

SORTIR DE LA TOUR D'IVOIRE

Roberta Dreon

**SORTIR
DE LA TOUR D'IVOIRE**

**L'esthétique inclusive
de John Dewey aujourd'hui**

*traduit de l'italien
par Jérôme Orsoni*

Édition originale : Roberta Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio.*
L'estetica inclusiva di John Dewey oggi, Marietti 1820, 2012.

© 2012 by Casa Editrice Marietti S.p.A., Milan, Italy.

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

Préface à l'édition française

Relisant *Pour sortir de la tour d'ivoire*, plus de trois ans après sa publication en italien, je vois nettement le fil qui en relie les différents chapitres. Il n'a cessé de me guider dans mon interprétation de l'esthétique de Dewey et de la constance avec laquelle celui-ci a défendu un naturalisme culturel capable de nous affranchir de tout dualisme entre nature et culture, comme de rendre l'esthétique et l'artistique, dans la pluralité de leurs formes, à l'expérience humaine commune, au-delà des espaces clos et exclusifs des tours d'ivoire auxquelles ils ont été cantonnés – et dont la dernière variante est, ironie du sort, celle du *marché* de l'art.

Ce que nous appelons « art » aujourd'hui apparaît, de manière diffuse, comme une forme intense et raffinée de commerce avec le monde où les expériences passées elles-mêmes, dans ce qu'elles pouvaient avoir d'« instrumental », peuvent devenir source de plaisir ou de souffrance immédiate. De ce point de vue, la confrontation avec l'anthropologie s'accorde davantage avec ce que suggère la lecture de Dewey – pour Dewey, en effet, la production et la jouissance artistiques ne se conçoivent qu'à la lumière des rapports qu'elles entretiennent avec d'autres pratiques significantes, à contre-courant de la tendance à la séparation et à l'autoréférentialité

caractéristiques de la tradition esthétique moderne, ainsi que du cloisonnement typique des sociétés industrielles avancées.

Dès lors, la question est de savoir de quelles manières les arts sont à même de répondre à nos besoins d'êtres humains dont la constitution naturelle est comme doublée d'une dimension sociale, à laquelle notre survie est subordonnée sur tous les plans, et d'une culture sans laquelle des organismes qui, comme les nôtres, ne sont pas équipés d'une gamme de réactions prédéterminée, seraient sans doute incapables de répondre aux sollicitations de leur environnement. Le pragmatiste américain s'est toujours montré hostile à toute forme de réductionnisme naturaliste, tout en restant en permanence attentif aux conditions dans lesquelles la vie humaine se développe, et dont tout être pourvu d'un corps fini, et aux capacités de connaissance limitées, doit impérativement tenir compte.

L'enjeu n'est cependant pas exclusivement épistémologique. Pour un philosophe qui a constamment critiqué les sophismes intellectualistes dont l'histoire de la pensée est encombrée, ce serait chose impossible. Le positionnement politique est en fait central, et comme cela apparaît notamment dans les écrits politiques¹ appartenant à la même période que *Expérience et nature* et *L'Art comme expérience*, il entre dans des relations étroites avec le naturalisme culturel de Dewey, la manière dont ces deux termes sont entrelacés constituant à coup sûr la marque la plus caractéristique de son esthétique, si inhabituelle.

C'est en tout cas dans cette direction que les recherches menées à partir des contributions théoriques de Dewey méritent d'être poursuivies, y compris quant au rôle joué par la consommation esthétique et les pratiques artistiques, dans leurs

1. Voir John Dewey, *Écrits politiques*, traduction et présentation par Jean-Pierre Cometti et Joëlle Zask, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2016.

manifestations les plus disparates, dans notre forme de vie et dans les conditions sociales actuelles, si l'on veut en apprécier les implications politiques et économiques, à partir d'une approche anthropologique naturaliste comme celle qui a été mentionnée.

Dewey peut paraître bien loin de la figure de l'esthète raffiné européen, mais il n'a absolument rien à voir avec la vision caricaturale du pragmatiste américain qu'une philosophie continentale décrit comme grossier, entièrement tourné vers la recherche du profit et des satisfactions instrumentales. Une approche philosophique ouverte, non confinée aux spécialités étroites de sa discipline, lui a au contraire permis d'avoir clairement conscience que la tentative de fournir aux masses un accès à l'art et au plaisir esthétique débouche sur un mécanisme d'évasion ou de compensation futile, tant que les conditions dans lesquelles les individus vivent et travaillent restent inchangées, et que la possibilité de faire entrer la pensée et les émotions dans les conditions de vie quotidienne demeure inaccessible au plus grand nombre². À bien y regarder, le problème que pose Dewey n'est pas très éloigné des préoccupations de Schiller dans sa *Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme*. Pour autant, les moyens qu'il met en œuvre en vue d'une solution sont très différents, tout comme ceux qui – nécessairement ouverts et sans garantie de succès – ont orienté ma recherche.

Je souhaite ici remercier Jean-Pierre Cometti pour avoir mis en œuvre la traduction de ce livre – c'était pour moi un honneur non seulement qu'il soit traduit en français, mais que ce soit Jean-Pierre qui en ait eu l'idée. Malheureusement, parmi d'autres choses plus importantes, il n'a pas pu assister à la publication

2. Tant que la possibilité de « prendre librement part à une vie enrichie par l'imagination et le plaisir esthétique » demeure inaccessible à la plupart, comme le suggère clairement « [l']individualisme ancien et le nouveau » (*ibid.*).

de ce livre en français. Son décès est une grande perte ; son rôle d'interprète toujours fin et de penseur jamais banal a été un exemple et un encouragement pour moi. Son humanité et sa générosité étaient peu communes ; elles me manqueront.

Je remercie chaleureusement Jérôme Orsoni pour le soin qu'il a apporté à cette traduction, pour l'agilité avec laquelle il a abordé mes développements, souvent compliqués de subordonnées, d'incises et de beaucoup d'autres choses. Je remercie aussi, bien entendu, les Questions théoriques pour l'accueil qu'elles ont réservé à ce livre.

Venise, janvier 2016

Introduction

En quel sens l'esthétique de John Dewey peut-elle être qualifiée d'*inclusive* ? L'idée que le style philosophique du pragmatiste américain et que ses propositions puissent être articulés en ce sens, déjà développée dans un ouvrage précédent, n'a, depuis, cessé de se renforcer : aussi m'efforcerai-je ici d'excéder largement le cadre de ce premier travail.

L'esthétique, en tant que discipline philosophique née au milieu du XVIII^e siècle, s'est définie, pour une large part, à partir de ce qu'elle excluait – connaissance d'ordre sensible et non intellectuelle, jugement subjectif dépourvu de toute prise cognitive sur l'objet, philosophie de l'art et non de la nature, contemplation des formes étrangère à tout intérêt pratique, réflexion sur l'art en tant que tel et non sur les pratiques humaines ou leurs implications anthropologiques, sociales, politiques.

Il me faut d'abord préciser que le substantif « esthétique » employé dans le titre l'est en un sens fonctionnel, pour caractériser un certain *corpus* de discours et de propositions théoriques. À mon sens, les caractères fondamentaux qui distinguent cet ensemble de réflexions en termes inclusifs sont au moins de deux ordres. Il s'agit, d'une part, de l'extension explicite des aspects esthétiques à des qualités qui appartiennent à l'expérience en tant que telle, et, d'autre part, de l'extension de l'artistique

bien au-delà de l'environnement élitare de ce qu'on appelle les « Beaux-Arts » ou le « grand Art », mais aussi au-delà de l'artisanat auquel il est si souvent opposé, à toutes les pratiques vitales humaines qui, à divers titres, peuvent être caractérisées de la sorte. Je partirai donc du premier sens qui fait apparaître l'esthétique de Dewey comme résolument inclusive par rapport à la tradition disciplinaire moderne qui porte ce nom.

Quant au terme « aujourd'hui » qui figure dans le sous-titre, si les thèses de Dewey font, bien souvent, l'objet d'une interprétation qui, parfois, les reconstruit et les articule en détail, l'approche que j'ai choisie pour les aborder consiste davantage à les exposer aux discussions philosophiques et scientifiques qui les ont suivies. Le présupposé qui me guide – personnel et évidemment tout à fait discutable – est qu'il ne vaut la peine de continuer à s'intéresser à ce qu'a dit un philosophe qu'à la condition de ressentir comme actuelles les questions qu'il pose, de tenir ce qu'il a écrit pour suffisamment riche pour permettre des discussions ultérieures, et de considérer que ce qu'il a dit ne relève pas d'un passé dont nous ne parviendrions plus à tirer les fruits. En même temps, je continue de croire que l'exposition d'un certain style d'écriture à d'autres styles, à d'autres concepts et vocabulaires, à d'autres manières d'articuler les questions, ainsi qu'à d'autres questions, n'est pas seulement féconde d'un point de vue heuristique, mais qu'elle peut, du moins en partie, s'avérer nécessaire sur le plan éthique, pour réorienter les points de vue, en interroger les présupposés, la légitimité, les possibilités de les étendre, voire les endiguer. Si nos manières d'être en relation avec le monde demeurent au centre de la réflexion proprement philosophique, l'entrelacement complexe des interactions effectives rend nécessaire la confrontation avec d'autres façons de les considérer – par exemple, en ce qui nous concerne, les langages littéraires ou les recherches ethnologiques et les interprétations anthropologiques. Mais il y a une autre présupposition

qui motive la nécessité d'une confrontation, au-delà des limites des recherches philosophiques ; c'est la reconnaissance que ces dernières se situent, elles aussi, à l'intérieur de pratiques du monde qui caractérisent nos existences, qui constituent certaines des « transactions » possibles avec les autres et avec les choses – même si, à maints égards, elles apparaissent singulières. Renonçant à la prétention de formuler un discours transcendantal, et nous devons tenter de parcourir le monde dont nous faisons partie. La seule distance que nous pouvons et devons prendre consiste à changer de point de vue, à considérer les choses selon une autre perspective, et à réorienter l'approche qui est habituellement la nôtre.

1. L'extension de l'esthétique

Pour comprendre ce que Dewey veut dire par « qualité esthétique » de l'expérience, il est nécessaire de se référer au cadre anthropologique ou même ontologique plus large dont Thomas Alexander rend compte dans un article intitulé de manière significative : « The Aesthetics of Reality », dans les termes d'une éco-ontologie ou d'une ontologie écologique. Il s'agit de l'idée d'une « *ontology of environed or ecological situated being*¹ », ou encore de la thèse naturaliste selon laquelle les organismes humains, de même que les autres organismes vivants, ne sont pas tout d'abord des consciences ou des esprits autonomes aptes à connaître une réalité tout aussi indépendante. Mais ils ne sont pas non plus des machines fonctionnant de façon autiste, qui agiraient et se développeraient d'une certaine manière qui serait inscrite et prescrite dans leur *hardware*. Ce sont

1. Thomas Alexander, *The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience*, in F. Thomas Burke, D. Micah Ester, Robert B. Talisse (dir.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, p. 5.

des êtres corporels dont la vie, à tous les niveaux, dépend de leur environnement –, et en particulier d'un environnement ouvert et dynamique, qui inclut d'autres organismes, tout en étant pourtant naturellement social, partagé, en participation, et qui inclut tout aussi naturellement les échanges entre les organismes et l'environnement et entre les organismes entre eux, c'est-à-dire : les relations, les sentiments, les significations, les évaluations qui se sédimentent.

En partant d'une approche environnementale de ce type, très éloignée du subjectivisme moderne, on parvient à comprendre que nos expériences primaires sont tout d'abord de type qualitatif, affectif, esthétique, et forment même continuellement l'arrière-plan d'interactions proprement cognitives avec l'environnement dans lequel la réflexion joue un rôle décisif, lorsqu'elle revient analytiquement sur les divers aspects de l'expérience immédiate pour résoudre un problème déterminé. Si nous nous reconnaissons en fait comme des êtres dépendants du monde qui nous entoure pour notre survie corporelle, sociale, culturelle, la première chose qui s'indique dans toute notre expérience est celle de notre vulnérabilité et de notre précarité, car, structurellement, toutes nos interactions sont d'emblée caractérisées par la façon dont elles sont éprouvées, et par la qualité avec laquelle elles sont perçues. Toute situation est sentie qualitativement, sous une forme tout d'abord irréfléchie. C'est seulement dans un deuxième temps, quand quelque chose ne fonctionne pas comme d'habitude, qu'elle peut faire l'objet d'un retour réflexif, au cours de laquelle l'expérience n'est pas épuisée par la connaissance, mais « a lieu à l'intérieur du spectre qualitativement plus riche de la vie elle-même² ».

