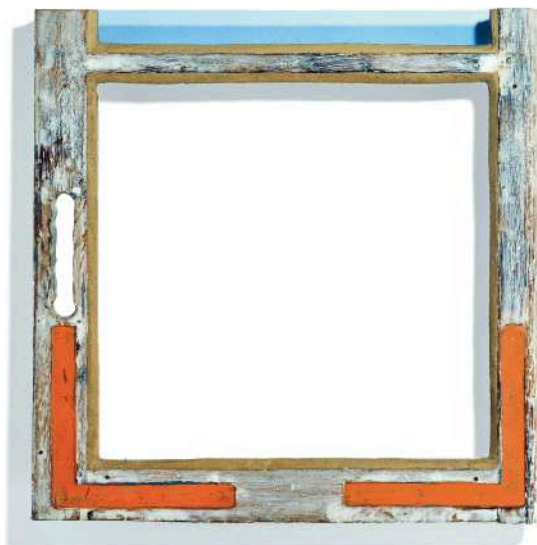


John Dewey  
L'art comme  
expérience



folio essais

COLLECTION  
FOLIO ESSAIS

John Dewey

L'art  
comme expérience

*Présentation de l'édition française  
par Richard Shusterman*

*Postface par Stewart Buettner*

*Traduit de l'anglais (États-Unis)  
par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino,  
Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli,  
Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien*

*Traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti*

Gallimard

*Dans la même collection*

LE PUBLIC ET SES PROBLÈMES, n° 533

*Titre original :*

ART AS EXPERIENCE

Extrait de

THE COLLECTED WORKS OF JOHN DEWEY.  
THE LATER WORKS, VOLUME 10, 1934.

Publié avec l'autorisation de Southern Illinois  
University Press,  
1915 University Press Drive MC 6806, Carbondale,  
Illinois 62901 USA.

© 1987, 2008 by the Board of Trustees,  
Southern Illinois University.

© Éditions « Tractatus & Co », 2005.

John Dewey (1859-1952) est un des piliers de la tradition philosophique américaine dite « pragmatisme » et fondée par Charles S. Peirce et William James. Au centre de cette tradition, il y a l'enquête, c'est-à-dire la conviction qu'aucune question n'est a priori étrangère à la discussion et à la justification rationnelle. Dewey a porté cette notion d'enquête le plus loin : à ses yeux, il n'y a pas de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques et moraux et celles qui ont une signification et une portée plus directement cognitives. Aussi aborde-t-il les questions morales dans un esprit d'expérimentation — ce qui tranche considérablement avec la manière dont la philosophie les aborde d'ordinaire, privilégiant soit la subjectivité et la vie morale, soit les conditions sociales et institutionnelles. Le pragmatisme de Dewey et sa théorie de l'enquête ont mis en évidence cette dernière dimension sociale et institutionnelle et l'ont associée à une conception de la démocratie qui constitue elle-même une face importante de l'enquête et de ses enjeux. Dépassant la distinction habituelle des deux pôles individuel et collectif de la moralité, Dewey reconduit les questions portant sur des valeurs à leur contexte d'interaction : l'expérimentation morale est symétrique et solidaire de l'expérimentation sociale.

Dewey, fondamentalement, est un philosophe de la démocratie, plus que James ou Peirce. Il a étendu les consé-

quences des principes pragmatistes — et en particulier de celui de l'enquête — à la philosophie politique : la démocratie est dès lors affranchie de toute subordination philosophique ou institutionnelle. « La démocratie n'est pas une forme de gouvernement », aimait-il répéter, nul ne saurait donc y voir une figure historique du pouvoir, caractérisée par tel ou tel prédicat idéologique, philosophique ou institutionnel. Au contraire, elle est investie d'une signification normative : elle est à elle-même sa propre norme, en ce qu'elle définit de manière immanente les conditions pragmatiques de l'interlocution, de la discussion rationnelle, et par conséquent de l'enquête comme forme élaborée et socialisée de l'expérience.

