

Dewey et le rythme : pourquoi parler musicalement de l'expérience ?

Jérôme Flas

19 novembre 2020

Table des matières

1 Introduction	1
1.1 Portée politique de l'esthétique	2
1.2 Une fausse question?	3
2 Biographie	4
3 Un problème d'expérience : la recherche d'une totalité organique	4
3.1 Ce que les critiques nous indiquent sur Dewey : l'idéalisme et la recherche du tout de l'expérience	4
3.2 La critique du concept d'arc réflexe	5
3.3 Une critique similaire dans <i>Art as Experience</i> : introduction du schème vitaliste et organique	6
3.3.1 L'activité vitale	6
3.3.2 L'instrumentalisme et la critique des fins en soi	7
3.3.3 Une finalité organique? Retour sur <i>Art as Experience</i> et deuxième importance du concept de rythme	7
4 <i>Art as Experience</i> : Comprendre l'expérience par le rythme	9
4.1 Projet du livre	10
4.2 L'expérience	10
4.3 Le rythme	10
5 Les descriptions n'épuisent pas l'expérience	12
5.1 Expressivité et émotion	12
5.2 A propos de la perception et des concepts	13
5.3 A propos des sensations	14

1 Introduction

Bonjour à tous. Voici la retranscription de mes notes manuscrites. Désolé pour le temps que cela a pris. N'hésitez pas à me contacter si vous avez des questions (jerome.flas@uliege.be). J'ai laissé des détails que je n'ai pas abordé à l'oral, j'en ai ajouté d'autres pour éclaircir (je l'espère) le propos.

J'aurais pu appeler cette partie de l'exposé une anacrouse (la/les notes qui viennent avant le temps fort d'une phrase musicale). Il s'agit de faire quelques avertissements préalables, de situer

le problème et la démarche de cet exposé qui était centré sur le concept de rythme dans l'ouvrage *Art as Experience* (1934), de John Dewey. Je choisis de me limiter à cet ouvrage car je ne maîtrise pas toute sa pensée. J'aimerais faire un pont avec les conceptions rythmiques de l'expérience chez Nietzsche dans ma thèse. Dewey a publié énormément d'ouvrages (une quarantaine), et beaucoup d'articles également. Son écriture est parfois sinueuse. *Art as Experience* reprend des conférences prononcées en 1933. Il ne comporte presque aucune note de bas de page et discute souvent implicitement de théories qu'il ne nomme pas. Par ailleurs, le langage courant adopté par Dewey demande d'autant plus d'attention que Dewey n'entend pas nécessairement donner aux mots leur sens le plus répandu (notamment lorsqu'il parle d'expérience¹).

1.1 Portée politique de l'esthétique

L'ouvrage en question, et plus en général l'esthétique et la philosophie de l'expérience de Dewey, ne peut être compris en dehors d'une réflexion que Dewey opère tout du long sur l'industrialisation, ainsi que sur le morcellement de l'expérience qu'elle induit en mécanisant le travail. L'influence du schème biologique de l'adaptation que nous trouverons ici appliqué à l'esthétique permet en fait à Dewey de relier sa philosophie de l'expérience à un débat politique profond qui a lieu lors de l'émergence du néo-libéralisme.

Barbara Stiegler analyse l'application de ce schème dans son ouvrage *Il faut s'adapter*. En grossissant le propos, les tenants du néo-libéralisme (tel Lippman) se sont posés le problème du décalage grandissant entre les sociétés humaines (aux processus lents) et leur environnement suite à la révolution industrielle. Entendons : l'environnement (ce qui inclut les villes, les usines, l'organisation du système de production) change plus vite que l'organisation sociale ne s'y adapte. C'est explicitement en terme de rythme que se pose le débat² :

Ce diagnostic lippmannien du déjastement de l'espèce humaine, qui le conduit à disqualifier l'intelligence des publics, réduits au statut de masses ineptes et dont il faudrait reprendre le contrôle par le haut, éclaire le sentiment actuel et diffus d'un perpétuel retard, susurré en permanence par le monde des dirigeants. Les injonctions à l'adaptation, à rattraper nos retards, à accélérer nos rythmes, à sortir de l'immobilisme et à nous prémunir de tout ralentissement, le discrédit général de toutes les stases au nom du flux (...) trouvent peut-être ici leurs sources (...) de légitimation. Et leur force tient probablement à ce qu'elles s'enracinent, non pas dans une théorie abstraite du choix rationnel, mais dans une certaine conception de la vie, des vivants et de l'évolution. Or, sur ce plan, le conflit politique nourri entre Lippmann et Dewey ouvre une brèche (...). [...] A la lumière du conflit entre Lippmann et Dewey, l'appréciation négative du retard doit elle-même être problématisée. Tout retard est-il en lui-même une disqualification? Faut-il souhaiter que tous les rythmes s'ajustent et se mettent au pas d'une réforme graduelle de l'espèce humaine qui irait dans le sens de son accélération? Ne faut-il pas au contraire respecter les irréductibles différences de rythme qui structurent toute histoire évolutive?

Comment faire pour que les rythmes des sociétés humaines s'adaptent aux accélérations de l'environnement industriel? Une des réponses néo-libérales consiste à revendiquer une adaptation par le haut : une adaptation de la société menée par les experts et les responsables politiques. Le néo-libéralisme ne néglige pas tant le problème de l'environnement qu'il ne se le pose dès ses

1. Dewey aurait ainsi voulu renommer son ouvrage *Experience and Nature* en *Nature and Culture* suite à des mécompréhensions, estimait-il, de la part de ses critiques. Par expérience, il entendait un processus qui ne se réduit pas à une appréhension *humaine* face au monde (signification qu'il impute à ses détracteurs), mais à un processus déjà naturel refusant précisément d'être opposé au concept de nature.

2. B. Stiegler, *Il faut s'adapter. Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 17-18.

débuts (peut-être en y donnant une réponse inadéquate). La théorie de l'éducation et l'esthétique de Dewey s'y opposent en tout cas sur plusieurs points. 1) Ce n'est pas du dehors que l'on a à dire au public comment adapter ses expériences. Répondre au problème d'un décalage vécu entre nous-mêmes et notre environnement suppose que chacun puisse faire l'expérience de ce problème et que l'intelligence collective puisse s'en emparer (théorie de l'éducation). 2) L'expérience esthétique peut être lue comme un contre-modèle, une solution proposée par Dewey. La mobilisation du rythme et du schème de l'adaptation pour théoriser l'expérience esthétique comme une expérience aboutie en un sens vital et organique vient en partie d'ici. L'expérience idéale ne doit pas être morcelée, elle doit pouvoir se confronter à un problème et s'y adapter sans règle extérieure à l'expérience même (on ne peut pas la pré-déterminer a priori, du dessus). On doit laisser l'expérience se développer de façon immanente pour aller à son terme. Comme dans l'expérience esthétique, l'adaptation et le changement de nos cultures peuvent se faire à même nos expériences, sans plan prédéterminé, et surtout sans que les expériences ne soient nécessairement poussées vers une accélération constante des rythmes en fonction d'un système de production. L'expérience esthétique est intimement liée au lent processus d'élaboration d'un problème.