2. *Ibid.*, p. 19. J'ai été heureuse de trouver une confirmation de ce type d'approche des questions d'esthétique chez Dewey non seulement dans le texte d'Alexander, mais aussi chez Richard Shusterman, en particulier dans

La possibilité de jouir ou de souffrir de ce qui a lieu, de ce point de vue, n'est pas quelque chose de marginal ou d'ultérieur par rapport à la perception supposée de données sensorielles élémentaires. Elle est bien au contraire primaire et constitue le fond à partir duquel, ensuite, il est certainement possible, et souvent nécessaire, pour des raisons spécifiques, de distinguer analytiquement les différentes composantes sensorielles impliquées dans une certaine interaction entre mon organisme dans toute sa complexité – proprioceptive, motrice, environnementale – et les situations naturelles et sociales avec lesquelles il est aux prises.

Dans cette perspective, il n'est donc pas nécessaire de recourir à une forme d'émergentisme ou de survenance des qualités esthétiques de notre expérience par rapport aux qualités non

son texte, *Dewey's Art as Experience: The Psychological Background* (*Journal of Aesthetic Education*, 44, 1, 2010, p. 26-43) – je le remercie de me l'avoir signalé. Dans cet article, l'auteur soutient que « la notion clef de l'expérience esthétique peut être vue comme émergeant essentiellement de son analyse précédente de la notion plus générale d'expérience immédiate et de sa thèse selon laquelle l'unité qualitative sentie immédiatement est le terrain nécessaire à toute forme de vie mentalement cohérente, y compris notre perception (*aisthesis*) de l'unité artistique et de ses qualités » (p. 34). De plus, Shusterman soutient que cette thèse de Dewey trouve ses racines philosophiques dans la conception de la vie mentale qui émerge des *Principles of Psychology* de William James. Je ne doute pas que cette affirmation soit fondée, et elle ouvre tout un champ de recherche d'un grand intérêt. Toutefois, il me semble plus proche de l'approche de Dewey de parler, comme je l'ai fait et comme je cherche à le faire, d'un arrière-plan anthropologique et même ontologique, comme le fait Alexander, plutôt que psychologique. Gregory Fernando Pappas, dans son *John Dewey's Ethics: Democracy as Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, et Steven Fesmire, dans son *John Dewey and Moral Imagination. Pragmatism in Ethics*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, attribuent eux aussi un rôle central à l'arrière-plan qualitatif de l'expérience humaine dans leurs interprétations de Dewey. On trouvera une discussion plus élaborée de leurs travaux dans le dernier chapitre.

esthétiques (sensorielles? physiques?), pour éviter de tomber dans le réductionnisme. Je soutiens qu'il s'agit en fait de caractérisations primaires de l'expérience, susceptibles d'être ensuite spécifiées d'une façon ou d'une autre à des fins épistémologiques et pratiques spécifiques; mais de telles spécifications émergent justement de différenciations, d'analyses et de formes de catégorisation conceptuelle qui viennent après coup³.

D'autre part, bien que, dans certains cas, cet appel à un fond qualitatif riche et signifiant ait pu laisser penser que nous pourrions avoir affaire à un énième recours au mythe d'un donné prélinguistique sur lequel se fonderaient le langage, la connaissance et la pensée, il convient de rappeler tout de suite que Dewey l'a compris comme un tissu plein de significations. Il ne s'agit certes pas tant de significations conceptuelles raffinées que de connotations affectives, existentielles, esthétiques ou qualitatives qui caractérisent tout d'abord nos relations avec l'environnement, l'impact qu'il a sur nous, le fait qu'il soit menaçant et effrayant

3. Je renvoie au débat sur les concepts et les qualités esthétiques qui est en particulier à l'origine de deux articles de Frank Sibley, «Aesthetic Concepts», *The Philosophical Review*, 68, 4, 1959, p. 421-450 et «Aesthetic and Nonaesthetic», *The Philosophical Review*, 74, 2, 1965, p. 135-159. Pour Sibley, non seulement les concepts et qualités esthétiques excèdent le cadre des disciplines artistiques, mais on les trouve dans les discours de tous les jours, les pratiques les plus ordinaires. Je soutiens en outre que Sibley voulait évidemment éviter les formes de réductionnisme de l'esthétique au physique – comme le démontrent à la fois sa réticence à définir plus précisément les qualités non esthétiques desquelles émergeraient les qualités esthétiques, sa façon de parler en termes d'émergence, et enfin sa thèse sur l'absence de principes logiques ou, du moins, de règles stables pour inférer les unes des autres. Toutefois, la question est mal posée d'un point de vue deweyien, elle est faussée par le sophisme typiquement philosophique qui consiste à admettre les résultats de la recherche comme des éléments premiers capables de décrire plus authentiquement la réalité. Il s'agit plutôt de renverser totalement la manière dont le problème est posé pour le résoudre ou le dissoudre.

ou confortable et accueillant. Mais même les significations plus proprement intellectuelles qui sont le résultat de recherches précédentes se déposent à leur tour dans nos expériences quotidiennes, habituelles et les plus irréfléchies; elles les enrichissent ou les améliorent, et en tout cas les modifient, en contribuant à déterminer un environnement ouvert et dynamique qui n'est pas donné une fois pour toutes. Elles aussi deviennent donc l'objet d'une jouissance ou d'une souffrance immédiates et, en ce sens, elles ne diffèrent pas des autres; elles ne sont pas tant perçues comme telles que comme contribuant à reformuler constamment les interactions en cours⁴.

De plus, ce genre de significations, dont notre expérience du monde apparaît chargée, implique d'emblée des formes de proto-évaluation implicite de ce qui a lieu et est immédiatement perçu comme favorable ou défavorable pour moi ou pour les autres. L'évaluation dont je parle ne vient pas s'ajouter, dans un deuxième temps, à un simple enregistrement de ce qui a lieu – comme un jugement assertif ou encore comme la coloration émotive qui s'ajouterait à une certaine réception des faits. À nouveau, même en ce qui concerne la distinction entre faits et valeurs, entre l'enregistrement d'un état de choses et son évaluation, d'un point de vue deweyien, nous avons affaire à un type d'intervention réflexive sur des expériences qui ont déjà eu lieu dans leur intégrité, et qui ne réclament ce type d'analyse que parce que la situation est problématique, sans pour autant constituer une donnée primaire⁵. C'est ce que nous

4. Pour une discussion plus détaillée de ce type d'obsessions formulées en particulier par Richard Rorty («La métaphysique de Dewey», *Conséquences du pragmatisme*, trad. fr. J.-P. Cometti, Paris, Seuil, 1993), je renvoie au premier chapitre de cet ouvrage. La question est plus spécifique, mais il existe de nombreux points de contact.

5. Sur ce point, voir les positions de Putnam à la fin de *Raison, vérité et histoire*, trad. fr. A. Gerschenfeld, Paris, Minuit, 1984.

verrons plus précisément lorsque nous nous tournerons vers une conception cognitive des émotions comme celle, pourtant souple, de Martha Nussbaum⁶.

Le terrain de l'esthétique devient donc – rien de moins – celui de l'expérience, ou mieux : celui du fond qualitatif de nos expériences réflexives, différées en vue d'autres expériences, et donc plus analytiques parce qu'orientées par des problèmes et des buts particuliers. Sans doute est-il permis d'interpréter cet aspect de manière négative, comme un manque de spécificité et de catégories suffisamment précises pour comprendre des phénomènes plus détaillés – pour prendre un exemple, le développement des arts depuis Dada, dans une histoire de l'art qui se comprend elle-même comme unique, linéaire et progressive. Tout cela n'a cependant pas une portée seulement théorique, mais aussi clairement progressiste et démocratique puisque, comme le dit Dewey, si nombre de nos pratiques habituelles sont devenues anesthésiques dans le monde contemporain – *in primis* le travail, mais aussi la politique ou la recherche scientifique –, il faut y voir l'aboutissement d'un processus qui n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît et qu'il convient d'interroger. La possibilité de jouir d'un travail simple et ordinaire, des relations avec les autres, ou celle de profiter d'une exploitation moins incontrôlée des ressources naturelles, sont en fait des manières de réaliser une vie riche et pleine, à laquelle prennent part le plus grand nombre de personnes. Une réflexion philosophique pragmatiste, comme le reconnaît Dewey, doit au moins chercher à rendre compte des raisons pour lesquelles ce genre de possibilités demeure inaccessible au plus grand nombre. C'est sur ces thèmes que se conclut – ou *s'ouvre* – le dernier chapitre de ce livre.

6. Voir *infra*, chap. III, p. 101 *sq.*

2. L'extension de l'artistique

La critique de la « *museum conception of art* » et du présupposé selon lequel les productions méritant d'être considérées comme étant véritablement de l'art seraient des « choses éthérées », révèle combien Dewey était conscient de la nécessité d'historiciser notre concept d'art. Il s'agit évidemment d'une interprétation de l'art – substantif presque toujours au singulier et dont la première lettre est souvent composée en capitale – typiquement moderne et occidentale, dont Dewey soulignait déjà dans les années 1930 qu'elle est liée, sur le plan politique, à l'affirmation des nationalismes européens, tandis que, sur le plan des présupposés théoriques plus ou moins implicites, elle est solidaire des dualismes, souvent religieux et moraux plutôt que philosophiques, de l'âme et du corps, de la matière et de l'esprit. *Expérience et nature* avait fait valoir la nécessité de retrouver la richesse du terme « art », terme qui ne désigne pas seulement ces activités auxquelles nous nous référons effectivement au moyen de cette expression, mais tout type de capacités impliquant une forme de savoir principalement pratique, opératif. C'est dans ce contexte que Dewey rappelle les racines sociales de la fracture entre classe servile et classe libre, que l'on retrouve entre les théories principalement contemplatives et les *technai* productives – avant d'attirer l'attention sur sa transposition étrange, à la fin du Moyen Âge, à la Renaissance puis à l'époque moderne, pour caractériser les beaux-arts en un sens purement contemplatif, par opposition aux arts utiles, serviles et, par conséquent, inférieurs. Mais cette conscience des limites culturelles, historiques et géographiques de notre conception de l'art n'empêche pas Dewey de reconnaître que, comme nous l'avons dit précédemment, la qualité esthétique de nos expériences est résolument étrangère et extérieure à nos idées sur les arts, qu'ils soient supérieurs ou inférieurs.

D'autant qu'il nous encourage à prêter attention à la pluralité des pratiques artistiques courantes, car si les productions artistiques savantes contemporaines ne parviennent pas à satisfaire les besoins d'intensification de la vie, d'autres formes de satisfaction peuvent être recherchées dans les productions populaires, à la radio, au cinéma ou à la télévision, dans ce que d'autres ont appelé plus tard l'industrie culturelle, et qu'on peut aussi appeler industrie du divertissement ou du spectacle. Nous pouvons donc affirmer, à partir de Dewey, que le fait de reconnaître la naturalité des pratiques artistiques dans les formes de vie humaine les plus disparates ne veut pas dire que l'on tombe dans une forme d'an historicisme naïf ni de conservatisme politique. Le sens en est plutôt la reconnaissance du caractère lourdement ethnocentriste – outre sa myopie sur le plan éthique et social – de la conception des arts du XIX^e siècle – la contemplation désintéressée et autonome par rapport aux autres sphères de valeurs, et dépourvue substantiellement de portée cognitive.

Comme l'a soutenu Noël Carroll, nous devrions nous abstenir de considérer notre conception des arts comme le modèle à partir duquel il nous est permis d'établir quelles autres activités, parmi celles qui d'une façon ou d'une autre semblent appartenir à la catégorie des « comportements artifiants », sont effectivement des formes d'art, car il s'agit évidemment d'un geste ethnocentriste⁷. En outre, comme l'a montré Dennis Dutton, cette opération est d'autant moins justifiée que, très souvent, nos tentatives philosophiques de définition de l'art prétendent réaliser cette tâche à partir de cas limites, comme le pop art ou le minimalisme, en étendant, de manière problématique voire illicite, ce

7. Je me réfère à l'article « Art and Human Nature », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2, 2004, p. 95-107. La formule « comportements artifiants » est d'Ellen Dissanayake, qui l'emploie fréquemment dans ses écrits. Pour une discussion de ces textes, je renvoie à l'avant-dernier chapitre.

qui s'applique à des cas plutôt singuliers à l'art en tant que tel – ou à ce que nous présumons que l'art est ou devrait être⁸. Non seulement la conception de l'art de la fin du XIX^e siècle et les tentatives plus récentes de le définir se révèlent inadéquates pour comprendre des expériences artistiques culturellement différentes des nôtres mais, à bien y regarder, comme l'a de nouveau souligné Carroll dans une perspective qui, sous cet aspect, entre en résonance avec celle de Dewey, nous aussi, nous considérons de fait comme artistiques, en un sens plus ou moins large, de nombreuses pratiques inhérentes à notre propre forme de vie, et qui excèdent de façon notable la notion du XIX^e siècle de la contemplation désintéressée.