PRÉSENTATION  
DE L'ÉDITION FRANÇAISE





Bien que le mot pragmatisme n'y soit à aucun moment prononcé, *L'art comme expérience*, de John Dewey, est le livre qui a inscrit pour la première fois l'esthétique pragmatiste sur la carte philosophique. Si toutefois Dewey semble avoir préféré ne pas mettre ce terme en relief, ce n'est pas sans raisons. « Pragmatique » est étroitement lié à « pratique », c'est-à-dire, précisément, à l'idée à laquelle l'esthétique, depuis Kant, n'a cessé de s'opposer, en se définissant le plus souvent par son absence d'intérêt ou de fin. S'il avait dû décrire explicitement son esthétique nouvelle comme pragmatiste, Dewey aurait suscité un scepticisme qui aurait privé ses conceptions d'une juste réception. À quoi il faut ajouter que le courant pragmatiste était alors dépourvu d'une réelle tradition esthétique sur laquelle il lui eût été possible de s'appuyer. Or, un tel défaut ne pouvait qu'encourager l'idée préconçue selon laquelle le pragmatisme n'avait rien à offrir de bon aux arts et leur était étranger. Ni C. S. Peirce (qui conçut le premier le pragmatisme et lui donna son nom) ni William James (qui en fit un mouvement connu dans le monde entier et convertit Dewey) n'ont apporté une contribution dans ce domaine, malgré le

volume et l'ampleur du champ que couvrent leurs écrits.

On aurait toutefois tort d'en conclure que ces pères fondateurs du pragmatisme ont considéré la dimension esthétique comme sans importance, et qu'ils n'ont en rien contribué à notre compréhension de l'art et de la critique. Fondateur de la sémiotique, Peirce a permis à la théorie des symboles et de l'interprétation de réaliser des progrès qui ont enrichi l'esthétique. Parce qu'il appréciait le rôle du jeu dans la pensée et l'expression créatives (qu'il s'efforçait de saisir au moyen d'un étrange concept qu'il avait baptisé « *musement* »), Peirce a également fait de la qualité immédiatement sensible de l'expérience (si importante pour l'esthétique) sa première catégorie de conscience : la « *priméité* ». Il a mis en relief la continuité et la collaboration de l'éthique et de l'esthétique, en allant jusqu'à « *placer l'éthique sous la dépendance de l'esthétique, et à traiter ce qui est moralement bon [...] comme une espèce particulière de ce qui est esthétiquement bon* ». Si « *l'éthique est la science de la méthode qui permet de parvenir au contrôle de soi* », afin d'obtenir ce qu'on désire, « *ce qu'il nous appartient de désirer [...] sera de rendre [notre] vie belle et admirable. Or la science de l'Admirable est l'esthétique même<sup>1</sup>* ».

William James, que son goût raffiné, sa vaste culture et son amour de l'art orientèrent primitivement vers la carrière de peintre, n'a cependant presque rien offert à l'esthétique philosophique sur le plan théorique, convaincu qu'il était que ses principes formels abstraits et ses définitions discursives étaient condamnés à passer à côté (et tendaient même à obscurcir) des subtilités ineffables de l'art, lesquelles, dans l'expérience esthétique réelle, font toute la différence. Mais James considérait la dimension

esthétique de l'expérience (ses qualités immédiatement et distinctement senties, bien qu'ineffables, et l'attrait que ces qualités exercent sur nos esprits et notre comportement) comme extrêmement importante, bien au-delà du seul domaine de l'art. À ses yeux, de telles considérations esthétiques pénétraient profondément nos perspectives éthiques et philosophiques ; il prétendait même que les désaccords entre visions du monde rivales étaient largement subordonnés à des désaccords « esthétiques » ou à des conflits de tempérament. James porta aussi une attention toute particulière aux émotions esthétiques dans lesquelles il voyait des « émotions d'une subtilité supérieure » (accompagnant les sentiments intellectuels et moraux), comme le montre son célèbre chapitre sur les émotions dans ses *Principles of Psychology*.

À en juger à partir de ses ancêtres américains, les idées particulières de Dewey sur l'art ne doivent apparemment que très peu de chose à James (et encore moins à Peirce), en comparaison de ce qu'elles partagent avec Ralph Waldo Emerson, dont l'inspiration a été célébrée par James et Dewey, et en qui on voit souvent un pragmatiste avant la lettre, bien que son style, à mi-chemin de la poésie et de l'essai, soit étranger à tout argument philosophique systématique. Ses célèbres essais (en particulier, celui sur l'« Art », cité par Dewey dans un texte plus ancien, mais non dans *L'art comme expérience*) soulignent les thèmes mêmes qui font paraître l'esthétique de Dewey si étonnamment originale et pragmatique. Je n'en retiendrai ici que quatre<sup>2</sup>.