1.2 Une fausse question ?

Dès lors « pourquoi parler musicalement de l'expérience » est peut-être une fausse question. Le concept de rythme est sans doute musical, mais il est aussi plus large : Dewey le tire vers le biologique, et l'érige parfois presque en principe métaphysique, dans *Art as Experience*. Cela pose un problème, déjà présent dans d'autres conceptions panrythmiques du monde³ : si j'applique un même concept (ici le rythme) pour expliquer une grande quantité d'éléments, on peut se demander si la caractérisation de ce concept ne risque pas de devenir creuse, floue. Si j'augmente l'extension d'un concept, que reste-t-il de son intension, de ses traits définitoires ? Je me contenterai ici d'essayer de comprendre ce que Dewey entend par rythme, sans juger de la portée du concept. Il s'agit dans un premier temps de comprendre pourquoi Dewey mobilise ce concept pour parler d'expérience.

Il reste légitime de se demander si Dewey ne cache pas une pulsion métaphysique assez forte dans l'arrière-boutique de son ouvrage : à cet égard, certains commentateurs n'hésitent pas à parler d'une métaphysique de l'expérience⁴. En faisant du rythme l'élément expliquant la nature de l'expérience, donc en posant comme nous le verrons que le rythme est ce qui a lieu dans l'interaction entre les êtres vivants et leurs environnements, Dewey caractérise notre expérience vécue depuis des niveaux qui dépassent notre vécu singulier (conscient et inconscient) et concernent d'emblée l'expérience de tout être vivant dans un environnement. Il part des interactions biologiques (parfois en trouvant les rythmes jusque dans les mouvements naturels inorganiques⁵).

Je procéderai ainsi : après un bref point biographique (2), j'aborderai les critiques qui ont taxé *Art as Experience* d'idéalisme inconciliable avec le pragmatisme de Dewey⁶ (3). Cela permettra de réaliser l'ambition qu'a Dewey, tout au long de ses ouvrages, de rendre compte de l'expérience comme d'un tout. Le rythme me semble être l'outil conceptuel qu'il utilise à cette fin dans *Art*

3. Voir P. Sauvanet, *Le Rythme et la Raison. Rythmologiques*, Paris, Kimé, 2000, tome 1, p. 11, 18, 54sq.

4. Ainsi, R. J. Bernstein, *John Dewey's Metaphysics of Experience*, dans *The Journal of Philosophy*, vol. 58, n. 1. Disponible sur <https://www.jstor.org/stable/2023564?seq=1>. T. Alexander critique cette appellation, voir T. M. Alexander, *John's Dewey Theory of Art, Experience and Nature. The horizons of Feeling*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. xvii. Voir aussi S. Hook, *Reflections on the metaphysics of John Dewey : "Experience and Nature"*, dans *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 31, n. 121/122.

5. Ce genre de passage est cependant moins répandu

6. Comme l'a fait remarquer Denis Seron, on peut se demander si ce n'est plutôt de fonctionnalisme qu'il s'agit ici. Mais si le pragmatisme est une théorie de la vérité, il suppose aussi une certaine théorie de l'expérience chez Dewey, refusant de voir les qualités de celle-ci prédéterminées par des modèles externes à celle-ci. Le pragmatisme se complète donc de l'instrumentalisme et du fonctionnalisme ici.

as *Experience*. Le point (4) abordera dès lors le statut de l'expérience et du rythme. Le point (5) se questionnera sur la place de la perception. On se questionnera sur les concepts (à la suite de questions posées par C. Gauvry) : permettent-ils d'épuiser l'expérience, d'en rendre compte dans sa finesse? N'y a-t-il pas une expressivité qui y parviendrait plus adéquatement sans pour autant utiliser des types de significations référentielles (5.1 et 5.2)? Enfin, nous aborderons la question de la sensation dans ce cadre (5.3).

2 Biographie

Dewey (1859-1952) est une des grandes figures du pragmatisme (à la suite de Peirce et James). Il pouvait également qualifier sa pensée d'empirisme naturaliste et d'instrumentalisme (concernant sa théorie des sciences). Ses théories sur l'éducation et la démocratie ont eu une réelle importance (de telle sorte que l'on parle encore d'un Dewey très simplifié à l'agrégation). Il a travaillé comme professeur à la plupart des niveaux du système scolaire aux Etats-Unis (dans l'équivalent du primaire, du secondaire, puis à l'université). Il sera connu pour son passage à l'université de Chicago et la fameuse *Laboratory School*. Il terminera sa carrière à l'université Columbia de New-York.

Sa thèse portait sur Kant (*The psychology of Kant*, 1884, apparemment perdue). Dewey a été fort influencé par Hegel dans sa jeunesse, il s'en détachera par la suite. Alexander, un commentateur, voit dans cet intérêt pour Hegel et pour l'idéalisme la trace d'un souci que Dewey conservera tout au long de sa carrière : considérer les différentes dimensions de l'expérience (corporelle, psychologique, pratique, etc.) non plus comme des parties discrètes et séparées, mais comme intégrées continûment dans le tout de l'expérience.

3 Un problème d'expérience : la recherche d'une totalité organique

3.1 Ce que les critiques nous indiquent sur Dewey : l'idéalisme et la recherche du tout de l'expérience

Comme le montre Thomas M. Alexander, *Art as Experience* s'est exposé à de nombreuses critiques. Il a été accusé d'idéalisme (S. Pepper, B. Croce), voire de naturalisme anthropocentrique⁷, ou encore « au mieux d'animisme »⁸. Différentes choses sont visées par là.

Les critiques de naturalisme anthropocentrique ou d'animisme (un défaut sévère du point de vue des critiques de l'époque) visent l'opération par laquelle Dewey entend montrer la continuité qu'il y a entre l'expérience (dont nos perceptions, avec notre culture, nos concepts) et la nature. Une telle opération reviendrait à attribuer aux objets de notre expérience (qu'il s'agisse d'autres êtres vivants, d'un arbre, d'une peinture, etc.) des qualités dépendant en réalité de notre activité de perception, de notre conscience. Ce que Dewey fait aurait pour conséquence de coller ce qui relève de nos représentations et de notre expérience sur les choses naturelles : il y aurait donc anthropomorphisme ou animisme. Dewey insérerait dans les choses un sens humain qu'il serait illégitime de leur supposer, en elles-mêmes.

La critique d'idéalisme vise différentes formulations de *Art as Experience* que B. Croce trouve proches de sa propre philosophie dans *Estetica*, et que Pepper trouve inconciliables avec le reste de la philosophie de Dewey. Dewey parle notamment de l'expérience esthétique comme d'une expérience dans sa forme *la plus aboutie* : une expérience formant un *tout qualitatif*, souvent pensé

7. M. R. Cohen, « Some difficulties in Dewey's Anthropocentric Naturalism », 1940.

8. Thayer, *Meaning and Action*, 1981.

via des schèmes organicistes. Le problème (pour Pepper) serait donc de considérer l'expérience à partir du modèle d'une finalité organique interne à son développement. Cela serait incompatible avec l'attention que le pragmatisme devrait, selon lui, accorder à la multiplicité des expériences et à leurs modes d'organisation propres *sans* en réduire la compréhension à un modèle théorique préalable. Certaines thèses de l'instrumentalisme, notamment l'idée d'une philosophie expérimentale refusant qu'il existe une finalité en soi (toute fin étant également un moyen), seraient également mises à mal. Il faudrait enfin ajouter à ce tableau que cet idéalisme organiciste est en tension avec d'autres thèses présentes à l'intérieur même du livre : notamment l'idée qu'aucun modèle externe ne peut déterminer a priori la direction que va prendre une expérience. Je pense que le rythme, tel que Dewey le théorise, permet d'éviter partiellement cette critique sans toutefois l'évacuer totalement (je laisse ceci pour plus loin).