Pourquoi refuser de reconnaître que le chant est une partie intégrante et, à certains moments, très importante de notre vie – et pas seulement quand nous assistons à un concert de musique savante, mais aussi lorsque le chant vient de façon « naturelle », en chantant des berceuses ou en accompagnant le sommeil avec des sons, avec une mélodie ? Ou encore en pleurant la mort de quelqu'un avec un chant funèbre ? Pourquoi nier que le fait d'écouter et de raconter des histoires soit quelque chose de répandu dans les formes de vie les plus diverses et qu'en un certain sens, il s'agit de quelque chose de nécessaire pour vivre⁹ ? Pourquoi ne pas considérer que décorer les lieux où nous vivons, les objets dont nous nous servons, singulariser nos vêtements, et peut-être même nos corps, ne sont pas des choses si marginales et, au fond, sans importance pour nos vies ?

8. Cf. Denis Dutton, « A Naturalist Definition of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 3, 2006, p. 367-377 (ici, p. 368).

9. Wolfgang Iser pose des questions analogues à propos de la fiction littéraire. Voir, en particulier, « The Anthropological Dimension of Literary Fictions », *New Literary History*, 21, 4, 1990, p. 939-955.

Cela ne signifie pas que nous devons réduire un faisceau d'activités diverses à des fondements biologiques substantiels. Comme le soutenait Dewey, l'unique « lieu commun biologique » dont nous devrions tenir compte, c'est que nous sommes des organismes radicalement dépendants de l'environnement, et que les interactions – naturelles, sociales, culturelles – que nous avons avec lui sont nécessaires à notre vie à tous les niveaux. Il n'en résulte pas non plus que nous recourions dogmatiquement à une nature humaine substantielle. Nous devrions plutôt nous demander à quelles significations, à quelles fonctions et à quelles instances ces comportements peuvent répondre et pourquoi ils peuvent parfois si importants pour nous – tout en maintenant rigoureusement une saine attitude pluraliste, antiessentialiste, et non réductionniste. C'est ce qui donne son sens, au moins en partie, à la place que tient, dans ce livre, la confrontation des thèses de Dewey avec l'anthropologie, dans une perspective visant précisément à éviter les oppositions entre naturel et culturel – parfois même contre le raidissement de certains spécialistes.

3. Quelques mots sur les chapitres

Le premier chapitre s'attaque d'emblée aux racines naturelles des pratiques artistiques dans le tissu qualitatif de l'expérience primaire. Pour Dewey, existe une continuité de fond entre les expériences éminemment artistiques et le champ plus large des interactions entre un organisme humain et l'environnement naturel et social dont il dépend. Elle a lieu soit à travers la thématization explicite de la « qualité esthétique » de l'expérience, soit *via* la caractérisation du relief phénoménologique propre à certaines expériences par rapport au va-et-vient habituel, particulièrement distrait ou seulement silencieux, des pratiques quotidiennes. C'est ce qui nous permet de considérer

la possibilité de percevoir comme telle chacune des expériences particulières pour ses caractéristiques matérielles et formelles. Il s'agit ici de reconnaître des formes de conscience non réductibles au plan cognitif, mais propres à l'ordre de l'émotion.

Cela rend nécessaire une première confrontation du naturalisme de Dewey avec le débat contemporain sur la naturalisation, dont le cadre conceptuel apparaît trop strict par rapport à l'ouverture de ses propositions. Sur le versant opposé, se pose toutefois la question de savoir si l'appel à un fond qualitatif de l'expérience ne nous engage pas dans une nouvelle forme de fondationnalisme. Quelle est, en outre, l'efficacité d'un type d'approche naturaliste comme celui du pragmatiste américain, par rapport au développement des arts occidentaux au *xx*^e siècle, et en particulier par rapport aux difficultés du public à comprendre et à participer à des formes d'expérience commune qui accompagnent souvent les pratiques artistiques les plus innovantes ? Ces questions, largement ouvertes, demandent à être posées sur le fond d'une considération plus ample, d'inspiration anthropologique.

Les deuxième et troisième chapitres abordent la question du rôle des émotions dans les arts. Le point de départ en est la reconnaissance de l'importance des composantes émotionnelles qui non seulement caractérisent (mais jusqu'à quel point ?) une grande partie des pratiques artistiques dans le monde occidental récent mais qui, plus généralement, imprègnent les relations des hommes entre eux ainsi que – d'abord et surtout, c'est-à-dire presque en tous lieux et en tout temps – leurs relations avec l'environnement naturel. Car le fait de ne pas prendre explicitement en compte l'importance des implications émotionnelles dans les pratiques artistiques au sens large – qu'on pense, par exemple, à l'immense consommation de programmes télévisés, désormais universelle, ou presque – nous priverait certainement des défenses qu'appelle leur capacité d'agir sur nos vies.

Une telle exigence anthropologique doit également tenir compte des critiques philosophiques issues, pour la plupart, de la conception expressionniste des arts comme occasions ou lieux d'extériorisation de sentiments préexistants – de l'artiste ou du public. Le deuxième chapitre s'attache en particulier à reconstruire les thèses de Dewey à ce propos, car elles permettent de reconnaître l'importance des aspects émotionnels dans les pratiques artistiques, tout en ne cédant pas à une forme d'expressionnisme émotionnel dont on connaît déjà pour une large part la faiblesse. La conception des émotions qui s'y manifeste est de type adverbial, plutôt que substantiel, comme qualité, ton, modalité des relations entre un organisme et son environnement naturel et social. Il ne s'agit donc pas de donner aux émotions le statut de choses singulières dans l'esprit ou dans l'âme, d'abord privées puis rendues publiques par des moyens linguistiques ou artistiques, mais de les penser comme des fonctions de l'environnement, capables de dire des choses significatives à propos de nos interactions avec celui-ci. Nous présenterons alors quelques considérations sur l'esprit et les sujets individuels, interprétés en un sens émergentiste, comme des instances médiales, plutôt que primaires, incluses dans l'environnement des échanges expérientiels où nous nous trouvons immergés depuis toujours. La question du rôle des composantes émotionnelles dans les expériences principalement artistiques n'est pas vouée à demeurer prisonnière des termes traditionnels des contenus expressifs. Les aspects émotionnels qui caractérisent aussi une interaction artistique sont tout d'abord des qualités d'interactions auxquelles ils ne préexistent pas, au moins dans la forme qu'ils prennent ici et maintenant ; ils servent de critères sensibles de sélection, d'orientation et de contrôle de l'efficacité de l'expérience qu'une certaine pratique artistique contribue à configurer.

Mais nous ne sommes ici qu'au début du problème. Le chapitre suivant cherche donc à pénétrer dans l'entrelacement

de la sensibilité, des significations et des langages reliés aux émotions, d'une manière qui s'avère souvent presque inextricable en littérature. J'examinerai tout d'abord la structure organique ou corporelle des émotions et leur portée sémantique immédiate, à partir d'une confrontation avec les thèses de Martha Nussbaum. Bien que celle-ci défende une conception non intellectualiste de la connaissance, ses thèses conservent une certaine rigidité dualiste, à la fois quant à la manière de comprendre la connaissance inhérente aux émotions et à l'interprétation des aspects corporels impliqués par les émotions en termes physiques. Une approche deweyenne permet d'assouplir ce type de rigidité et d'éviter de retomber dans des formes, aussi raffinées soient-elles, de dualisme. À ce titre, la confrontation avec la langue de Saba, et son mélange de dialecte triestin et d'italien, dans son court roman, *Ernesto*¹⁰, sera de nature à faire apparaître les limites d'une conception des émotions comme contenus propositionnels impliquant une évaluation, en même temps qu'elle permettra de mettre en relief la façon dont le langage parlé et écrit constitue lui-même un tissu qualitatif dense, qui entrelace le dit et le non-dit, et s'avère capable non seulement de restituer, mais d'articuler une sensibilité particulièrement intense, dans laquelle le corps, loin de se réduire à la physicalité, se comprend dans toute sa dimension émotionnelle.

Suivent deux chapitres consacrés à la confrontation entre l'esthétique inclusive de Dewey et l'anthropologie : celle, désormais classique, de Franz Boas et Bronisław Malinowski, mais aussi celle, plus actuelle, de Clifford Geertz, et enfin celles, contemporaines, d'Alfred Gell et d'Ellen Dissanayake. Il s'agit d'une confrontation dont les fondements historiques et textuels, en ce qui concerne les deux premiers auteurs, sont

10. Umberto Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1995 ; trad. fr. R. de Ceccaty, Paris, Seuil, 2010.

reconstruits au début du quatrième chapitre. Mais de manière plus générale, le rapprochement se fonde sur le fait qu'ils partagent certaines hypothèses, à commencer par l'idée selon laquelle les arts ne peuvent être compris que dans le cadre des interactions entre les hommes et le monde auquel ils appartiennent. Ce sont des « comportements artifiants » en ce sens qu'ils configurent certaines des modalités de base des rapports entre les organismes humains et l'environnement naturel et social dont ils font partie. C'est sur ce fond que les pratiques artistiques apparaissent en continuité avec les autres pratiques vitales et qu'elles ne s'avèrent compréhensibles que dans leur stricte connexion avec les formes de vie dans lesquelles elles s'enracinent. J'ajouterai à cette discussion des thèses partagées par Dewey et les approches anthropologiques des arts que si ces formes de vie sont en grande partie interprétées comme des phénomènes culturels, la perspective de Dewey ne se démarque pas moins des paradigmes intellectualistes de la culture.

Le chapitre iv, en particulier, met l'accent sur certains aspects de la proximité entre Dewey et les positions de Boas et de Malinowski, sans occulter toutefois les différences. Il s'agit de divergences d'épaisseur et de goût divers, pouvant être résumées, comme cela apparaîtra dans le cours du chapitre v, dans la façon dont Dewey met l'accent sur certains aspects de l'expérience naturelle plutôt que culturelle. Outre la contribution qu'elles apportent au naturalisme culturel de Dewey, ces confrontations permettent d'aborder de manière plus détaillée des questions comme celles de la forme, de la technique, de la fonctionnalité. Je renvoie bien entendu à la lecture de ces chapitres pour les questions spécifiques. Dans cette introduction, je voudrais souligner que ce genre de comparaison des approches, des catégories, des résultats entre philosophie et anthropologie – mais aussi avec d'autres manières de considérer les arts – est désormais nécessaire pour qui entend soutenir

sérieusement que les arts sont des pratiques qui se situent dans la continuité de l'ensemble des pratiques vitales propres à nos formes de vie ; et qu'une philosophie est à l'évidence stérile si elle ne se montre pas capable d'interpréter le rôle qu'elles jouent dans le tissu plus amples de nos interactions avec les autres et le monde naturel. Mais cela ne signifie pas que les compétences ne doivent pas rester distinctes. Bien au contraire. Une interrogation philosophique des résultats de l'anthropologie donne beaucoup à penser, en particulier lorsqu'elle débouche sur une salutaire réorientation des questions.

L'ouvrage s'achève sur un excursus concernant la conception moderne de l'esthétique. En l'espèce, il s'agit de comprendre si l'esthétique et l'éthique ont quelque chose en commun, et en particulier si notre sensibilité environnementale est déjà porteuse d'évaluations dans lesquelles l'esthétique et l'éthique ne sont pas nettement dissociables. Ce type d'approche interprétative conduit à une conception radicalement immanentiste de l'esthétique et de la morale : les lieux de la sensibilité esthétique et de l'évaluation éthique sont constitués tout d'abord par le terrain commun de la complexité de nos pratiques vitales, par le fond qualitativement dense des relations, des significations, des histoires par lesquelles nous agissons quotidiennement. Mais, à partir de ce point, l'approche devient, au moins en partie, revendicative : c'est un fond riche et à multiples facettes, et le fait que nous le retrouvons dans les pratiques et les choix ordinaires, dans le travail quotidien, et pas seulement dans les pratiques que nous appelons artistiques, peut impliquer une intensification de la vie et son accomplissement – un accomplissement certes fini et partiel, mais au bout du compte, comme je l'ai dit, complètement immanent et débarrassé de toute résignation ascétique.