Parmi ces thèmes, il y a d'abord le naturalisme somatique et la fonctionnalité, tous deux marquants et apparentés. L'art est non pas l'émanation spirituelle éthérée d'une muse céleste lointaine, mais une

excrétion incarnée, expressivement épurée, des énergies naturelles présentes dans nos transactions vivantes avec notre environnement naturel et culturel, orientée vers un accomplissement supérieur de la vie. Tout comme Emerson dit de l'art qu'il est « la nature transformée par l'alambic humain », Dewey prétend que le naturalisme, au sens le plus large et le plus profond du mot nature, est pour tout grand art une nécessité, car « sous le rythme présent dans tout art et dans toute œuvre de l'art se tient [...] le fondement structurant les relations entre l'être vivant et son environnement ». L'art n'est pas à lui-même sa propre fin, ce que nous recherchons en lui, c'est une possibilité de vie meilleure, propice à « la créature totale dans l'unité de son principe vital ». Dewey s'oppose à la tradition kantienne dominante qui rejette la fonctionnalité au profit de la pure forme ; au contraire, il en affirme toute l'ampleur, en même temps qu'il souligne le plaisir qui s'attache à l'expérience artistique immédiate. « L'art répond à de multiples fins [...]. Il sert la vie plus qu'il ne prescrit un mode de vie défini et limité » ; sa valeur est « instrumentale autant que finale ». Répudiant l'opposition de l'art et de la vie, si fréquente dans la théorie esthétique, Dewey partage avec Emerson son refus de distinguer la beauté de son usage, distinction qui contredit les lois de la nature. Bien entendu, Dewey est loin de contester les valeurs propres de la forme artistique. L'étroite amitié qui le lia à Alfred C. Barnes, le riche collectionneur qui exerça une très forte influence sur son esthétique, et à qui *L'art comme expérience* est dédié, lui donna l'occasion d'en prendre toute la mesure. L'importance qu'il attache à l'unité dit assez son intérêt pour la forme, conçue de manière ample et dynamique, à même d'intégrer l'organisation des

énergies vitales plus que les seules lignes ou les seules structures.

Mais il ne suffit pas de répondre aux exigences de la forme artistique. Une intensité ou une vivacité d'expérience est encore nécessaire pour tout ce qui ne vaut pas par soi-même, mais nourrit notre propension à un épanouissement supérieur. Dewey partage avec Emerson une vision mélioriste au regard de laquelle « Il y a mieux à faire pour l'art que les arts [...]. Rien moins que la création de l'homme et de la nature. » Le méliorisme, en esthétique, signifiait non seulement que l'art devait être développé de manière à enrichir notre expérience, mais aussi qu'il appartenait à l'esthétique de fournir un aiguillon critique pour une intervention active destinée à cela (en accroissant à la fois notre expérience de l'art et celle du monde dans toute son étendue), au lieu de se limiter à des abstractions scolastiques détachées des réalités concrètes et des conflits de la culture contemporaine. Ainsi Dewey épousait-il la conception ardemment démocratique de l'art qui fut celle d'Emerson, en s'opposant à l'élitisme ségrégationniste de la haute culture, qui divise la société et assèche les sources de l'invention. Tout comme Emerson se prononce en faveur de « la littérature du pauvre, des sentiments de l'enfant, de la philosophie de la rue, du sens de la vie domestique », dans lesquels il voit « les questions du temps » qu'il appartient à l'art de prendre en charge, Dewey condamne « la conception muséale des beaux-arts » qui refuse à la culture populaire toute légitimité esthétique. « La théorie philosophique ne s'est intéressée qu'aux arts portant la marque de la reconnaissance. Les arts populaires ont dû se développer, mais ils n'ont pas suscité la moindre attention. Ils n'étaient pas dignes d'être mentionnés dans la discussion théorique. ». Mais

Dewey lui-même, malheureusement, ne leur a consacré dans aucune de ses études le soin, l'appréciation ou la justification critique qu'appellent pourtant ses propres remarques.