Sans doute la critique d'animisme ou d'anthropocentrisme manque de nuance. Mais on peut essayer d'y retrouver par la négative ce qui a été pris pour cible dans ce que tente de faire Dewey, et souligner par là des points importants et débattus de sa philosophie. La critique d'animisme et d'anthropocentrisme trouve sa source dans la tendance qu'a Dewey à refuser les dualismes philosophiques traditionnels du type subjectif (ce qui relèverait de nos constructions) *vs* objectif. Notre expérience et les processus naturels sont continus et non disjoints. [cf. textes : pt. 2.1, extraits 1,2,3,4]. Ce qui relève de la morale ou de l'esthétique dans notre expérience n'est pas séparé de la nature, ni surimposé comme un voile.

La critique d'idéalisme pour sa part marque comme je le disais le besoin qu'a Dewey de considérer l'expérience comme un tout, et non comme une somme résultant d'entités discrètes (à cet égard, des liens sont à faire avec W. James et ce qu'a pu en dire Bruno Leclercq). Une conception atomiste de l'expérience ou des sensations, reliées par un processus d'association, est vivement critiquée par Dewey. Un article fameux de 1896⁹, à la sortie de sa période de jeunesse souvent qualifiée d'idéaliste, critique le concept d'arc réflexe en revendiquant une approche plus fonctionnaliste de l'expérience.

3.2 La critique du concept d'arc réflexe

Selon Dewey, on aurait mal conçu l'arc réflexe (extrait 5, p. 3). L'erreur consisterait à dire que l'arc réflexe est une suite discrète : un stimulus sensible, ensuite interprété par le système nerveux central, interprétation elle-même suivie par une réponse motrice, un acte. En réalité, rien ne se passerait ainsi. Un tel modèle ne fait que rejouer implicitement une distinction rigide et inadéquate entre les sensations, les pensées et les actes, alors que ces éléments sont intégrés de façon continue dans un circuit sensori-moteur (il ne s'agit pas d'un arc, mais d'un cercle, dit Dewey). *Art as Experience*, bien des années plus tard, dira pareil. On ne sépare le sensible et l'intelligible qu'après coup, par retour analytique sur l'expérience, mais ils n'existent pas séparément.

L'enjeu de l'article sur l'arc réflexe est donc de s'attaquer à un modèle de l'expérience qui se prétend fondamental pour en développer un autre. Pour faire cela, Dewey revient sur deux exemples cités pour appuyer le concept d'arc réflexe, les critique et en donne son interprétation. Le premier est celui d'un enfant qui essaie de saisir une flamme, le second est celui de l'audition d'un son fort et inattendu. L'interprétation dans le cadre de la théorie de l'arc réflexe serait la suivante : la lumière est un stimulus pour l'enfant, il a pour réponse de saisir, il s'ensuit le stimulus d'une brûlure et encore par après la réponse consistant en un retrait de la main.

Dewey dit au contraire que l'on ne comprend rien si on ne part pas de l'acte, de la coordination sensori-motrice. Le mouvement et la sensation résident dans l'acte de voir. Dans cet acte, la capacité de la main à saisir dépend du contrôle et de la stimulation de l'acte global de vision, mais la saisie doit elle-même stimuler et contrôler la vision (la vision voit parce que l'enfant est déjà

9. J. Dewey, « The reflex Arc Concept in Psychology », dans *The Psychological Review*, 1896, vol. III, n. 4.

à agir avec sa main et son corps dans un environnement qui inclut la bougie). L'acte de voir est en fait, si l'on veut être rigoureux, *acte de voir pour des buts de saisie* (il s'agit là d'un seul circuit, avec plus de valeur que simplement "voir"). Il faudrait également y ajouter la brûlure. Le quale de chaleur-douleur entre dans ce même circuit, avec les qualia musculaires et optiques (à ce titre, l'enfant peut apprendre non par associations d'expériences répétées, mais parce que l'expérience est toujours déjà coordonnée). La brûlure interprète en retour le circuit total, la vision : on retire la main de la lumière. L'acte est alors un tout que l'on devrait appeler *vision-d'une-lumière-qui-signifie-douleur-quand-un-contact-a-lieu*.

En ce qui concerne l'audition d'un son fort, il serait également erroné de l'interpréter comme un stimulus (le son fort) suivi d'une interprétation (notre attention est attirée) elle-même suivie d'une réaction musculaire (la fuite). Le son comme stimulus émerge dans la coordination sensori-motrice. Pour entendre le son, il faut déjà que je sois engagé dans un acte dont la globalité influencera par ailleurs la qualité sensible du son. Si je lis un livre dans un appartement silencieux, ou si je marche dans une rue en travaux, ou si je fais une expérience de chimie, le son fort n'aura pas la même qualité (dans certains cas le son fort était prévisible, pas vraiment surprenant).

3.3 Une critique similaire dans *Art as Experience* : introduction du schème vitaliste et organique

3.3.1 L'activité vitale

Une critique similaire de la psychologie sera reprise dans le chapitre 11 de *Art as Experience*, intitulé « The human Contribution » (voir. p. 265-268). Dewey y réfute l'idée que l'expérience consisterait en des sensations suivies d'impulsions (comme réactions aux stimuli). Il se positionne aussi plus fermement sur ce qu'il faut entendre par acte. S'il s'agit bien de partir du tout de la structure sensori-motrice, c'est en tant que s'y réalise une activité *vitale* qui a une seule fonction : réaliser l'impulsion, le désir, combler le besoin.

Si on lit trop rapidement, on aura l'impression de retrouver ici un finalisme naïf. Dewey a des phrases étranges, si on les sort de leur contexte. Il affirme ainsi que l'on fait l'expérience consciente de couleurs parce l'impulsion à regarder est réalisée. Cela pourrait nous faire penser à la vertu dormitive de l'opium, le finalisme résidant ici dans l'impulsion, le désir (on fait telle expérience parce que l'on vise telle réalisation de telle impulsion). Mais cette fin ne réside pas en dehors de l'expérience elle-même, elle se réalise de façon immanente et singulière dans telle expérience (de sorte qu'il serait abstrait de déterminer rationnellement, du "dehors", la fin d'une expérience – ce qui rend l'énoncé de Dewey paradoxal : il parle pour toutes les expériences d'un mouvement de réalisation de l'impulsion qui ne peut être ressenti et exprimé qu'au sein de chacune en particulier). Ce point de la théorie de Dewey me semble important, mais contestable aussi. Peut-on vraiment comprendre les impulsions en termes de réalisations de besoin? N'y a-t-il pas des impulsions gratuites, irrationnelles, qui ne combleront pas les besoins et sont bien loin de s'inscrire dans une cohérence organique (comme Nietzsche le rappelle au § 1 du *Gai Savoir*)? Y a-t-il par ailleurs des moments où l'on sent gratuitement, en dehors de nos désirs, besoins, impulsions vitales? L'explication "vitaliste" épuise-t-elle la sensation? Selon notre positionnement sur ces questions, on peut se retrouver à l'opposé d'une thèse centrale de la théorie de l'expérience présentée ici, et donc être amené à la rejeter.