I. L'ESTHÉTIQUE, LES PRATIQUES ARTISTIQUES ET LES BEAUX-ARTS

Donner des ordres, poser des questions, raconter, bavarder... tout cela fait partie de notre histoire naturelle tout comme marcher, manger, boire, jouer¹.

Dans *Expérience et nature*, Dewey soutient que «l'art (ce mode d'activité chargé de significations dont la possession est immédiatement plaisante) est l'aboutissement complet de la nature²». D'autre part, dans *L'Art comme expérience*, il suggère avec insistance que pour comprendre ce que sont les arts, nous ne devons pas nous tourner d'abord vers les produits finis que l'on trouve dans les musées et dans les expositions, où ils sont séparés des activités dans lesquelles ils ont leur origine, ainsi que des autres pratiques du monde qui les caractérisent. Il nous faut plutôt revenir à la manière dont nos expériences ordinaires sont structurées, aux pratiques non nécessairement artistiques

1. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. Fr. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», 2005, § 25.

2. John Dewey, *Expérience et nature*, trad. fr. J. Zask, Paris, Gallimard, 2012, p. 325.

ou éminemment esthétiques, et apprécier en quoi les arts sont la source d'une extension et d'une intensification de la vie humaine, répondant significativement au besoin de jouir de nos relations avec l'environnement³. C'est précisément à partir de l'écrit de 1925, dans un chapitre intitulé « Experience, Nature and Art », puis avec l'ouvrage de 1934, que Dewey élabore une conception des arts qui attribue à leur enracinement naturel un rôle central. Les phénomènes artistiques y sont alors considérés comme des élaborations et des raffinements des qualités esthétiques caractérisant nos expériences du monde en général. Pour une conception comme celle-là, l'adjectif « esthétique », rapporté à une expérience, s'applique à toutes les interactions des organismes humains avec l'environnement auquel ils appartiennent, car nous en percevons immédiatement les effets, qu'ils s'avèrent ou non à notre avantage. De ce point de vue, le fait d'être immédiatement perçu est une relation déjà riche de signification, en ce qu'elle est d'emblée subie ou appréciée comme telle. La qualité d'une certaine relation avec l'environnement – c'est-à-dire ce qu'elle signifie tout d'abord pour nous qui en dépendons structurellement – peut être perçue comme telle et, en ce sens, devenir consciente. Il faut toutefois souligner que, pour Dewey, aussi bien les significations que la forme de conscience de l'expérience non réfléchie caractérisant tout d'abord nos échanges quotidiens avec ce qui nous entoure et à quoi nous sommes radicalement exposés, ne se laissent pas réduire à un ordre cognitif primaire, mais plutôt à une sensibilité connotée affectivement ou émotionnellement⁴.

3. Ce passage, abordé par Dewey dans *Expérience et nature* (*ibid.*, p. 328-329), se situe dans le contexte d'une redéfinition de l'utile, reprise de manière significative par Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience et nature. The Horizons of Feeling*, Albany, State University of New York Press, 1987, p. 199.

4. Je ne suis donc pas du tout d'accord avec Giovanni Matteucci quand il soutient que, dans *L'Art comme expérience*, par rapport à *Expérience et nature*,

L'entrelacement est évidemment complexe. Il présuppose qu'on redéfinisse profondément les notions traditionnelles d'*expérience*, d'*esthétique*, de *perception* et de *signification*, mais aussi – on pourrait dire, peut-être, plus en amont – du concept de *nature* et de la place que l'homme y occupe.

Sans avoir la prétention de clarifier chacun de ces aspects, je chercherai dans un premier temps à démêler l'écheveau conceptuel et lexical deweyien pour considérer ensuite la possibilité d'interpréter le naturalisme de Dewey en termes fondationnalistes ou réductionnistes. En conclusion de ce chapitre, il sera intéressant de tester la capacité dont les thèses qu'il défend peuvent se recommander pour répondre efficacement à certaines interrogations sur les rapports plutôt complexes que les arts contemporains entretiennent avec le monde extra-artistique, avec un public plus vaste que celui des initiés. En effet, comme le dit expressément le philosophe américain,

on peut assurément dire qu'une philosophie de l'art est stérile, si elle ne nous rend pas conscients de la fonction de l'art par rapport

dans la description des interactions expérientielles en termes consummatoires, l'ordre sémantique perd sa centralité. Il la perd seulement si l'on restreint le champ de la signification à la référence à quelque chose d'autre, tandis qu'il me semble qu'ici, l'accent continue d'être mis sur la possibilité de sentir et de percevoir les significations dont l'expérience primaire est déjà chargée, sans être orienté principalement dans un sens cognitif (cf. Giovanni Matteucci, « Presentazione », dans John Dewey, *Arte come esperienza*, Palerme, Aesthetica, 2007, p. 18). Par ailleurs, Matteucci souligne à juste titre un renforcement ultérieur de la position anti-épistémologique de Dewey dans *L'Art comme expérience*. Voir, sur ce point, parmi d'autres passages pertinents, l'étude « L'antropologia dell'esperienza in Dewey », dans son livre *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, Pisa, ETS, 2010, p. 137. Le texte auquel je ferai ensuite référence ici est John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti (dir.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2010.

à d'autres modes d'expérience, si elle ne nous montre pas pourquoi cette fonction est réalisée de façon si insuffisante, et si elle ne suggère pas les conditions qui permettraient que cette fonction soit remplie avec succès⁵.

1. Lieu commun biologique et qualité esthétique

Dans une perspective heuristique, on peut trouver un point de départ, au début de *L'Art comme expérience*, dans le chapitre consacré à la « *créature vivante* », c'est-à-dire à l'organisme humain. L'intention de prendre de façon décisive ses distances avec une position subjectiviste s'y fait sentir jusque dans les choix lexicaux qui portent apparemment l'empreinte du matérialisme⁶. En cherchant à définir les conditions essentielles de la vie, Dewey soutient que :

La première remarque est que l'existence se déroule dans un environnement; pas seulement *dans* cet environnement mais 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, il doit faire face en s'y adaptant et en se défendant, mais aussi en le conquérant. À 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 très intimes⁷.

C'est précisément ce « lieu commun biologique » qui, selon Dewey, est à l'origine des racines esthétiques de l'expérience. Si chaque organisme, en fait, et celui de l'être humain au plus haut degré de complexité, ne se constitue comme tel que dans l'interaction avec un environnement dont il dépend et auquel il est radicalement exposé, il ne lui arrive pas moins de se trouver dans des situations où il jouit ou souffre, et qu'il perçoit comme menaçantes ou accueillantes, favorables à son existence. Ces connotations imprègnent d'emblée les situations où nous nous trouvons : elles se manifestent comme des qualités de l'expérience esthétique qui permettent à cette dernière, dès le niveau des relations préréflexives avec l'environnement à l'arrière-plan des processus cognitifs explicites, de se révéler riche des significations dont on jouit ou souffre immédiatement, et que les arts au sens strict sont capables de porter jusqu'à leur plus haut degré – ce qui, par ailleurs, n'exclut pas du tout que, dans des expériences de ce type, les résultats des enquêtes précédentes, ou des significations élaborées sur un fond cognitif, soient sédimentés et immédiatement présents à la conscience.

L'influence de Darwin sur la pensée de Dewey ne conduit donc pas celui-ci à interpréter de manière mécaniste ou physico-physiciste les rapports des organismes avec les environnements auxquels ils appartiennent et dont ils dépendent. Lesdits organismes sont tenus pour totalement exposés à l'environnement; la constitution même du vivant comme tel en dépend⁸.

5. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 43.

6. Sur l'usage tout sauf innocent du terme « organisme » qui « fut délibérément proposé par Dewey et Mead comme un substitut matérialiste à l'entité spirituelle et mentale avec laquelle la philosophie traditionnelle, aussi bien moderne que classique, a cherché à rendre compte des traits distinctifs des êtres humains », voir Vincent M. Colapietro, « Embodied, Enculturated Agents », in Casey Haskins, David I. Seiple, *Dewey reconfigured: Essays on Deweyan Pragmatism*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 71 sq.

7. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 45-46.

8. La question de l'influence de Darwin sur Dewey est plutôt complexe. En tout cas, le sens profondément antidogmatique de l'appropriation de la

En parlant d'organisme et d'environnement naturel et social, de vie et de besoins, le philosophe américain entend se séparer radicalement de l'interprétation traditionnelle des rapports entre l'homme et le monde dans les termes de l'opposition entre sujet et objet. Ce type de position interdit de concevoir la vie humaine *in primis* comme conscience (ou comme esprit, ou comme cerveau), c'est-à-dire comme une entité autonome et autodéterminée dont l'éventuel accès à la réalité extérieure consisterait en une expérience réalisant une jonction entre des images mentales, des *qualia* subjectifs, des contenus immédiats de la conscience et la réalité à travers l'ancrage majeur de la perception sensorielle⁹. Au lieu de cela, la vie apparaît structurel-

pensée du scientifique de la part de Dewey est clair dans son essai de 1910, *The Influence of Darwin on Philosophy* (ou encore *The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays in Contemporary Thought*, édité par Larry A. Hickman, SIU Press, Carbondale-Edwardsville, 2007, p. 5-12) ; trad. fr. Cl. Gauthier et S. Madelrieux (dir.), *L'Influence de Darwin sur la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 2016. Un cadre bien plus valide, même s'il est synthétique, me semble être celui offert par Mario Alcaro et Romeo Bufalo en introduction à l'ouvrage qu'ils ont édité, *John Dewey Oggi* (Abramo, Catanzaro 1996), qui souligne les divergences entre la pensée de Darwin et le soi-disant «darwinisme social» qui doit être attribué à Spencer (voir, en particulier, § 1, «Evoluzionismo e pragmatismo», p.9 *sq.*) L'ouvrage de Jerome A. Popp insiste aussi sur l'intonation profondément antidéterministe du darwinisme et de son interprétation par Dewey. Toutefois, à partir de cela, l'auteur propose une combinaison de la pensée de Dewey avec celle de Daniel Dennett et avec les positions de Richard Dawkins sur le caractère génétique de l'évolutionnisme qui me semblent plutôt problématiques, de même que sa thèse selon laquelle l'intonation fondamentale de la pensée de Dewey serait de type épistémologique plutôt que pratique et politique (cf. Jerome A. Popp, *Evolution's First Philosopher. John Dewey and the Continuity of Nature*, State University of New York Press, New York, 2007).

9. Sur ce point, voir Hilary Putnam, *The Threefold Cord: Mind, Body, and World*, New York, Columbia University Press, 1999, en particulier la deuxième postface : «Are appearances "qualia"? ».

lement enracinée dans un environnement naturel dont dépend sa constitution, l'environnement lui-même ne se réduisant absolument pas à une somme d'entités physiques ; il consiste bien davantage en un processus dynamique et ouvert dont font partie non seulement les relations strictement physiques ou animales, comme la respiration ou la transpiration, mais les interactions symboliques, les rapports sociaux, la signification, de source spécifiquement anthropologique, à même de rétroagir sur l'environnement lui-même, en le modifiant, en l'enrichissant, et parfois en l'appauvrissant.

Dans un cadre de ce type, l'expérience ne peut donc plus être confinée à un environnement privé ou subjectif où deux types d'entités séparées et autonomes sont supposés entrer en relation. Elle est plutôt le théâtre d'interactions réciproques à travers lesquelles les organismes humains et l'environnement se déterminent comme tels selon des relations significatives que nous percevons, apprécions ou subissons en fonction de leurs effets immédiats. Mais la perception que nous en avons peut aussi devenir consciente et prendre une importance par rapport à un arrière-plan de qualités esthétiques qui, elles, ne sont pas toujours conscientes. De plus, ces qualités peuvent être considérées comme des signes qui, renvoyant à d'autres choses que nous, nous conduisent à différer notre jouissance ou notre souffrance immédiates pour adopter une attitude cognitive, analytique et réflexive.