Le caractère pragmatique de ces thèmes est à ce point évident que Dewey n'avait aucune raison de mettre explicitement l'accent sur ce point, surtout si l'on pense au fait que, selon la *doxa* dominante, pragmatique s'oppose essentiellement à esthétique, et aussi à ceci que son propre pragmatisme avait dû récemment subir l'accusation d'être préoccupé, de manière utilitaire et technocratique, par les réalités instrumentales, au point de se montrer insensible aux valeurs de l'imagination et aux finalités supérieures de l'art. En fait, *L'art comme expérience* fut spécialement écrit pour apporter une réponse à l'accusation d'une inadéquation entre pragmatisme et esthétique, laquelle préoccupait de plus en plus Dewey.

Déjà, pendant la Première Guerre mondiale, Randolph Bourne, un ancien disciple de Dewey, avait attaqué sa « philosophie de contrôle intelligent » pour son manque de « vision poétique », et pour sa façon de subordonner les valeurs et les idéaux de l'imagination aux impératifs de la technique. Une nouvelle attaque de ce genre eut lieu à la fin des années 1920 lorsque Lewis Mumford dépeignit la philosophie de Dewey et de James comme « la soumission pragmatique » à l'industrie capitaliste américaine et à son « type utilitariste de personnalité ». Mumford reprochait à Dewey de déconsidérer l'art et de le traiter comme un instrument comme les autres ; ce qu'il condamnait dans le pragmatisme, c'était son « idéalisation unilatérale des dispositifs pratiques », au-delà de tout intérêt comparable pour la faculté artistique d'« imaginer des fins plus com-

plètes et plus satisfaisantes » et de réaliser les valeurs esthétiques qui valent par elles-mêmes et ennoblissent néanmoins la vie en ce qu'elles dépassent le cycle sans fin de l'industrie pratique et de la recherche du profit<sup>3</sup>. Après quarante-deux années de travail philosophique, Dewey réalisa qu'il était grand temps de consacrer spécifiquement un livre à ces questions. En 1929, invité à donner les premières conférences William James à Harvard, il décida promptement d'en faire son sujet, en exprimant son désir de « pénétrer dans un champ qu'[il] n'avait pas abordé systématiquement », l'idée lui en ayant été donnée par les critiques qui lui avaient été faites. Prononcées en 1931 sous le titre : « Art and Aesthetic Experience », ces conférences, révisées et enrichies, furent publiées en 1934 sous le titre : *Art as Experience*.

S'il reconnaît, avec ces critiques, qu'« il n'existe aucun test qui permette autant de révéler le côté unilatéral d'une philosophie que la manière dont elle traite l'art et l'expérience esthétique », Dewey n'en a pas moins le génie de saisir la stratégie parfaite qui lui permettrait d'aborder l'art avec ampleur et sympathie, tout en défendant et en approfondissant les lignes essentielles de sa philosophie dans sa totalité. La clé de cette stratégie réside dans le concept puissamment polysémique d'expérience, qui était déjà au cœur du pragmatisme de Dewey (aussi bien que de celui de Peirce et de James<sup>4</sup>). Procédant d'une inspiration empirique, plus que de principes *a priori* (le terme « empirique » dérive du mot grec qui correspond à expérience), le pragmatisme conçoit la signification et les croyances à partir de leurs effets expérimentiels ; il s'engage ainsi dans des procédures d'observation et de contrôle expérimental des hypothèses qui constituent le noyau de la méthode scientifique. Fervent défenseur de l'en-

quête empirique et de la méthode expérimentale (y compris dans un domaine comme celui de l'éthique), Dewey reçut en Chine le titre de « Monsieur science », ce qui valut à sa philosophie d'être tenue, comme nous l'avons vu, pour unilatéralement scientifique. Mais l'expérience (comme le fait clairement apparaître la notion d'expérience esthétique) n'en forme pas moins le noyau de l'appréciation esthétique et du plaisir qui lui est lié (avec son sens de valeur intrinsèque), comme l'expérimentation joue un rôle central dans la création et l'innovation artistiques.