Imaginons que l'on accorde à Dewey cette thèse. L'important pour lui est de montrer que la perception – nous verrons qu'il n'y a pas de sensation pure – n'est pas soumise à une fin *externe* du type de la reconnaissance, de l'identification intellectuelle de sensations sous un concept en vue d'une action. Le tout de l'expérience forme un seul acte, particulièrement dans le cas de l'expérience esthétique. Dewey tacle ici ce qu'il appelle précisément l'idéalisme (qu'il trouve notamment chez

Croce!) dont tout le jeu serait de dire : le sensible et l'idéal/l'intellectuel sont séparés, l'art et l'expérience esthétique ont pour rôle de supprimer leur séparation et d'incarner dans le sensible la structure logique de l'univers. Cette scène de dualismes, de séparations et de retrouvailles ne relève que d'une analyse abstraite, après coup. La perception, au contraire, est un faire-agir, un corps d'activités inséparable de ses éléments moteurs et "intelligibles".

3.3.2 L'instrumentalisme et la critique des fins en soi

Une première réponse à la critique de l'idéalisme me semble résider ici. Des commentateurs comme Alexander considèrent que c'est avec l'article sur l'arc réflexe que s'opère un passage entre une période idéaliste et une période *instrumentaliste* chez Dewey. L'enjeu de cette transition, c'est notamment une critique des concepts de moyens et de fins, sur fond d'une critique générale des dualismes philosophiques. Cette critique est très bien réexpliquée dans l'introduction tardive (1946) de *Problems of Men*. L'idée de Dewey est qu'il n'existe pas de fin en soi – et en cela, il opérerait un premier pas de côté par rapport à l'attitude idéaliste.

Dewey pose le problème des prétentions de la philosophie vis-à-vis des sciences. L'instrumentalisme est cette partie du pragmatisme (comme théorie de la vérité) s'intéressant à la philosophie comme enquête, comme expérimentation. Plus précisément, l'instrumentalisme se positionne comme une critique de la prétention philosophique à fonder la connaissance. Le premier constat de Dewey est la futilité de cette prétention : la création de savoirs de natures très diverses va désormais plus vite que les tentatives de les fonder (une philosophie des fondations explique en retard ce qu'il s'est passé et pourquoi c'était légitime). Mais c'est une attitude philosophique plus profonde qu'y trouve Dewey : une certaine façon de se mettre à l'écart de la besogne scientifique, limitée à un matériau empirique changeant, pour traiter de réalités supra-sensibles, nobles, intelligibles.

Ce que refuse l'instrumentalisme de Dewey, c'est l'idée selon laquelle il y aurait des fins en soi (le bien, le domaine de la morale, etc.) d'un autre ordre que les moyens (naturels) accessibles à l'enquête, à la réflexion *par hypothèses*. A défendre l'existence de fins en soi, on ne pourrait réfléchir que sur la nature (les moyens), et les fins de nos actions seraient laissées à une étude métaphysique, voire mystique ou religieuse – souvent arbitraire et favorable à un ordre déjà établi. La morale serait inatteignable et utopique, il n'y aurait pas d'hypothèse possible à faire en ce qui la concerne.

Au contraire, il n'y a selon Dewey pas de fin qui ne soit aussi un moyen (accessible donc à une enquête, à l'expérimentation). Il n'y a pas de fin en soi. Les valeurs, le moral, l'intelligible, le conceptuel, le pratique, ne sont pas face à un monde naturel de simples moyens. Ils sont en lui. Les valeurs et les significations tendent à être incorporées dans l'expérience. De telle sorte que critiquer l'idée de fin en soi, c'est notamment refuser que le sensible ne soit qu'un stimulus, un moyen, en vue d'une interprétation ou d'une action posées comme fins externes. L'humain, avec la culture, n'est pas face à la nature, mais en elle. Je mobilise aussi des valeurs héritées, des concepts, pour m'orienter dans l'acte sensori-moteur qu'est l'expérience.

3.3.3 Une finalité organique? Retour sur *Art as Experience* et deuxième importance du concept de rythme

Le concept de finalité n'est donc pas simple. *Art as Experience* évite de le mentionner, puisqu'il insiste sur l'expérience comme processus de co-adaptation impossible à déterminer a priori (nous le verrons). Et pourtant, lorsqu'il nous parle d'expérience plus aboutie, arrivant à son terme, on ne peut s'empêcher de se demander si Dewey n'introduit pas une finalité immanente orientant l'expérience. Son sens serait le suivant : l'expérience esthétique est plus aboutie en tant qu'elle

s'achemine vers une adaptation dans la relation ayant lieu. Un modèle organique est visé ici par les critiques qui parlent d'idéalisme, au sens où toutes les parties d'une expérience aboutie auraient une tendance à se co-adapter pour fonctionner en équilibre (comme les organes dans le corps). Le problème serait donc (pour Pepper) une contradiction interne à l'ouvrage entre (1) une tendance à laisser l'expérience ouverte, indéterminée selon un processus de co-adaptation, (2) une volonté de pouvoir affirmer qu'il y a bien un moment où l'expérience arrive à son aboutissement (et que donc il y avait bien lieu de penser une sorte de finalité du mouvement de celle-ci) – sans cela on ne comprendrait pas comment délimiter les expériences entre elles.

Une des grandes questions à propos de la philosophie de Dewey est donc : comment concilier *Art as Experience* avec d'autres de ses ouvrages contemporains affirmant qu'il n'y a pas de finalité en soi? Comment ne pas voir dans cet équilibre organique une pure fin, à atteindre pour toute expérience? Il faudrait parvenir à montrer que le processus d'adaptation est toujours ouvert dans *Art as Experience* – que l'état d'équilibre atteint, ressenti dans une expérience ne va pas sans un reste de tension, et sans être repris lui-même par des expériences qui suivront. Dewey pourrait alors parler d'expérience plus aboutie, atteignant un certain équilibre, et dont le mouvement posséderait donc une finalité immanente (se déterminant au fur et à mesure même de la co-adaptation) sans que cette finalité ne soit imposée *a priori* ou du dehors de l'expérience; sans, non plus, que cette finalité ne soit pure, puisque cet aboutissement devrait lui-même toujours être repris par d'autres expériences.

C'est ici, je crois, que le concept de rythme joue son deuxième rôle. Le premier rôle, c'était d'inscrire l'esthétique dans un débat politique avec le néo-libéralisme (voir 1.1, *supra*). Le second, c'est de ne pas se mordre la queue en ré-instaurant des fins en soi (à rebours de toute la philosophie que Dewey avait alors développée). Le rythme permet de garder la finalité en n'en supposant aucune structure *a priori* (pas de finalité subjective universalisable grâce à l'accord de facultés; pas de finalité objective du type de la forme ou de l'idée préalable de ce que doit être tel expérience/organisme qui se forme : cela ne peut se dire qu'après coup).

Il évacue aussi l'idée d'une fin en soi, qui serait la pure résolution, une co-adaptation parfaite. Dewey parle de l'expérience comme d'une relation de l'être vivant à son environnement, faite de tension et de co-adaptation. Mon premier étonnement était de ne pas avoir vu appliqué dans ce cadre – comme chez Schopenhauer et Nietzsche qui ont des formulations similaires – le concept d'*harmonie*. Pourquoi le rythme et pas l'harmonie? L'harmonie semble d'autant mieux suggérer le mouvement de tension et de résolution de celle-ci, en y ajoutant une finalité évidente (pour l'harmonie *tonale* souvent mobilisée dans le vitalisme) : résoudre les tensions. Le risque de l'harmonie, c'est de réintroduire un concept extrêmement chargé et une finalité systématique régissant l'expérience vers un achèvement le plus parfait possible (la résolution comme une fin qui ne vaut que pour elle-même, et non pour être à nouveau reprise dans une autre expérience). Si je compose un morceau dans la gamme de Do Majeur, je connais *avant* de développer les différents accords un système tonal de cadences selon lequel les développer, et je sais que le morceau va tendre à se résoudre sur un accord de Do Majeur.