Ainsi, selon Dewey, l'expérience ordinaire est déjà caractérisée par des qualités esthétiques dans la mesure où chaque type d'interactions entre un organisme et son environnement l'expose à celui-ci. L'environnement est perçu – *had* ou *felt*, plutôt que *perceived* ou *known* – comme menaçant et hostile ou comme favorable et confortable, comme dangereux et susceptible de nous détruire ou comme porteur d'une satisfaction et d'un développement. De ce point de vue, chaque transaction

humaine avec l'environnement est déjà pleine de sens, et elle ne se réduit cependant pas à une activité cognitive, sous la forme d'expériences réflexivement analytiques tendant à intervenir sur les strates d'expériences antérieures de manière à les interpréter, les clarifier, introduire des distinctions fonctionnelles pour affronter les difficultés intervenant dans l'expérience primaire. Parfois, les réponses habituelles se révèlent inopportunes et inadéquates et elles obligent ceux qui vivent une certaine situation à suspendre et à reporter leur jouissance ou leur souffrance pour revenir analytiquement sur les différents aspects de l'interaction en cours. C'est ici que se situe la distinction deweyienne entre les différents modes de signification. D'un côté, quelque chose peut être signifié en vue d'autre chose – comme le symptôme pour la maladie – ou encore en relation à d'autres signes et à des complexes de discours – les paroles comme parties du discours argumentatif ou les symboles logiques et mathématiques. De l'autre, une certaine relation entre un organisme et son environnement peut signifier immédiatement un danger ou peut être perçue comme joyeuse et favorable. Dans ce dernier cas, comme dans l'appréciation des qualités sensorielles d'un tableau, Dewey remarque que l'expérience est pleine de signification, non comme le véhicule qui transporte de la marchandise, mais par analogie avec la mère qui porte en son sein un enfant faisant encore partie de son organisme même¹⁰.

10. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 122; trad. fr. cit, p. 206. Il faudrait se demander si, et jusqu'à quel point, l'expression de la signification peut être assimilée au transport d'une marchandise par un véhicule. Mais ce n'est évidemment pas le lieu de le faire. Sur la conception du langage chez Dewey, qui n'est en fait pas simple, et s'avère même ambiguë sous certains aspects, on peut lire J.E. Tiles, *Dewey*, Routledge, London-New York, 1990, chap. IV, « Language and Self ». Le chapitre déjà cité de mon livre *Il sentire e la parola*, *op. cit.*, p. 165-207, aborde le sujet.

Ces considérations nous permettent ainsi de souligner que pour Dewey, la qualité esthétique d'une expérience n'a pas le sens d'une réification : il n'y a pas tout d'abord une expérience à laquelle s'ajoute ensuite un sentiment, une émotion, une certaine entité présente peut-être dans l'âme, dans l'esprit ou dans le cerveau du sujet et qui, de là, serait transférée par projection sur la réalité extérieure. C'est la même interaction organico-environnementale qui se constitue et qui s'articule dynamiquement avec une intonation particulière dans chacun de ses aspects et qui, selon Dewey, lui confère unité et individualité, ou qui fait de cette expérience un *unicum* par rapport aux autres. Si la référence à un environnement affectif, émotionnel, largement esthétique plutôt que spécifiquement sensoriel est claire, l'intention est tout aussi claire d'éviter les hypostases fallacieuses qui introduiraient – et ont effectivement introduit – des problèmes artificiels dans les traitements modernes de l'expérience. La qualité esthétique est interprétée en un sens adverbial ou adjectival, ou encore « modal », caractéristique d'une transaction entre un organisme et l'environnement, qui appartient par conséquent de façon primaire à leur relation, à leur manière d'interagir, plutôt qu'au pôle subjectif ou au pôle objectif¹¹.

Une caractérisation de ce type exclut de ramener le discours de Dewey sur les qualités esthétiques de l'expérience au problème traditionnel des *qualia*, c'est-à-dire à l'idée d'un contenu expérientiel objectif qui s'interposerait entre nous et la réalité extérieure. On a affaire, dans ce cas, comme l'a bien résumé Putnam, à une image :

11. Cf. l'essai de Giovanni Matteucci, « Percepiamo le qualità estetiche? », *Studi di estetica*, 27, *Estetica analitica*/1, p. 222, qui parvient à la conclusion selon laquelle « [e]n ce sens, "esthétique" est considéré comme l'indice modal du perçu, ou encore comme les affections adverbiales de traits rencontrés dans le visage intime du monde ».

[Image qui] est essentiellement celle de Berkeley : les *qualités* dont nous sommes conscients quand nous rencontrons une pomme – la *rougeur* de la peau, la *blancheur* de l'intérieur, la *douceur* que nous sentons quand nous la ramassons – sont dans l'esprit du spectateur, et non « là dehors »¹².

Chaud ou froid, rouge ou noir, aigre, tendre ou doux, sont en revanche des caractères « transactionnels », pour recourir au vocabulaire de Putnam. Ils n'appartiennent pas à nos images internes des choses plutôt qu'aux objets, déjà définis quant à leurs propriétés avant de faire partie d'une quelconque expérience du monde. Ils concernent plutôt les choses mêmes dans la mesure où, précisément, nous en faisons l'expérience, et dans la mesure où les organismes humains font partie du monde que notre expérience contribue aussi à délimiter.

La répartition traditionnelle, d'origine lockéenne, entre propriétés primaires et propriétés secondaires s'avère donc déplacée en ce qu'elle prétend confiner les connotations affectives, qualitatives, vagues et imprécises, soustraites à la mathématisation, au territoire de la subjectivité. En même temps, selon l'approche empiriste classique, nous devrions reconnaître une pleine objectivité à certaines propriétés sensorielles dès lors qu'elles peuvent être traduites ou rectifiées en termes quantitatifs – ici, l'objectivité pleine fait référence à leur prétendue capacité à capturer la réalité telle qu'elle est. Dans la perspective deweyenne, ce que l'on a appelé la « mathématisation de la nature » consiste en une forme d'expérience réflexive, de second degré par rapport à l'expérience primaire, esthétiquement pourvue de signification. Une telle opération est pleinement légitime dans la mesure où elle admet le caractère dérivé ou réflexif de l'analyse, où elle renonce à la réduction de

toutes les expériences en termes cognitifs et reconnaît que les mêmes activités cognitives tendent à résoudre des questions qui naissent dans l'expérience non principalement cognitive ; on mesure leur efficacité à leur capacité à revenir à l'expérience primaire et à l'enrichir de significations qui peuvent à leur tour faire l'objet d'une jouissance immédiate¹³. L'attribution d'un statut ontologique et épistémologique primaire aux produits de l'enquête analytique par rapport à la densité qualitative de l'expérience immédiate est au contraire fallacieuse.

2. Une perception pas seulement sensorielle

De ce point de vue, il devient important d'explicitier plus en détail les rapports de la conception deweyenne de la qualité esthétique avec la perception sensorielle, et en particulier le privilège qu'on leur a traditionnellement accordé d'être l'unique voie d'accès au réel, le lieu où se vérifierait l'action causale exercée sur nous par le monde extérieur. C'est une question de grande importance qui doit toutefois être abordée à la lumière de l'usage que Dewey fait du mot « perception » dans *L'Art comme expérience*, en relation avec la question de l'origine de l'artistique dans l'esthétique :

Comment se fait-il que la fabrication ordinaire d'objets courants se transforme en un processus de création proprement artistique ?
Comment se fait-il que le plaisir que des scènes et des situations nous offrent quotidiennement se transforme en cette satisfaction

12. Hilary Putnam, *The Threefold Cord: Mind, Body, and World*, op. cit., p. 151.

13. L'expression « méthode expérimentale », avancée dans le premier chapitre de *Expérience et nature*, va précisément dans cette direction. En ce qui concerne la mathématisation de la nature, la référence est évidemment le § 9 du livre d'Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. fr. G. Granel, Paris, Gallimard, 1976.

particulière qui accompagne généralement une expérience proprement esthétique? [...] Si la qualité esthétique et artistique demeure dans chaque expérience ordinaire, comment expliquer le pourquoi et le comment de son échec répété à devenir explicite¹⁴?

C'est pour répondre à des questions de ce genre – ou encore à la situation d'aliénation et d'« exténuation de l'esthétique » déjà présente dans la société qui lui était contemporaine – que Dewey introduit l'idée d'une expérience, c'est-à-dire du type d'expérience de nature unitaire et complète, par opposition aux va-et-vient de l'expérience commune, faite d'interruptions, de fragments, de reprises, et qui ne comporte pas toujours un début et une fin. L'aspect unitaire et complet de certaines expériences particulières, par lequel elles se distinguent de l'agitation à laquelle nous sommes le plus souvent confrontés, serait précisément lié à la qualité esthétique particulière dont elles sont imprégnées. Celle-ci serait en fait à l'origine de la sélection de ces stimuli environnementaux vécus comme significatifs, au détriment d'autres, négligés en raison de ce qui les rend inadaptés à une situation donnée. On lui devrait donc l'intégration des différentes composantes en jeu dans le cours d'une interaction – et, en ce sens, l'art en constituerait un cas paradigmatique.

C'est justement sur cet aspect que se concentre la critique de Richard Shusterman; il reprend, en l'approfondissant, les arguments qui ont conduit Richard Rorty à accuser la conception deweyenne de la nature de fondationnalisme et à y voir une métaphysique de l'expérience. Avant de nous y arrêter, il nous faut encore prêter attention à ce qui fait de l'expérience une expérience et à ce qui lui confère ce relief phénoménologique, apte à la faire émerger avec les traits de l'individualité unique et unitaire sur un arrière-plan expérientiel « indifférencié », « dispersé »,

« monotone » et « inerte », caractéristique de l'« anesthétique¹⁵ ». Une expérience – telle que nous éprouvons le besoin de lui associer une telle marque linguistique – ne se présente pas seulement comme une histoire, avec un début, une évolution et une fin, mais comme un mouvement rythmique au sein duquel les différents aspects de l'interaction en cours sont enrichis par leur appartenance à un tout. Sa capacité à se détacher de l'arrière-plan indistinct par rapport auquel elle acquiert une certaine vivacité apparaît liée à une forme de sentir irréfléchi, à une jouissance ou une souffrance non médiates, au moins en première instance, distinctes d'analyses de second ordre. Une telle jouissance ou souffrance en question deviennent conscientes de constituer une expérience, par rapport à l'environnement, lorsque sont perçues ou lorsque deviennent conscientes les relations qualitatives – entre faire et subir – qui caractérisent l'interaction particulière entre un organisme et son environnement. Quant à la pratique artistique et à la réalisation des œuvres d'art, c'est une sensibilité exacerbée aux connexions réciproques entre ce qui est fait et l'effet produit chez celui qui en fait l'expérience qui en constitue la marque. Par exemple, les implications structurelles du subir peuvent être si intensément perçues qu'elles en deviennent

15. L'anesthétique ou le non-esthétique sont bien loin de configurer un règne autonome d'objets ou d'expériences spécifiques, indifférentes en soi aux valeurs cognitives, éthico-morales, politiques, pratiques ou religieuses. Thomas Alexander souligne comment la distinction entre une expérience, d'une part, et un arrière-plan dispersé – et qui a tendance à être indistinct, incomplet et insatisfaisant – d'interactions entre les organismes humains et l'environnement, d'autre part, répond à la critique sur les prétendus excès d'optimisme de l'enquête deweyenne sur l'art (*John Dewey's Theory of Art, Experience et nature. The Horizons of Feeling, op. cit.*, p. 198 sq.). Le retour à la naturalité de l'art constitue de ce point de vue une critique radicale de la situation « esthétiquement exténuée » de la vie contemporaine, comme cela apparaît bien dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage de 1934.

14. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 43-44.

explicités dans l'action du peintre, lequel intègre à son art l'effet qu'il est susceptible de provoquer, ou du céramiste qui intègre à son travail, outre l'usage auquel ce qu'il produit est destiné, et dès le niveau des dispositions motrices, la qualité esthétique des effets visuels et tactiles qui lui sont liés.

Dewey parle ici de « perception » en un sens qui appelle quelques remarques par rapport à l'identification habituelle – *tout court** – de l'acte de percevoir avec l'expérience filtrée par les canaux sensoriels. On relève en outre des différences notables par rapport au traitement qui sera ultérieurement celui de la perception dans *La Logique ou la théorie de l'enquête*. Ce concept sera alors considéré comme une catégorie fondamentalement cognitive, mais ces différences me semblent conciliables en ce que cette dernière manière de voir peut être considérée comme l'accomplissement de la critique de la conception de la perception en termes principalement sensoriels¹⁶.