En faisant de l'expérience la clé de sa philosophie de l'art, Dewey se donnait ainsi le moyen de montrer en quoi son pragmatisme empirique, loin d'être étroitement scientifique, était au contraire suffisamment riche et unifié pour surmonter les divisions qui opposent les cultures de l'art et de la science. L'art, tout comme la science, est le produit de l'expérience intelligente, et dans chacun de leur champ respectif (dont Dewey souligne la continuité) l'expérience constitue un test de réussite, en même temps que son développement en justifie la valeur et la fin. La philosophie elle-même, comme il l'avait antérieurement observé dans *Experience and Nature*, devrait être conçue dans la perspective empirique et mélioriste d'une « étude [...] de l'expérience de la vie », apte à libérer et à développer « les potentialités, propres à l'expérience quotidienne, de la joie et de la maîtrise de soi ». Tout en reconnaissant que l'expérience esthétique des beaux-arts (autant que de la beauté naturelle, des rites et autres choses semblables) se révèle souvent si originalement intense et si gratifiante dans son unité et sa consommation qu'elle s'impose alors comme « une expérience », Dewey soutient aussi que la forme la plus élémen-



taire de l'expérience esthétique — l'unité immédiatement saisie qui relie les uns aux autres les éléments d'une expérience — est une condition nécessaire qui seule permet de faire d'une situation ou d'un état de choses une expérience cohérente et identifiable. « C'est l'expérience esthétique qui donc permet au philosophe de comprendre ce qu'est l'expérience », conclut-il, en montrant ainsi, n'en déplaise à ses critiques, que l'esthétique est bien au cœur de toute sa philosophie.

Dans toute son ampleur, la notion d'expérience semble aussi assurer l'unité d'un grand nombre de dualismes qui nous égarent sitôt que nous pensons à l'art et à la vie. L'expérience peut être de nature cognitive ou non cognitive ; elle inclut à la fois le sujet et l'objet, en enveloppant aussi bien le contenu de l'expérience que la manière dont elle est expérimentée. L'expérience est en même temps le flux général de la vie consciente, que nous avons tant de mal à saisir, et ces moments distincts, aigus, qui surgissent de ce flux et constituent « une expérience ». Parce qu'elle embrasse à la fois le passé, le présent et le futur, elle renferme la sagesse accumulée de la tradition, célébrée par la pensée conservatrice, et elle symbolise l'ouverture au changement et à l'expérimentation que défend la pensée progressiste. L'expérience humaine est constituée, de part en part, de contextes historiques, sociaux et politiques. En définissant l'art comme expérience, on se donne les moyens d'accorder à ces contextes l'attention qu'ils méritent, au lieu d'enfermer l'esthétique dans un formalisme étroit. En anglais, comme nom et comme verbe, l'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus ; elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée. Elle appartient à la vie et à l'art, et elle est essentielle à l'artiste

autant qu'au public. On peut l'interpréter comme une chose qu'une personne engendre par son action, mais aussi comme une chose qu'elle subit ou qui la submerge, comme on peut l'être par le saisissement esthétique. La présence de cet aspect plus passif dans le champ de l'expérience explique peut-être pourquoi Dewey a fini par préférer définir l'art au moyen de ce concept, au lieu d'avoir recours au concept tout aussi pragmatique et versatile de pratique, auquel il lui arrive cependant de faire appel.

Mais les multiples significations du concept d'expérience le rendent problématique pour les philosophies qui privilégient la précision. La réception de Dewey en a souffert. Bien que son esthétique de l'expérience ait eu un certain impact dans le monde de l'art, par l'influence qu'elle a eue sur des artistes comme Thomas Hart Benton, Robert Motherwell, Jackson Pollock et Allan Kaprow, en contribuant ainsi à des courants aussi divers que l'expressionnisme abstrait ou le happening, sa philosophie de l'art a été généralement considérée par les philosophes analytiques comme un « salmigondis de méthodes contradictoires et de spéculations indisciplinées<sup>5</sup> ». Il s'agit d'un verdict grossièrement injuste, mais il exprime la frustration que ressentent de nombreux lecteurs, face au style de Dewey et au manque de clarté et de fermeté de ses formulations. Son usage du concept polysémique d'expérience n'est pas fait pour produire le maximum de clarté. Lui-même finit par regretter les confusions que ce terme tend à engendrer. Certains de ses admirateurs néo-pragmatistes, en particulier Richard Rorty, pensent que c'était une erreur d'y avoir recours, dans la mesure où il peut paraître nourrir le mythe d'un donné non linguistique, de la nature d'un fondement. Et même si l'on partage avec lui une appré-

ciation de ce concept, on peut néanmoins soutenir que Dewey, en s'attachant à définir par ce moyen l'art et la valeur et à fonder la cohérence de toute pensée, tente réellement d'en faire trop<sup>6</sup>.

