

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

Cours d'analyse phénoménologique - 12 octobre 2020

1 Préambule anecdotique : peut-on (en général) présupposer que le rythme est un concept musical pour la philosophie ?

Du rythme grec, on connaît surtout la définition qu'en donne Platon : « l'ordre du mouvement (*kinèseos taxis*) » (*Lois*, 665a), c'est-à-dire en l'occurrence l'ordre que manifeste le corps en mouvement dans la danse. Mais, outre le fait qu'on oublie parfois le mouvement premier, au seul bénéfice de l'ordre, on néglige souvent de voir que le terme de rythme (*rhuthmos*), sous des formes linguistiques diverses, court sur plusieurs siècles à travers l'ensemble de la philosophie grecque, où il n'a pas seulement le sens musical que l'on sait.

En effet, outre son usage courant pour interpréter la philosophie d'Héraclite, il apparaît d'abord comme un concept original servant à désigner chez Démocrite la forme singulière prise par les atomes en mouvement. [...] Ce n'est (...) qu'avec Platon, plus encore avec Aristote et son élève Aristoxène de Tarente, que le rythme prendra définitivement son sens musical et poétique. Le recours systématique aux textes montre ainsi que le terme de rythme n'a pas d'abord caractérisé la musique ou la danse, mais de façon plus générale, *la forme ou la figure dans leur relation au temps*, à travers ces deux axes majeurs de signification que sont l'ordre et le mouvement (...). Si l'on voulait commencer par simplifier délibérément la notion de rythme avant de la complexifier dans les développements qui vont suivre, on pourrait dire en effet que le rythme grec a ceci de particulier qu'il se situe au carrefour de l'espace et du temps, de l'ordre et du mouvement (...). Le rythme grec est en quelque sorte une « forme spatiale temporalisée », c'est-à-dire la forme que prend quelque chose dans le temps, la forme telle qu'elle est *transformée* par le temps¹.

2 Le rythme de l'expérience : Dewey

2.1 Un projet constant : retrouver l'expérience comme totalité organique (critiques d'idéalisme, de naturalisme anthropocentrique et d'animisme)

Les traductions entre <> sont indicatives (personnelles), faute d'avoir le texte français sous la main pour *Experience and Nature*, pour des raisons contingentes.

1. To many, the association of the two words ["experience" et "nature"] will seem like talking of a round square, so engrained is the notion of the separation of man and experience from nature. Experience, they say, is important for those beings who have it, but is too casual and sporadic in

1. P. Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote.*, Paris, PUF, 1999, p. 5-6.

its occurrence to carry with it any important implications regarding the nature of Nature. Nature, on the other hand, is said to be complete apart from experience. (...) Experience to them is not only something extraneous which is occasionally superimposed upon nature, but it forms a veil or screen which shuts us off from nature, unless in some way it can be "transcended"².

<Pour beaucoup, l'association des deux mots [expérience et nature] semble être l'équivalent de l'évocation d'un cercle carré, tant est enracinée la notion d'une séparation entre l'homme et l'expérience [d'une part] et la nature [d'autre part]. L'expérience, disent-ils, est importante pour ces êtres qui la possèdent, mais est trop occasionnelle et sporadique dans son occurrence pour avoir d'importantes implications quant à la nature de la Nature. La Nature, par ailleurs, est dite complètement séparée de l'expérience. (...) l'expérience, pour eux, n'est pas seulement quelque chose d'étranger qui se superpose parfois à la nature, mais elle forme un voile ou un écran qui nous en sépare, à moins qu'il ne puisse être "transcendé" d'une certaine façon.>

2. If experience actually presents esthetic and moral traits, then these traits may also be supposed to reach down into nature, and to testify to something that belongs to nature as truly as does the mechanical structure attributed to it in physical science. (...) The traits possessed by the subject-matters of experience are as genuine as the characteristics of sun and electron. They are *found*, experienced, and are not to be shoved out by some trick of logic³.