Déjà dans *Expérience et nature*, Dewey avait introduit le terme *perception*, lequel est synonyme de *awareness* (« conscience »), dans le cadre d'un chapitre entièrement destiné à montrer que la conscience n'est pas le règne clos et autodéterminé de la certitude de soi, qu'elle n'est pas le point zéro d'où il conviendrait de partir pour vérifier la possibilité éventuelle d'un accès à ce que l'on se représente comme la réalité extérieure, ni la dimension toute subjective de l'expérience, ce qui reviendrait à lui attribuer un statut fondamentalement interne à la conscience. Les thèses avancées tendent en revanche à soutenir que la conscience est une

partie de la nature, qu'elle n'est pas un phénomène émergent ou intermittent, pas plus qu'elle n'est principalement ou éminemment réductible à un phénomène de type cognitif. Comme le dit Dewey dans *L'Art comme expérience*, alors qu'il cherche à distinguer la perception de la sensation¹⁷, par rapport au simple fait de sentir ce que les choses nous font et de s'y laisser complètement absorber, mais aussi par rapport au fait de les comprendre comme des moyens en vue d'autres choses, d'en reporter le plaisir ou la peine immédiats en fonction des connexions possibles avec d'autres choses et d'autres événements, la perception naît quand on devient conscient des significations dont nos relations avec l'environnement sont déjà riches, ou encore quand le besoin d'une connexion structurelle de l'organisme avec l'environnement devient conscient. Si « la conscience, celle d'un être qui possède le langage, dénote le fait d'avoir conscience, ou la perception de significations¹⁸ », elle s'édifie sur un *continuum* de significations en formation et en transformation qui caractérise ce que – à la faveur d'une réification subreptice – nous avons l'habitude d'appeler « esprit », et elle devrait plutôt être comprise comme la caractérisation adverbale des interactions spécifiquement humaines avec l'environnement. La situation est analogue à celle de la lecture, lorsque nous percevons ou devenons conscients de certaines significations particulières, sur le fond d'un *continuum* de significations dont nous sommes conscients sans les percevoir comme telles à proprement parler, et qui laissent toutefois la possibilité de suppositions intermittentes et distinctes, lesquelles deviennent conscientes avec plus de relief ou de vivacité.

Dans l'ouvrage de 1934, percevoir veut dire devenir conscient des relations entre le faire et le subir impliquées dans chaque expérience, et donc être conscient des significations qualitatives

* Les mots et expressions suivis d'un astérisque sont composés en français dans le texte original.

16. J'ai abordé le thème de la perception dans *Logique. La théorie de l'enquête* (trad. fr. G. Deladalle, Paris, PUF, 1993) dans le chapitre IV de mon précédent ouvrage, *Il sentire e la parola* (op. cit.) : « Esperienza e linguaggio: le riposte del "naturalismo culturale" di Dewey », p. 165 sq.

17. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 361.

18. Idem. Et *Expérience et nature*, op. cit., p. 279.

dont sont riches les interactions en cours. En particulier, Dewey fait une distinction entre perception et simple reconnaissance. Si cette dernière confère une courbure cognitive à la perception, c'est parce que nous nous empressons d'y mettre un terme pour cataloguer ce qui est reconnu sous une étiquette qui nous permette de le liquider pour passer à ce à quoi il renvoie¹⁹. La perception, en revanche, implique une vivacité, une conscience qui dérive de la participation de l'organisme tout entier, incluant ses composantes synesthétiques et motrices, à ce qui est perçu, qui permet l'extension de tout l'organisme vers l'environnement, plutôt que de se contenir en lui-même en se limitant à enregistrer ce qui vient de l'extérieur²⁰. En ce sens plein, le fait de percevoir ne résulte donc pas de la somme d'une perception sensorielle et d'une émotion ; il se configure comme une sensibilité structurée émotionnellement et organiquement, permettant d'accueillir les significations qualitatives dont chaque expérience est pleine et selon lesquelles elle s'articule dynamiquement.

Une conception de ce type réclame ainsi explicitement une critique supplémentaire du resserrement de la notion de *perception* autour des affections sensibles. Dewey juge illégitime non seulement cette limitation, mais aussi son encadrement en termes

cognitifs. C'est surtout l'attribution à la perception des sens d'un rôle privilégié par rapport aux autres modalités d'accès au monde qui est critiquable, dans la mesure où ses contenus, les *sense data* qu'elle permettrait d'enregistrer dériveraient de choses présentes et réelles et non d'entités absentes parce que passées ou futures – dans l'attente ou dans la mémoire, par exemple –, imaginaires ou même fictives – produites par l'imagination ou l'activité onirique. En résumé, *Expérience et nature* conteste aussi bien (I) la thèse selon laquelle « il existe un mode de conscience ou de conscience d'une chose particulière qui est original, primitif, simple, et qui se réfère immédiatement et intrinsèquement à des choses dans l'espace situé à l'extérieur de l'organisme au moment de la perception », que (II) la thèse selon laquelle ce type de référence est structurellement et immédiatement de nature cognitive. Dans *La Logique ou la théorie de l'enquête*, Dewey soutenait déjà que la perception cognitivement orientée est l'objet d'un jugement inférentiel : si on considère les traits factuels des perceptions des objets présents dans l'espace, il s'avère que « celles-ci, quand elles sont cognitives, loin d'être primitives et innocentes, sont des exemplaires de formes de conscience qui ont été hautement et astucieusement sélectionnées²¹ ». Dans l'ouvrage de 1938, en particulier, Dewey soulignera la complémentarité entre la notion de *perception sensible* et celle d'*idée* : en résumant le discours complexe articulé sur ce thème, on pourrait dire que, pour lui, il faut toujours avoir conscience que le foyer d'observations qui nous fait percevoir certains faits au détriment des autres est guidé par les difficultés et les questions que nous pose une situation complexe et indéterminée, par rapport à laquelle nos réponses habituelles s'avèrent inadéquates. Par conséquent, les données que nous percevons ne sont pas des faits, des circonstances, des éléments neutres et primaires, qui constitueraient le degré zéro

19. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 107-108.

20. Dewey fait une distinction entre « *impulse* » et « *impulsion* », entre une interprétation de l'interaction humaine avec l'environnement en termes de stimulus ponctuel par rapport auquel l'organisme serait purement passif, et une conception de la relation au monde comme prédisposition active et sélective de l'organisme dans la totalité de ses aspects moteurs et synesthétiques, mais aussi à partir du souvenir des expériences passées et en attente des expériences à venir. La distinction rappelle le texte de 1896, « The Reflex Arc Concept in Psychology » (*The Early Works, Vol. 5: 1895-1899. Early Essays*, Carbondale-Edwardsville, London-Amsterdam, Southern Illinois UP, p. 96-109) qui contestait le modèle stimulus-réponse comme paradigme du comportement humain, au profit d'une conception pour laquelle ce n'est pas le soi-disant arc réflexe qui est central, mais plutôt une sorte de « circuit organique ».

21. John Dewey, *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 304.

de chacune de nos connaissances successives du monde, mais pourraient être parfois des « coups du sort », assumés (*taken* plutôt que *given*) et sélectionnés comme ces aspects existentiels au sein d'une situation complexe et problématique dont nous devons tenir compte dans la recherche d'une solution possible²².

Dans *Expérience et nature*, en revanche, l'argument dirigé contre la supposition que la perception sensible constitue notre point de contact le plus solide avec le monde extérieur s'appuie sur la contestation de la localisation périphérique du début du processus de perception sensorielle des objets présents ici et maintenant dans l'espace, par rapport à des activités comme la mémoire ou l'imagination, de position plus centrale et donc plus éloignée des points de contact avec la réalité extérieure. Partant de la thèse selon laquelle « la séparation entre la peau et l'intérieur du corps n'est pas tranchée », Dewey soutient que « de fait, il n'existe aucune *chose* qui soit un événement nerveux *exclusivement* périphérique » parce que les conditions internes du corps – la circulation sanguine, les fonctions endocrines, les activités antérieures, les connexions neuronales ouvertes ou au contraire bloquées – « conditionnent la détermination d'une occurrence périphérique ». À son tour, l'excitation périphérique, ou sensation, ne voyage pas seule comme un stimulus qui devient conscient dans sa prétendue pureté, mais elle est codéterminée par d'autres événements qui l'accompagnent et l'intègrent. Par conséquent, la distinction entre la périphérie et le centre dans l'origine d'une forme de conscience est le fruit d'un acte de réflexion et d'analyse. La position qui voudrait y voir un fait premier est dogmatique. Du coup, l'idée que la perception sensorielle diffère intrinsèquement des autres formes de conscience, et qu'elle bénéficie

d'un primat cognitif par rapport aux autres, comme degré zéro de toute évidence possible, se révèle tout aussi dogmatique²³.

C'est cette ligne que semble suivre Dewey dans *L'Art comme expérience* quand il situe le début d'une expérience spécifique dans une impulsion de l'organisme tout entier vers l'environnement, plutôt que dans une stimulation ponctuelle que l'organisme se limiterait à absorber et enregistrer, en contestant ainsi comme artificielle l'idée d'une limite, située dans l'épiderme, entre l'organisme interne et l'environnement. Cette limite est souvent justifiée par les circonstances, mais elle est plus souvent encore simplement conventionnelle, comme le montrent, selon Dewey, non seulement les phénomènes de la respiration et de la nutrition, mais aussi l'utilisation d'instruments – de l'enclume pour le forgeron à la plume pour l'écrivain –, qui distinguent clairement l'être humain des autres organismes naturels²⁴.

23. Ces indications de Dewey peuvent être lues comme des anticipations de certains résultats de la neuroesthétique. Semir Zeki, dans son *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, 1999, soutient que l'idée essentiellement passive de la perception dérivant d'une image imprimée sur la rétine et transférée au cortex visuel, où elle serait essentiellement reçue et décodée, est erronée. Aujourd'hui, on tend à voir dans les fonctions rétinienne seulement un stade initial de la perception visuelle, par rapport à un processus bien plus complexe et en grande partie actif qui aurait lieu fondamentalement dans certaines aires cérébrales : le rôle de la rétine serait d'enregistrer les variations d'intensité de la lumière et les différences dans sa composition spectrale, tandis que la plus grande partie des « puissants mécanismes qui permettent de rejeter les informations superflues et de sélectionner seulement celles qui sont nécessaires à la représentation des caractères permanents et essentiels des objets » serait assignée au cortex (p. 14). Qu'ensuite cette conception de la vision comme processus actif doive être assimilée à une recherche des traits immuables et permanents et que les arts visuels puissent être reconduits à une recherche complémentaire de l'essentiel me semble en revanche plus problématique.

24. Sur la conception des instruments de Dewey, on peut consulter Larry A. Hickman, *John Dewey's pragmatic Technology*, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP, 1992.

22. Pour une reconstruction de la signification du terme « perception » dans *Logic. The Theory of Inquiry*, je renvoie au chapitre de mon livre cité *supra*, p. 42, n. 16.

Ainsi, dans l'ouvrage consacré aux arts, les aspects proprement sensoriels du percevoir ne sont pas exclus de la conception de la perception comprise comme conscience des relations signifiantes avec l'environnement, mais ils en sont partie intégrante, ni séparée, toutefois, ni privilégiée par rapport aux composantes qu'on pourrait dire sémantiques, émotionnelles, motrices, etc. Si la caractéristique d'une perception « esthétique » ou « artistique », par rapport à la perception ordinaire, est d'être plus complète et unifiée, cela est dû à une pluralité d'aspects, en particulier à la pleine intégration plurisensorielle, considérée comme plus originelle par rapport à la scission entre les canaux tactiles et les prédispositions motrices des parcours spécifiquement visuels et auditifs. Mais le relief par rapport à la continuité de l'expérience habituelle est dû aussi à l'intense incorporation des significations qui dérivent de la rapidité des habitudes perceptives soit des artistes, soit des spectateurs, aussi bien que de l'expérience du monde commun, qui constituent toutes deux les « organes » grâce auxquels les perceptions actuelles ont lieu²⁵.

C'est dans un tel cadre théorique qu'il est dès lors possible de comprendre la formule deweyienne selon laquelle percevoir est un mode de participation à des événements naturels d'où émerge la conscience. Il s'agit de ces interactions avec l'environnement qui peuvent devenir conscientes dans les organismes humains où elles sont impliquées, parce que ces derniers sont justement capables de jouir des significations de leurs relations avec la nature et sont doués de langage²⁶.

25. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 163-164.

26. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 314.

3. Naturalisme vs réductionnisme

Ces thèses sur les origines naturelles de l'art ou sur l'enracinement des formes artistiques plus raffinées dans les qualités esthétiques propres à chaque expérience de manière plus ou moins consistante, en particulier les expériences présentant un relief caractéristique par rapport au cours continu des événements, peuvent être considérées dans leur rapport avec le débat contemporain. Les discussions qui se sont développées dans la philosophie américaine, après que certains de ses représentants ont revendiqué un héritage pragmatiste ou une appartenance à cette tradition, méritent à cet égard une attention particulière²⁷.