S'il est possible d'argumenter longuement que même avec le concept d'harmonie une résolution parfaite reste illusoire, et ce également dans le système tonal (à cause des tempéraments, etc.), je pense que le concept de rythme est mobilisé pour éviter cet écueil à moindres frais. En reprenant ce que Sauvanet dit de l'anacrouse¹⁰, il se pourrait bien que le rythme déplace le problème de l'origine et des fins de l'expérience. Pour jouer un rythme, je dois anticiper sur le premier choc à réaliser sur le tambour, je dois anticiper son mouvement avant même de l'entamer : sa forme, son mouvement, est anticipée sur un mode non-thétique avant même d'être réalisée. Le rythme n'a donc pas vraiment d'origine pure, sa provenance est déjà anticipée dans un mouvement qui le précède. Et cependant, cette anticipation ne signifie pas que je sais où le rythme va, ni quand

10. P. Sauvanet, *Le rythme et la raison*, *op. cit.*, p. 9

et comment il va s'arrêter. Sa fin et son orientation ne sont pas prédéterminées par une résolution sur laquelle il devrait aboutir : la cohérence du rythme s'établit au fur et à mesure de son mouvement. Appliqué à l'expérience vécue, cela demanderait une conception plus continue de ses limites : *cette* expérience que je vis n'a pas une origine qui n'appartiendrait qu'à elle, elle est déjà anticipée dans d'autres mouvements qu'elle prolonge ; *cette* expérience que je vis n'a pas une finalité déterminée d'avance, sa cohérence se dessine au fur et à mesure et n'aboutira pas à une résolution pure.

La thèse selon laquelle l'expérience esthétique serait une forme d'expérience plus aboutie amène donc à penser une sorte de finalité immanente à l'expérience sans que celle-ci ne soit déterminable a priori. Cela confine à une part d'indicible quant à ce que serait l'accomplissement de l'expérience, vu qu'on n'en trouvera pas de modèle explicatif hors de l'expérience même. On le verra, une expérience n'est pas exprimable par des mots ou des concepts de façon exhaustive : une description de l'expérience serait infinie. C'est à ce titre que Dewey peut dire que l'art et l'expérience esthétique sont critiques : ils nous donnent le sentiment de possibilités nouvelles, de relations pourtant inattendues si l'on s'était borné à essayer de les anticiper dans les règles, les préceptes et les coutumes.

Mais alors, c'est la fin en un autre sens, celui de "terme", qui pose problème. Dewey critique l'idée de parties discrètes de l'expérience, et le concept de rythme lui sert à évacuer la question de la liaison de ces parties en une expérience. Cependant, le problème s'inverse. Si le concept de rythme est utilisé pour montrer que les expériences sont continues, si tout est lié dans un processus organique, vivant, quand une expérience commence-t-elle et quand finit-elle ? Et quel critère nous permet de l'affirmer ?

Laissons ceci en suspens pour le moment. Retenons qu'il n'y a pas d'expérience dont le "terme" et l'ensemble ne seraient repris dans une expérience future, tout comme il n'y a pas d'expérience dont l'interaction n'est anticipée avant d'être amorcée : comme être vivant, j'arrive dans une expérience avec mes expériences passées, un corps, une culture, des concepts. Contre un atomisme des qualités sensibles, contre une séparation du sensible et de l'intelligible, Dewey défend une quasi-continuité de l'expérience. Certains moments saillants – certains temps forts – nous font cependant dire de certains vécus : « c'était une expérience ». Tel est le fait initial dont Dewey semble partir dans *Art as Experience*, il existe tout un ensemble de vécus (une discussion passionnée avec un ami, la traversée d'une vallée, un jeu, etc.) dont je dis "c'était *une* expérience". Reste à essayer de comprendre pourquoi.

4 *Art as Experience* : Comprendre l'expérience par le rythme

Dewey fait du pragmatisme. Si le pragmatisme est une certaine théorie de la vérité et de la connaissance en philosophie, l'esthétique de Dewey s'inscrit dans le prolongement de celle-ci. Cela ne veut pas dire que l'esthétique n'en serait qu'une conséquence. Mais la théorie de la connaissance de Dewey repose sur des processus d'enquête et d'expérimentation, donc en réalité sur une certaine conception de l'expérience que vient également compléter *Art as Experience* (Dewey tend par ailleurs à y minimiser l'opposition entre une démarche scientifique et artistique). Il s'agit pour Dewey de considérer nos expériences (et en elles nos perceptions) en tant qu'actions, et plus précisément en tant qu'interactions avec l'environnement. Lors de cette interaction, l'être vivant (nous) rencontre une résistance dans son environnement, interagit avec quelque chose qui fait problème. Des phases de tensions et de co-adaptation (qualifiées de rythme) se succèdent alors dans un processus cumulatif que Dewey appelle expérience.

4.1 Projet du livre

Le livre s'ancre dans un problème concernant le statut de l'art (cf. extraits 1, 2, 3, point 2.2 de l'exemplier). On a fait de l'art un objet idéal, isolé dans son musée, réduit à une pure contemplation. L'œuvre est placée dans un désert – tel le white cube, l'espace vide accueillant la peinture – coupé des conditions ordinaires de l'expérience. L'objectif de *Art as Experience* est de réancrer l'expérience esthétique (*dont* celle de l'art) dans l'expérience ordinaire. Pour Dewey, il y a littéralement quelque chose de commun entre l'Art et l'effervescence d'un stade de football, ou encore le fait d'allumer un feu chez soi, un soir enneigé. L'expérience esthétique est ainsi *un mode de fonctionnement de l'expérience* : une expérience aboutie, complète, plus intense. Ce geste a quelque chose d'autant plus désacralisant que Dewey plonge jusqu'à l'expérience animale, au biologique (conditionnant elles-mêmes l'expérience ordinaire), pour parler d'esthétique et d'art.

4.2 L'expérience

L'expérience peut se définir dans l'ouvrage selon cette première thèse :

1. L'expérience est une relation entre l'être vivant et son environnement (incluant d'autres êtres vivants, des objets comme les peintures, le non-vivant).
 - (a) La relation est une relation d'interaction et de co-adaptation. Ce qui est en relation se modifie réciproquement dans la relation. La relation peut donc nous modifier comme individu, comme organisme, avec nos façons de sentir, nos idées et nos concepts. Ceci est une des raisons pour laquelle Dewey part de la relation plutôt que d'un sujet fixe pour parler de l'expérience. Il s'agit bien de partir d'une « interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements » (extrait 3, pt 2.2 de l'exemplier). Nous trouvons ici le schème biologique dont je parlais plus haut.
 - (b) Chaque expérience est singulière. Il s'agit toujours de *telle* expérience (ce concert, cette soirée, cette balade, etc.).
 - i. On ne parle d'aboutissement de l'expérience qu'au sein-même de cette expérience singulière. Autrement dit : l'ordre dans une expérience ne peut être interprété que par des critères immanents à cette expérience-même (je vais essayer d'éclaircir cela petit à petit).
 - (c) Parler d'interaction suppose que l'être vivant qui a une expérience agisse. J'ai une expérience en tant que j'agis selon des impulsions, des besoins, des désirs. Cependant, les autres êtres vivants et énergies que je rencontre peuvent avoir des impulsions et des orientations non conciliables avec les miennes, qui résistent (au moins dans un premier temps) à mon action.
 - i. L'environnement nous présente donc des obstacles minimaux lors de l'expérience : il ne s'accorde pas directement à nos mouvements, à nos idées, à nos façons de percevoir.