<Si l'expérience présente en fait des traits moraux et esthétiques, on peut alors supposer que ces traits atteignent profondément la nature, et témoignent de quelque chose qui appartient à la nature autant que la structure mécanique que lui attribue la science physique. (...) Les traits que possèdent les sujets (subject-matters⁴) de l'expérience sont aussi authentiques que les caractéristiques du soleil ou de l'électron. Ils sont trouvés, ils sont ce dont on fait l'expérience, et ne doivent pas être écartés par un tour de passe-passe logique.>

3. These commonplaces prove that experience is *of* as well as *in* nature. It is not experience which is experienced, but nature — stones, plants, animals, diseases, health, temperature, electricity, and so on. Things interacting in certain ways *are* experience; they are what is experienced⁵.

<Ces lieux communs prouvent que l'expérience est de la nature autant que dans la nature. Ce n'est pas de l'expérience que l'on fait l'expérience, mais de la nature — les pierres, les plantes, les animaux, les maladies, la santé, la température, l'électricité, et ainsi de suite. Les choses interagissant de certains façons sont l'expérience; elles sont ce dont on fait l'expérience.>

4. In experience, human relations, institutions, and traditions are as much a part of the nature in which and by which we live as is the physical world. Nature in this meaning is not « outside ». It is in us and we are in and of it⁶.

<Dans l'expérience, les relations humaines, les institutions et les traditions sont une partie de la nature dans laquelle et par laquelle nous vivons au même titre que le monde physique. En ce sens, la nature n'est pas « dehors ». Elle est en nous, et nous sommes d'elle et en elle.>

5. The older dualism between sensation and idea is repeated in the current dualism of periphe-

2. J. Dewey, *Experience and Nature*, 1925, New York, Dover Publications, 1958, ch. 1 (Experience and philosophical method), p. 1a. Cette édition est basée sur la seconde édition de l'ouvrage, apportant de nombreuses modifications, en 1929.

3. *Ibid.*, p.2.

4. La traduction est difficile à rendre : on dit souvent sujet. Il faut garder en tête que si subject-matters se traduit généralement en français par "sujet" ou "objet" (l'objet d'une communication, le sujet d'une peinture), Dewey récuse le dualisme entre sujet et objet, ce qui ne facilite pas la tâche.

5. *Ibid.*, p. 4a.

6. J. Dewey, *Art as Experience*, 1934, New-York, Penguin, 2005, p. 346-347.

ral and central structures and functions; the older dualism of body and soul finds a distinct echo in the current dualism of stimulus and response. Instead of interpreting the character of sensation, idea and action from their place and function in the sensori-motor circuit, we still incline to interpret the latter from our preconceived and preformulated ideas of rigid distinctions between sensations, thoughts and acts. The sensory stimulus is one thing, the central activity, standing for the idea, is another thing, and the motor discharge, standing for the act proper, is a third. As a result, the reflex arc is not a comprehensive, or organic unity, but a patchwork of disjointed parts, a mechanical conjunction of unallied processes. What is needed is that the principle underlying the idea of the reflex arc as the fundamental psychical unity shall react into and determine the values of its constitutive factors. More specifically, what is wanted is that sensory stimulus, central connections and motor responses shall be viewed, not as separate and complete entities in themselves, but as divisions of labor, functioning factors, within the single concrete whole, now designated the reflex arc.

What is the reality so designated? What shall we term that which is not sensation-followed-by-idea-followed-by-movement, but which is primary; which is, as it were, the psychical organism of which sensation, idea and movement are the chief organs⁷?

<L'ancien dualisme entre sensation et idée est répété dans le dualisme actuel des fonctions et structures périphériques et centrales; l'ancien dualisme du corps et de l'esprit trouve un écho distinct dans le dualisme actuel du stimulus et de la réponse. Au lieu d'interpréter le rôle de la sensation, de l'idée et de l'action depuis leur place et leur fonction dans le circuit sensori-moteur, nous gardons tendance à interpréter ce dernier depuis nos idées préconçues et formulées d'avance de distinctions rigides entre les sensations, les pensées, et les actes. Le stimulus sensoriel est une chose, l'activité centrale, tenant lieu de l'idée, une autre, et la décharge motrice, tenant lieu d'acte, une troisième chose. Pour résultat, l'arc réflexe n'est pas une unité compréhensive ou organique, mais un patchwork de parties disjointes, une conjonction mécanique de processus déliés. Il faudrait que le principe sous-jacent à l'idée d'arc réflexe comme unité psychique fondamentale détermine les valeurs de ses facteurs constitutifs et réagisse en eux. Plus précisément, ce que l'on souhaite, c'est que le stimulus sensible, les connections centrales et les réponses motrices soient vues non pas comme des entités séparées, complètes en elles-mêmes, mais comme des divisions du travail, des facteurs fonctionnant dans un unique tout concret, actuellement désigné l'arc réflexe.