La première question qui se pose concerne l'accusation de réductionnisme qui pèse sur l'enracinement de l'artistique dans l'esthétique. Cet enracinement s'insère dans la conception singulière du naturalisme propre à Dewey, d'une manière qui se distingue profondément des conceptions qui se sont imposées après lui chez certains auteurs qui, comme Quine, Putnam, Davidson et Rorty, se sont directement ou indirectement réclamés de sa pensée.

Nos remarques précédentes sur l'« intonation » esthétique des interactions entre un organisme et son environnement

27. Il faut rappeler que ces quinze dernières années ont vu nombre de publications paraître sur le néopragmatisme. Entre autres, on peut mentionner : David L. Hildebrand, *Beyond Realism and Antirealism: John Dewey and the Neopragmatists*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2003, Joseph Margolis, *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 2002 et *Pragmatism Without Foundations: Reconciling Realism and Relativism*, London-New York, Continuum, 2007 ; Hilary Putnam, *Pragmatism: an Open Question*, Blackwell, Oxford, 1995, Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, trad. fr. Chr. Noille, Paris, Minuit, 1992 ; John J. Stuhr, *Pragmatism and Classical American Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2000.

devraient suffire à rendre inadéquate l'étiquette de réductionnisme naturaliste appliquée à la réflexion de Dewey.

À vouloir résumer, de manière aussi synthétique que possible, la conception deweyienne de la nature, nous pouvons dire tout d'abord qu'elle est étrangère à l'idée d'une somme de choses et qu'elle se constitue au contraire d'histoires, d'événements, de relations se consolidant également dans les choses. La nature inclut l'homme, mais cette partie qu'est l'homme l'enrichit de strates de significations et de composantes largement culturelles qui la modifient radicalement en rétroagissant sur elle. D'autre part, la vie des organismes animaux les plus simples eux-mêmes est conçue, par Dewey, comme une forme d'interaction avec un environnement, même si, au sein du règne animal, les modalités de réponse s'avèrent plus rigides, moins articulées et non conscientes – ce qui ne signifie pas qu'elles soient subordonnées *tout court** à une forme mécaniste de causalité efficiente.

D'autres éléments, propres à la philosophie de Dewey, s'ajoutent à cela, en particulier une conception des sciences qui critique sévèrement les dogmatismes substantialistes et mécanistes de la science newtonienne, tout en étant attentive à l'évolution de la physique, de la biologie et de la psychologie du ^{xx}e siècle²⁸. L'attention constante que Dewey a accordée aux analyses scientifiques, comme cela apparaît clairement dans le premier chapitre de *Expérience et nature*, semble précisément motivée par la nécessité de libérer la réflexion philosophique du dualisme entre expérience et nature, la première étant partie intégrante de la seconde, enracinée en elle et émergeant à partir d'elle, tout en étant capable, comme nous l'avons vu, de rétroagir sur elle et d'en modifier la configuration dynamique. La conviction somme toute naïve selon laquelle les sciences contemporaines, là

28. Sur ce point, voir John Dewey, *La Quête de certitude*, trad. fr. P. Savidan, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2014.

où elles sont le plus conscientes d'elles-mêmes, reconnaîtraient l'enracinement de leurs recherches dans les matériaux de l'expérience primaire; l'idée que leurs problèmes correspondent à ceux que rencontre cette dernière et la conviction qu'il est nécessaire de revenir à celle-ci, afin de l'enrichir des significations qu'elle renferme; ces convictions ont leur contrepartie dans la constance avec laquelle Dewey critique les sophismes intellectualistes qui réduisent l'expérience à un phénomène exclusivement cognitif, jusqu'à identifier les objets produits par les analyses scientifiques avec les objets authentiquement « réels²⁹ ».

S'agissant des thèmes discutés dans ce chapitre en particulier, il me semble nécessaire de souligner que la découverte des racines des arts dans les qualités esthétiques de l'expérience est profondément éloignée d'une forme de réductionnisme du psychique ou du mental au physique, ou de toute tentative d'apporter une solution matérialiste au problème du dualisme esprit/corps; elle tend bien davantage vers une forme de continuité telle que l'émergence de nouvelles qualités rétroagit sur ce qui les précède, en le modifiant radicalement. Au demeurant, le fait de soutenir que les interactions des organismes humains présentent parfois des caractères esthétiques veut dire qu'on leur attribue une signification non essentiellement cognitive, étroitement liée à nos réponses à l'environnement, selon qu'elles sont source de confort ou de crainte. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit de « projections subjectives » sur la réalité; au contraire, l'environnement est toujours déjà perçu, d'une manière ou d'une autre, comme un tissu qualitatif, car nous lui sommes structurellement exposés, nous en dépendons pour notre survie,

29. Dewey est revenu sur ce point dans un écrit important des dernières années, *Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder*, in Paul Arthur Schlipp (dir.), *The Philosophy of John Dewey* [1951], La Salle, Northern University & Southern Illinois University Press, 1939, p. 517-608.

et rien n'est jamais purement physique pour des organismes humains. Cette intonation qualitative-émotive concerne aussi bien les activités les plus habituelles ou élémentaires, comme la respiration, que des activités plus raffinées comme l'usage et la sélection de matériaux déterminés pour produire une œuvre d'art. Nos expériences sont toujours déjà orientées d'une certaine manière, elles sont déjà riches de significations qualitatives, raison pour laquelle il est impensable de soutenir que notre expérience est constituée de données matérielles primaires, élémentaires et neutres, auxquelles seraient attribués, mais seulement ensuite, un sens, une interprétation ou bien encore une superstructure mentale.

D'autre part, définir les qualités esthétiques de l'expérience comme les racines des formes plus complexes de l'artistique ne veut pas dire que l'on réduit ces dernières aux premières, puisque les aspects qui caractérisent le fait de produire et d'admirer une œuvre d'art ne s'épuisent pas dans la transposition des qualités esthétiques. En réalité, ces qualités sont associées à une transformation articulée de matériaux existentiels, guidée, sélectionnée et unifiée par l'intonation qualitative qui permet à chaque œuvre de répondre aux exigences de la situation dont elle est issue. Aussi l'expression ne doit-elle pas être conçue comme la simple extériorisation de quelque chose de préconstitué, comme un exutoire émotionnel, ou comme la transposition de quelque chose de déjà complet, mais comme la construction d'une nouvelle interaction complexe qui, à travers les obstacles qu'elle rencontre, peut faire naître des significations innovantes et qui propose, à qui la reçoit, de nouvelles possibilités d'expérience du monde commun. Les matériaux provenant de l'expérience passée et partagée sont réélaborés à travers le filtre des vécus individuels, des habitudes motrices et perceptives, aussi bien de celui qui produit l'œuvre d'art que

de celui qui la reçoit, d'où résultent des formes de sensibilité conscientes de l'épaisseur qualitative de l'expérience³⁰.

On doit à Joseph Margolis un examen attentif de la question de la naturalisation, laquelle a dominé la philosophie analytique au moins depuis l'essai de Quine sur l'épistémologie naturalisée. Cet examen a conduit à s'interroger, sur le naturalisme de Dewey et d'autres pragmatistes, une partie de ceux qui participaient au débat analytique se réclamant explicitement de cette tradition – de Quine à Putnam et à Rorty, en passant par Davidson, comme le soutient Margolis³¹. La formule que propose Margolis pour désigner la philosophie de Dewey, « naturelle, mais pas naturalisable », me semble lui convenir parfaitement. Margolis part de la définition des traits caractéristiques du naturalisme « standard ». Selon sa reconstruction, voici ce qui serait fondamental³² :

30. Sur l'expression, voir en particulier les chapitres iv et v de *L'Art comme expérience*. On abordera spécifiquement cette question dans le chapitre II.

31. Willard Van Orman Quine, *Relativité de l'ontologie et autres essais*, trad. fr. J. Largeault, Paris, Aubier, 2008. La profonde distance entre le naturalisme de Dewey et le naturalisme scientifique contemporain apparaît tout aussi évidente dans la reconstruction des thèses fondamentales de cette position philosophique proposée par Mario De Caro dans son Introduction, écrite avec David MacArthur, à *Naturalism in Question*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 1-7, tout comme dans sa synthèse *Il naturalismo scientifico contemporaneo: caratteri e problemi*, P. Costa, F. Michellini, *Natura senza fine. Il naturalismo moderno e le sue forme*, EDB, Bologna, 2006, p. 85-95.

32. Cf. Joseph Margolis, *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, op. cit., p. 6-7. Je ne partage donc pas la position de Popp, exprimée dans son *Evolution's First Philosopher*, pour lequel, avant tout, « [l]e naturalisme philosophique *simpliciter* est la conception selon laquelle les conclusions scientifiques sont des éléments appropriés à l'intérieur des arguments philosophiques » (p. 11), mais, dans le cas de Dewey et de Daniel Dennett, on doit parler d'une forme d'« ultranaturalisme ». Ces deux auteurs seraient plus que naturalistes, et ce « quelque chose de plus » concernerait la pertinence potentielle de la théorie évolutionniste en qui concerne les problèmes philosophiques (p. 11-12).

I. Les explications véridiques seraient constituées de clarifications de type causal;

II. Les explications causales seraient délimitées par la « clôture causale du physique »;

III. Chaque description, analyse, explication des phénomènes mentaux et culturels serait susceptible d'être paraphrasée dans les termes des doctrines I et II ci-dessus, ou bien elle se conformerait à un genre de survenance, ce qui revient à dire qu'un changement au niveau mental ou culturel ne peut avoir lieu sans un changement qui lui corresponde au niveau physique;

IV. Les enquêtes, les théories, les revendications qui ne satisfont pas les conditions énumérées ci-dessus et qui, par conséquent, ne sont pas des explications épistémologiques, seraient privées de sens ou philosophiquement illégitimes.

Si tels sont les points qui caractérisent les théories naturalistes, il est évident que les propositions de Dewey n'entrent pas dans cette classe; non seulement elles lui sont incompatibles, mais elles s'opposent à cette forme de réductionnisme, de physicisme et d'éliminativisme.

En quoi consisterait dès lors le naturalisme de Dewey? Tout d'abord, comme il le souligne lui-même, être naturaliste signifie que l'on renonce à faire intervenir des causes surnaturelles ou extramondaines pour expliquer le cours des événements – non seulement la providence ou la vengeance divine, mais des essences de type platonicien, des substances ou d'autres types d'entités fixes, étrangères au cours temporel et aux situations de nos expériences³³.

En un sens plus précis, à présent, le naturalisme de Dewey me semble en grande partie compatible avec la synthèse

33. Sur ce point, voir *Une foi commune*, trad. fr. P. Di Masio, Paris, La Découverte, 2011.

proposée par Thomas Alexander, qui, à propos des rapports entre l'esprit et le corps, mais aussi du soi et du monde, a parlé d'une forme d'émergentisme qu'il tient pour manifeste dans la philosophie de Dewey, en se référant spécifiquement aux chapitres centraux d'*Expérience et nature* :

L'émergentisme soutient que la nature est capable d'engendrer ou de faire évoluer de nouvelles modalités d'ordre et de créer de nouvelles configurations [*features*] irréductibles aux conditions qui les précèdent. Ainsi, la matière est nécessaire à la vie, mais la vie ne peut pas être réduite à la physique; la vie est nécessaire à la conscience, mais la conscience ne peut pas être réduite à la neurophysiologie. Il est important de souligner, au moins en ce qui concerne l'émergentisme de Dewey, que (1) les caractéristiques émergentes ne sont pas des « propriétés survenantes », mais des transformations créatives et des reconstructions de la nature, que (2) la nature ne peut pas être identifiée aux objets de la physique, comme c'est le cas avec le naturalisme matérialiste, mais qu'elle est l'environnement créatif dans lequel ont lieu des événements de tout type, et que (3) la nouveauté, l'individualité et la relation sont des caractéristiques [*features*] répandues dans la nature.

Par conséquent, conclut Alexander :

C'est une erreur de lire Dewey comme s'il appartenait à la tradition naturaliste, mécaniste et réductionniste de Démocrite, Hobbes, Spencer ou Dennett. Ce n'est pas non plus un épiphénoménaliste qui traite la conscience à la manière d'un produit collatéral important, comme Santayana ou Paul Churchland³⁴.

34. Thomas M. Alexander, *The Art of Life: Dewey's Aesthetics*, in Larry A. Hickman, *Reading Dewey. Interpretations for a Postmodern Generation*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 19.