4.3 Le rythme

La seconde thèse majeure me semble être la suivante :

2. Les relations qui constituent l'expérience sont rythmiques. Ce sont des rythmes. Qu'est-ce que ce rythme? Dewey en donne plusieurs caractérisations :
 - (a) L'alternance de phase de tensions (résistances) et d'accords/d'ajustement lors de la relation de co-adaptation. L'idée d'une alternance de tension et d'accord dans les processus vitaux est proche de la conception de l'harmonie dans le vitalisme de Schopenhauer

et du jeune Nietzsche (cf. pt. 3.3.3), que Dewey évite le plus possible dans *Art as Experience*. Le rythme est utilisé pour signifier l'anticipation, la continuité dans la variation. Par ailleurs, s'il ouvre la possibilité d'être continué, il ne présuppose pas sa fin.

- (b) Le rythme est caractérisé par plusieurs métaphores cosmologiques ou biologique : flux/reflux, systole/diastole.
- (c) Le rythme est un mouvement continu, avec les phases de tension et d'ajustement comme pôles – il n'y a par ailleurs jamais de pure tension ni de pur accord. Il est une variation ordonnée des changements. Ce mouvement est cumulatif : chaque phase reprend (Dewey parle de contraction) en les modifiant les phases précédentes. Ceci sera important pour ce que Dewey dira des sensations. Chaque expérience contracte les expériences passées, sans qu'il ne s'agisse là d'une activité d'association d'un esprit qui serait séparé de données brutes de l'expérience. L'activité de l'organisme mobilise donc virtuellement toutes les activités passées. Notons que Dewey (p. 284 de l'édition française) insiste bien sur le fait que ce sont *les relations* qui font retour, et non des éléments.
- (d) Le rythme est la « rationalité au sein des qualités¹¹ ». S'il est donc bien une variation constante, comprenant toujours de l'inédit et de l'ouverture, le rythme a également une fonction de récurrence, de rappel. Il ponctue. Le rythme des interactions possède donc à la fois une *fonction limitative* (il y a des pauses, des équilibres des énergies, il conclut) et une *fonction transitive* (il relie, il anticipe ce qui va suivre). Dewey oppose cette récurrence vitale à la répétition mécanique. Le rythme ne peut être résumé par le tic-tac mécanique, il n'est pas la répétition de l'identique. Ici se repose le problème des limites de l'expérience, que l'on posait mal plus haut en cherchant ce qui permettrait de délimiter une expérience. Chaque conclusion, nous dit Dewey, est un commencement et inversement – de sorte qu'il semble compliqué d'affirmer l'existence d'une séparation discrète entre deux expériences esthétiques.
- (e) La thèse la plus folle, la plus profonde et la plus forte de l'ouvrage (ce n'est qu'un avis personnel) me semble être celle-ci. Le rythme, c'est *l'émergence immanente d'un ordre ou d'une forme dans une relation*. Autrement dit, l'ordre des expériences que l'on fait (et leur organisation) est une propriété émergente de notre relation avec l'environnement. Je paraphrase ici des formulations que l'on trouve en de nombreux endroits du livre, Dewey cependant n'utilise pas le terme d'émergence comme substantif mais comme un verbe, qu'il évite souvent mais sur lequel il semble ne pouvoir s'empêcher de retomber sans pour autant nous expliciter ce qu'est une émergence. Quoiqu'il en soit, le rythme n'est pas en nous (dans notre esprit), ni dans des choses qui nous le donneraient tel quel. Il est *entre les deux*, il émerge dans la relation. Mais alors, cet ordre émergent doit expliquer l'expérience, c'est-à-dire la formation de nos sensations, de significations, de nos idées, etc.

Cette dernière thèse ou caractérisation du rythme, combinée aux autres, me semble avoir des implications extrêmement fortes pour la perception :

1. dans toute expérience, mes façons de percevoir sont remises en jeu et peuvent se modifier lors de la relation en cours (moi-même, comme organisme et comme sujet, ainsi que l'environnement qui m'entoure, tout cela se modifie, de sorte que des éléments constants ne pré-existent pas aux relations mais se forment et se transforment comme éléments au sein de celles-ci).
2. ce que l'on conçoit traditionnellement comme des qualités sensibles sont elles-mêmes des rythmes, des organisations émergent de l'interaction (je pousse peut-être un peu Dewey

11. J. Dewey, *L'art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti *et al.*, Paris, Gallimard, 2005, p. 284.

vers ses conséquences ici). Le rouge ou le son d'un violoncelle ne sont pas des propriétés internes à mon esprit ou à l'objet, mais des propriétés de la relation-même. Cette relation, ainsi que son ordre, est toujours singulière. L'ordre et le rythme sont l'ordre et le rythme de *cette relation-ci*. La relation est donc toujours singulière – personne ne peut avoir ma relation à l'environnement – mais elle reste *partageable*, la philosophie de Dewey présupposant que l'on vit dans un même monde.

C'est à ce titre, il me semble, que l'on pourrait trouver une sorte de panrythmisme de l'expérience dans *Art as Experience*. Le rythme, dit Dewey, définit des variations d'intensité, de nombre, de vitesse, mais aussi les différences qualitatives, vu que Dewey parle de la teinte, de la tonalité (voir dernier extrait de l'exemplier). Les aspects qualitatifs de l'expérience sont rythmiques. Même une couleur, même une ligne sont des rythmes, et non des données immédiates. Il faut du temps et de l'ajustement pour les percevoir.

On pourrait rétorquer que le concept d'émergence est flou, ou encore que le rythme suppose une forme préalable de l'espace et du temps pour se réaliser. Si Dewey ne thématise pas vraiment son utilisation de l'émergence, il a anticipé la critique de l'espace et du temps. Eux aussi sont considérés, dans l'expérience, à partir du mouvement et du rythme¹² et il faut d'ailleurs parler d'espace-temps plutôt que de deux entités séparées. Au lieu de faire du mouvement une fonction de l'espace et du temps (de type $v = d/t$), Dewey fait de l'espace-temps vécu dans l'expérience une fonction des mouvements mutuels ayant lieu lors des interactions de l'expérience. L'espace tel qu'on en fait l'expérience est ainsi un aspect de changements qualitatifs, du aux relations de mouvement (action/réaction, approche/retrait, contraction/expansion). Que je marche dans le parc de Boverie ou que je rame par un temps venteux entre deux péniches (déconseillé), l'espace-temps de la Meuse n'est pas le même.

Pour conclure sur le rythme : si le rythme est l'ordre, on ne peut l'interpréter que de façon immanente à l'expérience, en tant qu'elle est une progression cumulative.