Mais si Dewey est resté étranger au courant dominant de l'esthétique analytique, l'intérêt que lui ont accordé certains philosophes américains issus de ce courant a contribué à faire reconnaître la signification de son œuvre aujourd'hui. Son historicisme l'aurait probablement conduit à observer que la meilleure façon de lui être fidèle ne consiste certainement pas à épouser aveuglément ses conceptions, mais à les développer de manière critique, et à les réviser à la lumière des conditions nouvelles de l'expérience contemporaine. Je conclurai cette brève introduction en me tournant vers les principales voies que les perspectives conçues par Dewey ont permis de tracer dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Profondément influencé par la théorie deweyenne de l'expérience esthétique, Monroe Beardsley a fait de ce concept la clé de ses propres définitions de l'art et des valeurs esthétiques, même si le goût de la classification qui s'exprime dans ces définitions peut paraître très éloigné des ambitions moins conservatrices de Dewey. Nelson Goodman, dont l'œuvre conjugue les principaux aspects de l'esthétique analytique et d'une approche pragmatiste, a développé pour sa part l'idée de la continuité de l'art et de la science. En rejetant la notion d'« objets esthétiques autonomes », appréciés pour le seul plaisir de leur forme, Goodman a mis en relief l'unité fondamentale que l'art et la science doivent à leur « fonction cognitive commune ». Aussi l'esthétique doit-elle être située sur le même plan que la philosophie de la science ; elle doit être « considérée comme partie intégrante de la métaphysique et de

l'épistémologie ». Il n'est pas jusqu'à la valeur esthétique qui ne se définisse en fonction de l'« excellence cognitive ». Mais Goodman n'est pas allé jusqu'à reconnaître les fonctions affectives et pratiques de l'art que Dewey, pour sa part, intégrait à sa dimension cognitive.

En proposant des définitions extrêmement strictes de l'objet d'art, Goodman insiste avec Dewey sur le fait que l'important, d'un point de vue esthétique, ce n'est pas ce qu'un objet est, mais la façon dont il fonctionne dans l'expérience dynamique. C'est pourquoi nous devons substituer à la question : « Qu'est-ce que l'art ? » la question : « Quand y a-t-il art ? » Goodman offre en outre une critique de l'idéologie et des pratiques muséales contemporaines qui s'apparente par son esprit (bien qu'elle en diffère par les arguments) à celle que Dewey a opposée à la conception muséologique des beaux-arts. Tous deux mettent en garde contre la fétichisation et la compartimentalisation des objets d'art, en opposant à cela la maximisation de leur usage actif dans la production de l'expérience esthétique. Bien qu'il se réclame davantage d'Emerson que de Dewey, dans ses importantes études sur le cinéma, Stanley Cavell a contribué à promouvoir un respect intellectuel pour les arts populaires dont Dewey s'était fait le défenseur, bien que cela ne se soit jamais traduit dans une étude particulière<sup>7</sup>.

Tout comme Nelson Goodman a restauré la continuité deweyenne de l'art et de la science, Richard Rorty a étendu les liens que Dewey avait établis entre éthique et esthétique en se faisant le défenseur de « la vie esthétique » comme une éthique d'« enrichissement », d'« extension » et de « création de soi ». La vision rortyenne de la vie esthétique se situe certainement au cœur de l'esthétique de Dewey,

<u>Postface : JOHN DEWEY ET LES ARTS VISUELS</u> <u>AUX ÉTATS-UNIS, par <i>Stewart Buettner</i></u>	<u>561</u>
<u>Notes</u>	<u>583</u>

Pierre Buraglio, *Fenêtre*, 1977 © ADAGP, 2010.  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.  
Photo © collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Droits réservés.

John Dewey  
*L'art comme  
expérience*



flioessais

# L'art comme expérience John Dewey

Cette édition électronique du livre  
*L'art comme expérience* de John Dewey  
a été réalisée le 23 janvier 2014  
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782070435883 - Numéro d'édition : 247587).

Code Sodis : N43087 - ISBN : 9782072405815

Numéro d'édition : 229235.