Quelle est la réalité ainsi désignée? Comment appeler ce qui n'est pas sensation-suivie-d'idée-suivie-de-mouvement, mais qui est primaire; quelle est en quelque sorte l'organisme psychique dont la sensation, l'idée et le mouvement sont les principaux organes? >

2.2 Repartir de l'expérience

Sauf mention contraire, les extraits qui suivent proviennent de J. Dewey, *L'art comme expérience*, 1934, trad. fr. J.-P. Cometti *et alii*, Paris, Folio, 2010.

1. (p 29-32) 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 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

7. J. Dewey, « The reflex Arc Concept in Psychology », dans *The Psychological Review*, 1896, vol. III, n. 4, p. 357-358.

entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les oeuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils *sont* la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. [...]

Si l'on veut bien me concéder ce point, même à titre d'expérience provisoire, on verra qu'il s'ensuit 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.

[...]

Afin de *comprendre* l'esthétique dans ses formes accomplies et reconnues, on doit commencer à la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention visuelle et auditive de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute (...).

2. (p 45-46) (...) nous ne pouvons retrouver la façon dont l'art se développe à partir de l'expérience quotidienne, à moins d'avoir une idée claire et cohérente de ce que nous entendons par « expérience normale ». (...) La nature de l'expérience est déterminée par les conditions fondamentales de l'expérience. Si l'homme est différent des oiseaux et des bêtes, il partage avec eux des fonctions vitales de base, et comme eux, il lui faut fondamentalement s'adapter s'il veut survivre. Possédant les mêmes besoins vitaux, l'homme a hérité de ses ancêtres les animaux tout ce qui lui permet de respirer, de se déplacer, de regarder et d'écouter, le cerveau même avec lequel il coordonne ses sens et ses mouvements. Les organes avec lesquels il se maintient en vie ne viennent pas uniquement de lui, mais existent grâce aux luttes et aux avancées d'une longue lignée d'animaux qui l'ont précédé.

Heureusement, une théorie sur la place de l'esthétique dans l'expérience n'a pas à se perdre dans des détails minutieux lorsqu'elle prend pour point de départ l'expérience sous sa forme élémentaire. Il suffira de donner des grandes lignes. La première remarque est que l'existence se déroule dans un environnement; pas seulement *dans* cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son enveloppe cutanée : ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle, auquel, afin de vivre, il⁸ doit faire face en s'y adaptant et en se défendant, mais aussi en le conquérant. A chaque instant, l'être vivant est exposé à des dangers provenant de son environnement, et à chaque instant il doit puiser dans son environnement de quoi satisfaire ses besoins. La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais intimes.

3. (p. 53-55) Pour saisir les sources de l'expérience esthétique, il est donc nécessaire d'avoir recours à la vie animale en dessous de l'échelle humaine. Les activités du renard, du chien, et de la grive peuvent du moins être des rappels et des symboles de cette unité de l'expérience si fractionnée lorsque le travail devient labeur, et que la pensée nous isole du monde. L'animal vivant est pleinement présent, il est là tout entier, dans la moindre de ses actions (...). Tous ses sens sont sur le qui-vive. En l'observant, on voit le mouvement se fondre avec les sens, et les sens avec le mouvement, pour former cette grâce animale que l'homme a tant de mal à égaler. Ce que l'être vivant retient du passé et ce qu'il attend du futur orientent son présent. Le chien n'est jamais pédant ni académique, car ceci n'arrive que lorsque le passé est coupé du présent dans la conscience et

8. *sic* (erreur de traduction?). Le *it* du texte anglais se rapporte à créature (donc *elle*).

érigé en un modèle qu'il faut imiter ou en une réserve dans laquelle puiser. Le passé absorbé dans le présent poursuit son chemin ; il va de l'avant.

[...] L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle *est* véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. A son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. Au lieu de signifier l'abandon au caprice et au désordre, elle fournit l'unique manifestation d'une stabilité qui n'est pas stagnation mais mouvement rythmé et évolution.

