américaines*. 1 févr 2002;no91(1):43-60.

Laugier S, Gaille M. Retour à la vie ordinaire: *Raison Publique*, N° 18 :. Rennes: PU Rennes; 2014. 296 p.

Mitias MH. Dewey's Theory of Expression. *Journal of Aesthetic Education*. 1992;26(3):41-53.

Sawyer RK. Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1 avr 2000;58(2):149-61.

Zask J. Situation ou contexte ? *Revue internationale de philosophie*. 1 sept 2008;(245):313-28.

Zask J. Individualité et culture, de Boas à Dewey. *Sociologies* [Internet]. 23 févr 2015 [cité 11 févr 2016]; Disponible sur: <https://sociologies.revues.org/4966#bodyftn10>

## RÉSUMÉ

« Concernant l'expérience esthétique, le philosophe se doit donc de comprendre de quoi il y a expérience » déclare J. Dewey dans *L'art comme expérience* et c'est sur la base de son enquête que nous tenterons dans la première partie de notre recherche, de répondre à cette injonction. Il s'agira d'abord de comprendre les exigences, les difficultés et les enjeux de cette conception de l'expérience esthétique saisie dans sa continuité avec l'expérience ordinaire. Toutefois, pour ressaisir l'expérience esthétique dans ce qui la caractérise et l'unifie, il faut se doter d'une méthode exigeant de dépasser les dualismes philosophiques traditionnels et c'est en cela que l'esthétique de J. Dewey est radicale : on ne peut concevoir l'expérience esthétique comme une entité séparée de l'expérience ordinaire, mais on ne peut non plus en galvauder la spécificité en la diluant dans le flux de nos expériences. Nous verrons que la difficulté tient dans la double affirmation suivante : toute expérience –qui naît d'une situation où l'individu doit dépasser un problème ou un obstacle nouveau- comporte dans son accomplissement quelque chose d'esthétique sans que d'autre part, on puisse abstraitement distinguer les différentes propriétés qui la caractérisent comme telle. Il faut donc saisir cette qualité émotionnelle qui relie les parties de l'expérience pour en faire un tout. Cette unification qui complète et achève l'expérience et qui en fait une expérience ne suffit pourtant pas à définir toute expérience esthétique. On mesure ici l'originalité de l'approche pragmatiste ainsi que les difficultés qu'elle engendre : si l'expérience complète et unifiée qui nous fait dire qu'il s'est agi d'une expérience, a bien une qualité esthétique, dans l'expérience esthétique proprement dite, c'est cette qualité –l'intégration des éléments restés jusque là disparates- qui domine sur tout le reste.

Radicale, l'esthétique de Dewey l'est aussi en ce qu'elle invite à ne plus dissocier l'esthétique et l'artistique, la contemplation et la pratique, la réception et la création, mais cherche plutôt à saisir la continuité qui relie ces distinctions abstraites au sein d'une même expérience vivante. C'est à la portée critique de cette reconstruction d'une expérience unifiée que nous consacrerons la deuxième partie de cette recherche. Ne plus penser l'œuvre comme une réalité ontologiquement séparée ni la création comme une action mystérieuse émanant d'une intériorité opaque, mais ressaisir la créativité même de l'agir et l'art comme intensification de l'expérience, voilà les pistes ouvertes par l'esthétique pragmatiste que nous prolongerons dans cette deuxième partie.

Enfin, radicale, l'esthétique pragmatiste l'est à un troisième titre en ce qu'elle refuse les fictions paresseuses de l'intériorité pour comprendre l'individualité du sujet esthétique qu'il soit créateur ou récepteur. L'expérience esthétique apparaît bien à la fois comme l'expérience la plus individuelle et la plus accomplie, mais son individualité ne présuppose pas l'existence d'un individu pensé comme un atome isolé. L'individu n'est pas une matière mise en forme par un contexte socio-historique, il s'individualise constamment en influençant aussi son milieu. Couper, à ce titre, le processus d'individuation de sa dimension intrinsèquement sociale, c'est s'interdire d'en comprendre les éventuels bénéfiques émancipateurs, mais c'est en outre entériner un modèle d'individualité, dessiné sur les ésotériques contours d'une « vie intérieure » qui ne peut manquer de dévoyer la nature même de la vie démocratique en

substituant aux interactions émancipatrices entre les individus un modèle fondé sur la concurrence et la rivalité. Ainsi, ce que Dewey nous invite à repenser et à reconstruire c'est le lien mouvant qui unit l'individu et la société démocratique.

## ABSTRACT

### Dewey's radical aesthetics

« To esthetic experience, then, the philosopher must go to understand what experience is. » J. Dewey claims in *Art as Experience*, and the first part of our research will rest on Dewey's inquiry on experience in an attempt to comply with his injunction.

To begin with, we will endeavour to understand what are the requirements, the difficulties and the possible gains of this conception of aesthetic experience, which is described as closely connected to commonplace experience. Uncovering what characterizes and gives integrity to aesthetic experience will nevertheless require a method that permits the philosopher to overcome traditional philosophical dualisms, and this is where Dewey's aesthetics is radical. Aesthetic experience can not be conceived as separate from commonplace experience, but neither should its specificity be lessened by dilution in the general flow of human experience. We will examine the challenging duality inherent in the following statement : every aspect of a human experience -i.e. when the individual is faced with an obstacle or a problem- takes on an aesthetic quality; however, the aesthetic aspect of an experience cannot be viewed as separate from the whole.

Thus, the emotional aspect of an experience has to be perceived as the process which unifies an experience and makes it consummate. Once emotion has unified a human experience and made it « an » experience, other elements will be needed for the philosopher to achieve a comprehensive definition of aesthetic experience. The preceding points being made, we can proceed and take the full measure of the original character of Dewey's pragmatism; we can also see what difficulties arise from his approach: if any unified and consummate experience described as «an» experience has an aesthetic quality, in aesthetic experience, this quality is the predominant element.

Dewey's aesthetics is also radical in that he argues against the distinction between the aesthetic and the artistic, between the artist's creativity and the audience's contemplation, between creation and appreciation. To the contrary, he attempts to take hold of what relates the two facets of the artistic process and to merge them into one and the same living experience. The second part of our research will be devoted to uncovering the critical scope of this reconstruction of experience.

We shall endeavour to follow the paths opened by pragmatist aesthetics: refrain from considering a work of art as an ontologically separate entity, stop regarding creativity as a mysterious process taking place in an unattainable interiority, and instead seek to understand the creative quality inherent in «making» things and view art as an intensification of experience.

To proceed further, the radical quality of pragmatist aesthetics can be found in its refusal of the lazy fictions of the inner self and in its attempt to understand the individuality of the aesthetic subject, whether creator or recipient. Finally, aesthetic experience is revealed as the most individual and all-encompassing experience of all; on the other hand its uniqueness in no way requires the existence of an individual conceived of as an isolated atom. The individual is not the material result of a socio-economic context, he endlessly becomes himself while at the same time interacting with his environment. Should we separate the process of individuation from its intrinsic social dimension, we would forsake its benefits in terms of social emancipation. What is more, we would assent to a model of individuality based on the esoteric geometry of inner life, which can only distort democratic life in its very essence and replace emancipative interactions on a pattern of competition and rivalry. Thus, what Dewey suggests is that we reconsider and rebuild the fluctuating link that unites individuals and democratic society.

Mots-Clés : Dewey, art, expérience, esthétique, pragmatisme

Aix-Marseille Université - Schuman - 3-29 Avenue R. Schuman - 13628 Aix-en-Provence  
Ecole Doctorale CLE, spécialité : philosophie