5 Les descriptions n'épuisent pas l'expérience

5.1 Expressivité et émotion

Qu'est-ce qui, dans une expérience, nous permet de dire qu'elle est aboutie? Pourquoi puis-je dire, après *cette* rencontre et la discussion qui s'en est suivie, après *ce* concert, après *telle* après-midi d'été : c'était une expérience?

Pour chaque être vivant, l'expérience a du sens selon Dewey. Je ne suis pas indifférent à l'expérience car elle présente des obstacles qui suscitent mon émotion. Cette émotion, elle accompagne l'interaction tout du long. C'est elle qui nous ferait ressentir l'unité immanente de ce qui se passe, c'est elle qui nous donnerait le sentiment que l'expérience aboutit, à un moment. Ce ressenti n'a pas de règle extérieure à l'expérience. Le livre de Thomas Alexander, *The Horizon of Feeling* s'intéresse à cette dimension de l'ouvrage de Dewey.

On comprend dès lors que cette émotion, comme totalité qualitative qui imprègne l'expérience, relève cependant d'une part d'indicible. Si chaque expérience est singulière, par hypothèse, les mots (nécessairement partagés) ne me permettront pas de cerner la singularité de l'expérience dans tous ses aspects, si je ne les utilise que de façon descriptive, référentielle.

Le chapitre V de l'ouvrage aborde plus en détail la question de l'expressivité, que je ne mentionnerai qu'en passant. Les expériences sont expressives, elles ont un sens immanent, qui peut par ailleurs être incorporé dans les objets artistiques. Ce sens ne doit pas être entendu comme le

12. Pour ce raisonnement : J. Dewey, *Art as Experience*, 1934, Penguin, New-York, 2005, p. 214.

sens que possèdent les signaux, les mots ou les symboles. Il ne s'agit pas d'une référence externe par laquelle un mot ou un code, par convention, prennent la place d'une autre chose qu'ils vont représenter. L'expérience a du sens, mais un sens plus profond que la référentialité, la dénotation ou la description qui nous donnent des directions pour tenter de parvenir à une expérience que l'on n'a pas sur le moment-même.

L'expression de sens, qui opère dans l'expérience, relève du sens immédiat qu'une chose prend dans l'expérience. Dewey parle d'une logique sur-assertive : les objets dont on fait l'expérience sont expressifs par eux-mêmes. Une ville en fête, c'est une expérience expressive et cela a du sens, mais ce sens ne consiste pas en un signe ou une indication : il est à même la fête. Ce sens est individualisé, il est lié à l'interaction particulière que nous avons avec notre environnement au moment de l'expérience, il est lié au problème qui se pose pour nous dans l'interaction, à l'émotion qui l'accompagne.

Cette émotion, intimement liée à l'expressivité de l'expérience, est un complexe imprégné par l'événement. Elle existe en tant que manifestée à propos d'un être environnant dans une relation. Je m'émeus au fil des modalités, toujours singulières, de la relation. Pour Dewey, il n'y a donc pas, à proprement parler, d'émotion universelle, mais toujours *une* émotion singulière accompagnant *une* expérience singulière. De telle sorte qu'il est impossible de décrire de façon exhaustive une émotion par des mots, des descriptions, des assertions. Si je dis pour mon expérience présente : cette-peur-de-parler-parce-que-je-crains-de-passer-pour-un-con-devant-des-gens-qui-pourraient-décèler-une-imposture-dans-cette-pièce-assez-froide-... On sent bien que la description ne finirait jamais (et que *peur* est par ailleurs très inadéquat : on abstrait certaines valeurs générales pour leur utilité adaptative mais elles restent des abstractions).

5.2 A propos de la perception et des concepts

Faut-il donc renoncer à parler de l'expérience, puisque les expériences sont singulières? Faut-il abandonner des mots trop généraux, arrêter de parler de rouge pour du vin ou d'un La pour certains sons? Dewey est bien loin d'adopter une telle posture. On peut décrire des expériences, mais pas totalement – la description n'épuise pas l'expérience. Par rapport aux philosophes exposés par C. Gauvry, même la solution d'opérateurs déictiques utilisés en isolant une partie de l'expérience, ne suffirait pas aux yeux de Dewey. Si nous sommes dans la même pièce et que je parle de "ce blanc-ci" en pointant la couleur du mur, "ce blanc-ci" ne correspondra pas aux différentes qualités singulières que nous ressentirons lors de nos expériences respectives. "Ce blanc-ci", dit à propos du mur, nous permettrait de nous mettre d'accord sur une certaine tendance de l'expérience, mais n'a pas la valeur d'une description épuisant sa singularité.

D'abord, parce que "ce blanc-ci" ne relève pas d'une même expérience. Même si nous sommes tou.tes dans la même pièce, nous n'avons pas la même relation au mur, la même position par rapport à la lumière telle qu'elle entre par la fenêtre, etc. C'est ce que Dewey entend par la singularité de l'expérience. Si les expériences peuvent communiquer et avoir une certaine proximité, les interactions restent singulières. Rien n'assure donc que "ce blanc-ci" est le même pour vous et moi. Dans le chapitre 10 de *Art as Experience*, Dewey affirme que la qualité concrète de l'expérience varie avec les individus, à tel point que tenter de subdiviser les qualités pour chaque individu reviendrait à résumer chaque qualité par le nom de l'objet singulier dont on fait l'expérience – ce qui serait très peu utile¹³. Chaque blanc individuel ("ce blanc-ci", ce qui est déjà une abstraction

13. Dewey prend l'exemple du sucré et de l'acide. Si l'on tentait d'en établir les subdivisions en général, on finirait par devoir identifier telle qualité d'acidité avec ce citron-ci, telle autre avec tel autre citron. A tel point qu'il faudrait identifier la qualité à des noms donnés pour les objets singuliers, la classification en qualités perdant alors toute valeur pratique. Le problème se dédouble en considérant que l'acidité d'un même citron pourrait varier selon nos expériences singulières respectives.

par ailleurs) varie *en fonction* du tout de l'expérience où il apparaît. Cela n'empêche pas que nous pourrions parler du blanc du mur et différencier ce mur sur base de sa qualité blanche par rapport au tableau vert qui y est apposé. Si les qualités sont toujours singulières, il reste légitime de continuer à parler du rouge de la rose, du soleil couchant ou du sang pour des raisons pratiques.

Les mots, leurs définitions et les concepts sont donc des agencements pratiques qui réduisent l'ineffable diversité de l'expérience (et son jeu changeant) à des ordres et des classes qui sont gé-rables. Dans son usage descriptif et pratique (ce n'est pas le cas pour la poésie), le langage n'a pas à dupliquer l'infinité des qualités existantes, il ne donne que des *directions*, des tendances signifi-fiantes indiquant comment arriver, dans l'expérience, aux qualités mentionnées. Les mots et les concepts pointent vers une direction, une tendance de l'expérience où nous pourrions faire l'ex-périence de cette chose ou de ces qualités qu'ils désignent. Cette tendance et cette direction sont toujours vagues : une définition stricte, qui séparerait pour chacun de leurs aspects une classe d'objet d'une autre, est une illusion, selon Dewey.

For practical purposes we *think* in terms of classes, as we concretely experience in terms of individuals. [On *pense*, pour des buts pratiques, en termes de classes, en même temps que l'on fait l'expérience en termes d'individus ¹⁴.]

5.3 A propos des sensations

Nous l'avons déjà vu, il est vain pour Dewey de considérer des sensations pures, isolées d'un sens qu'elles prennent dans l'expérience. Il est vain également de supposer des entités discrètes associées après coup.