2.3 L'expérience est rythmique. Caractérisation du rythme

1. (p. 47) Ces lieux communs biologiques sont en fait plus que cela : ils atteignent les fondements de l'esthétique situés dans l'expérience. Le monde est plein de choses qui se montrent indifférentes, voire hostiles, envers la vie : les processus mêmes qui la maintiennent tendent à la décaler par rapport à son environnement. (...). Le miracle de l'adaptation organique a alors lieu par le biais d'une expansion (et non celui d'une contraction et d'une adaptation passive). On trouve ici en germe l'équilibre et l'harmonie, atteints par le biais du rythme. L'équilibre ne s'atteint pas de façon mécanique et inerte, mais avec pour origine et pour cause une tension.

Il y a dans la nature, même en dessous du niveau de la vie, quelque chose qui est plus que simplement flux et transformation. On parvient à la forme toutes les fois qu'un équilibre stable, bien que mouvant, est atteint. Les transformations sont imbriquées les unes dans les autres et se soutiennent mutuellement. Là où cette cohérence existe, on trouve aussi de la résistance. L'ordre n'est pas imposé de l'extérieur mais est fait des relations entre les interactions harmonieuses que les énergies établissent entre elles. Parce qu'il est actif (et en aucune façon statique parce qu'étranger à ce qui se passe), l'ordre lui-même se développe. Il en vient à inclure dans son mouvement équilibré une plus grande variété de changements et de transformations.

2. (p. 50-51) Toutes ces interactions qui amènent l'ordre et la stabilité dans le flux tourbillonnant du changement sont en fait des rythmes. Le flux et le reflux, la systole et la diastole génèrent des transformations ordonnées. Ces dernières évoluent à l'intérieur de limites. Transgresser ces limites fixées, c'est courir à sa destruction et à sa mort, à partir desquelles, cependant, de nouveaux rythmes sont élaborés. La succession régulière de ces changements établit un ordre structuré spatialement et pas seulement temporellement : comme les vagues de la mer, les lignes dessinées dans le sable par le va-et-vient des vagues, les nuages d'un blanc floconneux ou d'un noir menaçant. [...]

3. (p. 261) On peut préférer un autre mot au terme « naturalisme » pour exprimer le dépassement de la convention par la perception. Mais quel que soit le mot choisi, il faut, s'il doit rendre fidèlement la fraîcheur d'une forme esthétique, qu'il souligne un sens du rythme naturel. Le rythme est la variation ordonnée des changements. Quand on a affaire à un flux uniformément régulier, sans variation dans l'intensité et dans l'allure, il n'y a pas de rythme. Il y a stagnation, y compris dans le cas d'un mouvement dépourvu de variations. De même il n'y a pas de rythme quand les variations ne sont pas placées⁹. L'expression « prendre place » est riche de suggestion. Le chan-

9. La traduction choisit de rendre *placed* et *take place* ainsi. Je me demande si *située* ou *avoir lieue* permettrait pas d'éviter une mésinterprétation. Le rythme émerge dans une relation dont chaque terme interagit et peut modifier l'autre, l'idée qu'une variation soit placée pourrait suggérer qu'un des termes aurait le privilège de placer à lui seul cette variation. Ce n'est pas le cas (la variation *se situe* dans l'interaction, elle *a lieu* ou *prend place* dans l'interaction : ces expressions me semblent mieux rendre le *take place*). Même l'artiste n'est pas le seul à décider du rythme de son oeuvre. Il interagit avec son environnement, et dans cette interaction il n'a pas tout le privilège de l'initiative,

gement a non seulement une occurrence, mais une appartenance; il a sa place déterminée dans un tout qui l'englobe. Les exemples de rythme les plus évidents concernent les variations d'intensité (...). Il n'y a aucune espèce de rythme là où nulle alternance d'impulsion et de repos n'intervient, quelles qu'en soient la faiblesse ou la force. Mais ces variations d'intensité ne constituent pas, quand un rythme est complexe, l'intégralité du phénomène. Elles concourent à définir des variations dans le nombre, l'étendue, la vitesse, ainsi que dans des différences intrinsèquement qualitatives comme la teinte, la tonalité, etc.

l'environnement et les matériaux le transformant lui-même. Il y a co-adaptation.