Pour aller trop vite, Dewey affirme qu'il y a quelques conditions pour la perception sensible (p. 293, 294, 297 de l'éd. fr.).

1. La perception est d'abord un processus, ça suppose du temps de percevoir, sentir (on ne reconnaît pas de façon immédiate, et les objets ne sont jamais perçus avec complétude dans la perception ordinaire) – immédiatement, on ne serait confronté qu'à du chaos, l'expé-rience suppose justement la médiation (la contraction) rythmique des expériences passées pour prendre sens.
2. L'être qui sent/perçoit et ce qui est perçu/senti se construisent réciproquement dans leur interaction (l'expérience) – je suis donc susceptible de voir ma sensation/perception mo-difiée alors même que je perçois.
3. On perçoit aussi selon nos expériences passées (elles sont reprises et modifiées dans leur reprise).
4. Les canaux sensoriels sont ainsi en interaction dans toute expérience (il en faut plusieurs qui s'activent). Il y a coordination des énergies sensori-motrices dit Dewey : quand je sens, cela amène certaines réponses motrices, qui amènent de nouvelles sensations (etc. etc.). S'il n'y avait pas cette coordination sensori-motrice, il n'y aurait pas de perception d'objets. L'activation d'un seul capteur sensoriel ne suffirait pas à percevoir quelque chose (quand l'*œil* voit des couleurs, s'il reste effectivement le premier organe affecté, il est affecté selon une histoire où il interagit avec les autres organes : la variété des couleurs dépend aussi des qualités en provenance des autres sens dans l'expérience passée).
 - (a) Les sens tendent à opérer ensemble. Nous le verrons, les qualités sensibles tendent éga-lement à s'étendre et fusionner (elles n'existent pas seules).

Ce qui est très étonnant, sur cette base, c'est ce que Dewey dira pour l'art. Dans le cas de l'art (p. 324 *sq*), le medium artistique tend à nous limiter à un seul type de qualité sensible (la vue pour la

14. J. Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.*, ch. 10, p. 224.. Traduction personnelle.

peinture, etc.). Cela étonne d'abord, parce qu'on ne voit plus bien en quoi l'expérience esthétique et surtout artistique (celle que Dewey place au sommet) est encore reliée et fondée sur l'expérience ordinaire sur ce point. En quoi est-ce vraiment plus clair, plus précis, de se limiter en art à la perception par un sens? L'art aurait plus de valeur en travaillant un sens particulier; bon. L'art idéal tend à la concentration sur un sens, pour que le médium y opère avec toute son énergie, sans distraction, en exploitant toutes les possibilités de ce sens. Dewey est cependant nuancé. Un médium seul (la couleur d'une peinture) peut continuer à me transmettre des qualités du mouvement, du toucher, du son : tout l'organisme opère à travers un sens particulier (ainsi ma vision peut être liée selon mes expériences passées et celles de l'espèce à des qualités sonores, tactiles, etc.). Mais cette opération, supposée exploiter un sens jusqu'au bout, elle n'est possible que parce que le sens s'est développé dans l'expérience ordinaire. En quoi l'isoler est-il alors lui faire réaliser sa pleine puissance (au lieu de le mettre en relation avec d'autres sens dans l'expérience ordinaire)? (de plus, on pourrait se demander quelle serait la valeur, au niveau d'une théorie de l'adaptation, du travail perfectionné d'un seul sens, alors que son présupposé était celui d'une collaboration dans une expérience ordinaire).

Il faudrait prendre Dewey avec ses apories ou ses difficultés. Dewey nous disait que dans l'expérience ordinaire, les canaux de coordination motrice hérités des expériences antérieures (adaptation, éducation) sont en jeu. Au point que l'on ne devrait pas dire que l'on voit avec les yeux : on voit avec le corps, on entend avec le corps (cf. p. 175-176). Il y a des dispositions corporelles, des conditions motrices avec lesquelles on sent. Le musicien voit une partition : mais le toucher est directement activé, les canaux auditifs aussi. La sensation déborde le seul organe qu'on lui attribuerait (et cela n'est pas dû à une association externe des sens entre eux, selon Dewey).

L'action d'un sens enveloppe des attitudes et des dispositions dues à l'organisme tout entier. [...] L'œil, l'oreille, ou ce que l'on voudra, n'est que le canal à travers lequel la réponse totale se produit. Une couleur, en tant qu'elle est vue, est toujours qualifiée par les réactions implicites de nombreux organes, ceux du système sympathique autant que ceux du toucher. On peut y voir un entonnoir de l'énergie totale en mouvement. (p. 212)

Dewey parle également de la « tendance inhérente à la sensation de s'étendre » (p. 215), du fait que « toute qualité sensible tend à se déployer et fusionner » (id.) avec d'autres qualités sensibles. Si je vois un chocolat chaud, le toucher s'active (la chaleur du chocolat chaud), le goût également. Tout cela parce que dans l'expérience présente, je suis engagé dans la relation avec mon corps (le présent, dans l'expérience, contracte rythmiquement le passé, ce n'est pas une association que je fais depuis mon esprit, c'est une condition corporelle motrice de la sensation). Dewey insiste même sur l'isolation de la sensation, ou sur une pure sensation : cela relèverait du non-esthétique, d'une abstraction qui serait du sensible purement sensuel (drogue et orgasme, dit-il), voire un choc pathologique.

Pour comprendre ce que Dewey dit alors avec l'art, il faudrait développer sa théorie du médium artistique. Chaque art a son médium (ainsi la peinture a la couleur, dit-il). L'art travaille par un nombre restreint de matériaux, mais fait passer toutes les autres sensations évoquées par ce médium (par la vue on peut ainsi suggérer une texture) : il s'agit en art de travailler un sens, par un médium. Mais cette isolation du sens se ferait sur base d'une expérience ordinaire implicite où le sens n'est pas isolé. On pourrait alors sauver Dewey en disant que l'art est un travail sensible nouveau, en plus de l'expérience ordinaire. Mais pourquoi est-il plus abouti? Je bloque.

L'utilité de l'art, comme travail spécialisé sur un médium, pourrait répondre au problème politique posé par Dewey. Je termine donc sur une relance vague, une idée qui me vient en écrivant. Dewey critique au long de l'ouvrage les activités qui morcellent l'expérience – typiquement le travail à l'usine, où les moyens sont séparés des fins, et le travail de son produit. L'expérience y est rendue discontinue à cause d'une spécialisation mécanique. On pourrait se questionner sur les ef-

fets sensibles du système de production en général. Dans l'hypothèse où il tend à créer une activité abstraite du corps – ne faire que voir et toucher pour lire quand on fait de la recherche, quand on travaille sur son écran, quand on est bloqué à la chaîne ; ne faire que voir le légume que l'on achète dans son emballage, sans même le toucher, le sentir, etc. etc. – l'art pourrait être un contre-levier. Une ré-ouverture d'intersensorialités potentielles. Si jamais un certain nombre d'expériences dans nos sociétés tendent à focaliser l'activité sensible sur un nombre restreint de modalités sensibles prises séparément, en dehors d'une activité motrice requérant tous nos sens, l'art pourrait nous rappeler, en re-dynamisant tel sens, qu'il est toujours lié à un corps, à l'histoire incorporée des autres sens, des autres qualités, développés au fur et à mesure d'une lente interaction avec l'environnement.