4. Instances métaphysiques ?

L'autre versant de l'accusation de réductionnisme est l'accusation de fondationnalisme, adressée à la métaphysique de Dewey en particulier par Rorty, qui a principalement contribué à remettre au goût du jour le nom et la pensée du philosophe américain, en le lisant avec le second Wittgenstein et le premier Heidegger, pour mettre en évidence une tentative commune, selon lui, de dépasser la conception de la philosophie comme miroir de la nature et de la concevoir, de façon plus ou moins explicite, comme une thérapie destinée à dissoudre les images erronées du monde sédimentées dans notre langage quotidien, et surtout dans le langage spécialisé des philosophes.

La question qui se pose ici est sans doute plus spécifique que celle à laquelle Rorty s'est intéressé dans divers essais³⁵. Il s'agit de savoir si la thèse selon laquelle les formes raffinées des arts s'enracinent dans les qualités esthétiques de notre expérience du monde n'est qu'une autre version de la position typiquement métaphysique qui voit dans les aspects symboliques et signifiants, spirituels ou *latu sensu* linguistiques propres aux arts l'expression d'une strate prélinguistique de données immédiates. Le rejet de Rorty concerne plus généralement l'hypothèse d'une métaphysique de l'expérience prélinguistique, inconsciente et immédiatement donnée, supposée servir de fondement aux activités linguistiques et cognitives, fidèle au mythe du donné immédiat dans lequel s'ancre fermement le monde des significations et des discours.

35. Voir Richard Rorty, « Dewey's Metaphysics », art. cit., et Richard Rorty, « La métaphysique de Dewey », *Conséquences du pragmatisme*, trad. fr. J.-P. Cometti, Paris, Seuil, 1993, p. 167-191.

Cette critique a été discutée et reformulée il y a quelques années par Richard Shusterman, l'un des défenseurs les plus convaincus d'une remise au goût du jour de l'esthétique deweyenne dans ses rapports avec la vie et la société actuelle dans un texte intitulé : « Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction³⁶ ? » La reformulation de Shusterman est plus intéressante pour nous que la version de Rorty car elle convient mieux à la version spécifique de la critique qui nous intéresse ici.

Shusterman souligne que le remplacement de la catégorie d'« expérience » par celle de « langage » proposé par Rorty n'est pas intrinsèquement immunisé contre des formes dogmatiques de fondation. Il admet que Dewey a succombé, sous certains aspects, à ce type de tentation philosophique, mais cela ne signifie pas que le recours à l'expérience dans ses formes précognitives et prélinguistiques s'en trouve pour autant inévitablement compromis. Ce qui pose question concerne les fonctions d'unification, de contrôle, de sélection de ce qui est pertinent, ainsi que les fonctions d'orientation et de prolongement qui, dans une situation déterminée, sont attribuées exclusivement à une qualité esthétique ineffable dont on fait immédiatement l'expérience³⁷. Shusterman pense que le discours de Dewey se révélerait plus cohérent et s'accorderait davantage avec le style antidogmatique et antidualiste de sa pensée si, au lieu d'attribuer à la qualité esthétique un rôle aussi décisif dans chaque situation particulière, il admettait que l'habitude et l'attention, par exemple – et ce, même si c'est

36. Richard Shusterman, « Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction ? » in Casey Haskins, David I. Seiple (éd.), *Dewey Reconfigured*, *op. cit.*, p. 193-219.

37. Shusterman fait référence, en particulier, à l'essai « Qualitative Thought » de John Dewey, *The Later Works*, Vol. 5: 1929-1930, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1988, p. 243-262, et à *Logic. The Theory of Inquiry*, *op. cit.*

souvent le cas, dans d'autres situations – peuvent fonctionner comme des critères efficaces de pertinence, de discernement et de contrôle, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une unique qualité esthétique, au fondement d'une expérience ou de ses élaborations au sens cognitif et, ajouterai-je, artistique. Mais l'accent mis sur l'expérience immédiate traduit en fait, selon Shusterman, l'intention de « célébrer l'importance de cette expérience non discursive³⁸ », intention qu'il partage avec Dewey et développe à sa manière.

Shusterman a raison de souligner les excès de Dewey quand il fait de la qualité esthétique un critère de discrimination, de sélection, d'unification et de vérification de *toute* expérience. C'est ce que l'on constate notamment dans *L'Art comme expérience*, quand Dewey semble faire de la qualité esthétique la seule origine du relief phénoménologique qu'une expérience parvient à acquérir par rapport aux va-et-vient de nos transactions ordinaires avec le monde. Une telle position mérite toutefois un peu plus d'attention.

Une première remarque concerne la caractérisation de la qualité comme *ineffable* et *inconsciente*. À propos de sa supposée ineffabilité, le discours de Dewey n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Il s'agit d'une question complexe que j'ai discutée ailleurs et que l'on peut résumer en trois points³⁹. (I) Certains interprètes de Dewey, en particulier Sandra Rosenthal et Patrick Bourgeois, ont soutenu que la notion d'*expérience brute et ineffable*, que l'on trouve effectivement dans les textes du philosophe américain, est comprise dans les termes d'un concept limite ou d'une abstraction philosophique d'un unique moment d'interaction entre l'organisme et l'environnement, pour éviter d'avoir à réintroduire des formes de dualisme et de dogmatisme explicitement rejetées

par sa pensée. Il s'agit à l'évidence d'une notion corrélée à celle de l'expérience linguistique réfléchie et analytique, et qui n'est pas pensable de façon autonome. (II) Un deuxième élément à considérer est que l'expérience immédiate apparaît muette par rapport à ce que Dewey, dans la *Logique*, appelle « *discourse* », c'est-à-dire non pas par rapport au langage *tout court** – dont les aspects qualitatifs et « consommatoires » sont soulignés –, comme dans la comparaison avec l'argumentation rationnelle propre à l'enquête pratique et scientifique. (III) Enfin, sans vouloir de la sorte amender toutes les incohérences de la pensée de Dewey, il faut encore rappeler que dans *Expérience et nature*, émerge une conception du langage qui reconnaît à ce dernier la possibilité de rétroagir sur la sensibilité humaine, la différenciant ainsi radicalement de la sensibilité animale.

Quant à la qualification du caractère esthétique d'une expérience en termes inconscients, il me semble qu'on a affaire ici à une déformation, déterminée par le modèle standard de la fondation du cognitif et du linguistique dans la donation présumée d'un percept compris de façon massive, faussement attribuée à Dewey. Le discours ne fonctionnerait qu'à la condition de comprendre l'être ou le devenir conscient d'une chose en termes exclusivement cognitifs, mais le philosophe américain a fait valoir à plusieurs reprises la nécessité d'élargir la notion philosophique de *conscience*, c'est-à-dire de ne pas la restreindre au domaine de la connaissance, de portée beaucoup plus restreinte que ce qu'indique le même mot dans le langage quotidien. Comme nous l'avons vu, c'est dans ce cadre qu'il faut inscrire la référence à la perception comme forme de conscience immédiate des significations des relations expérientielles, c'est-à-dire de la qualité esthétique de toute expérience. Ajoutons à cela que Dewey a expressément parlé de l'émotion, dans laquelle la qualité esthétique d'une expérience esthétique s'articulerait, comme de la source d'une forme de conscience déterminée par l'interruption

38. Richard Shusterman, « Dewey on Experience », art. cit., p. 204.

39. Voir Roberta Dreoni, *Il sentire e la parola*, Mimesis, Milano, 2007, chap. I, § 4.

de nos habitudes de réponse dès le niveau sensorimoteur, avec un déplacement de l'attention de ce que nous voulons accomplir vers ce que nous sommes en train de faire. Cet argument, nous le verrons, joue un rôle central dans le chapitre suivant.

Une autre mise au point nécessaire, à propos des critiques de Rorty et de Shusterman, concerne un aspect de la comparaison de la qualité esthétique au mythe du donné immédiat. S'il est probablement vrai que, pour Dewey, le caractère des situations dont nous faisons l'expérience immédiate (et qu'il décrit, dans certains passages, comme brut, macroscopique, cru – je dirais : inarticulé) est indubitablement esthétique, cela ne revient pas du tout à en parler comme dépourvu de signification, neutre et transparent, ni à le concevoir comme une unité d'abord élémentaire à laquelle s'ajouteraient ensuite des significations, et sur laquelle on édifierait une superstructure cognitive. C'est plutôt le contraire qui est vrai. Pour Dewey, en effet, l'expérience n'a pas lieu dans l'intériorité d'un sujet, mais dans l'extériorité des interactions d'un organisme avec son environnement et à travers lesquelles ces derniers se constituent – même si c'est de manière et à des degrés différents. L'impact de l'environnement sur un organisme est ce que celui-ci lui fait ; il ne se réduit pas à un enregistrement ascétique, en ce qu'il est toujours déjà orienté selon ce que cet environnement présente de favorable ou de néfaste pour son existence, d'agréable et d'accueillant ou au contraire d'effrayant et qu'il faut fuir. Toute interaction est donc toujours d'emblée signifiante, au moins en ce sens qu'elle donne une certaine direction plutôt qu'une autre au mouvement en cours. Il en va de même quand l'expérience immédiate est perçue comme un tout inarticulé, car la distinction analytique est justement une expérience de second ordre, réflexive, qui revient sur ce qui a lieu, pour distinguer et chercher à comprendre, car si quelque chose est interrompu, nos réponses habituelles cessent de fonctionner, et nous ne savons

pas quoi faire. Dewey insiste constamment sur ce point, mais il ne s'agit évidemment que d'une partie de la question.

L'autre partie concerne la circularité entre l'expérience immédiate et l'expérience réflexive. Dewey a toujours répété que nos expériences réflexives proviennent des exigences de l'expérience immédiate, des difficultés et des marges d'indétermination qui lui sont propres, et qui, de ce fait, réclament une analyse de nature à distinguer les facteurs en jeu, une enquête proprement intellectuelle, mais plus souvent pratique, de nature à démêler le nœud de significations qualitatives qui nous empêche d'aller de l'avant. Ainsi, les résultats de l'analyse sont-ils confirmés ou s'avèrent-ils inadéquats, non pas en raison de leur correspondance présumée avec la réalité, mais dans la mesure où ils répondent plus ou moins efficacement aux questions posées par l'expérience immédiate. Les significations élaborées dans le cours des interactions réfléchies sont donc à leur tour incorporées et sédimentées dans notre expérience immédiate, de telle sorte qu'elles puissent ensuite faire l'objet d'une possession et d'un plaisir immédiats. Soutenir que les arts s'enracinent dans la qualité esthétique des interactions des organismes humains avec l'environnement n'implique donc pas qu'elles s'épuisent en elle, ni qu'elles trouvent en elle leur fondation ultime, puisque les produits des élaborations raffinées des qualités esthétiques dont les arts sont la source font à leur tour partie de notre expérience primaire, non réflexive, qu'ils agissent sur elle et la modifient, la rendent plus riche ou l'appauvrissent. Les significations complexes des arts, au sens spécifique, produites dans le cours des élaborations articulées des matériaux sélectionnés, font également partie de notre expérience immédiate ; elles contribuent à l'enrichir ou à la modifier. Pensons, par exemple, aux embarras que susciterent l'impressionnisme, puis l'expressionnisme, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, en voulant abstraire la seule composante sensorielle. Après un siècle, nous

avons appris à voir immédiatement la cathédrale de Rouen ou un mandrill, à voir et à apprécier immédiatement un paysage ou une figure animale, en fonction des styles interprétatifs et des manières d'expérimenter propres à Monet ou à Marc⁴⁰. On pourrait soutenir que les significations de la peinture d'un paysage de Cézanne, pour un homme occidental de culture moyenne, font désormais partie de la façon dont il apprécie la nature, qu'il y prenne ou non du plaisir. Cette circularité est particulièrement manifeste dans le monde actuel, où l'immense diffusion des arts anciens par la technologie modifie de fait nos manières de percevoir les choses et agit à son tour sur elles. Il serait dès lors possible de comparer avec le ready-made, le *pop art* ou l'art conceptuel la conception esthétique de Dewey, en dépit du rôle central que joue chez lui l'expérience – rôle qui semble à première vue interdire un tel rapprochement.

5. Monde et mondes de l'art : quelles connexions possibles ?

Ces considérations me permettent justement de passer au dernier groupe de questions que je voulais aborder dans ce chapitre. Je veux parler du faisceau de problèmes qui se condensent dans la question de savoir si une conception naturaliste des phénomènes artistiques comme celle de Dewey est encore actuelle, c'est-à-dire capable de répondre aux exigences des arts contemporains et aux questions qu'ils posent.

On peut faire une première série de remarques en se tournant vers la ligne analytique de l'art contemporain⁴¹ – du

40. Sur ce point, voir Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques », *La Perspective comme forme symbolique*, trad. fr. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975.

41. Cf. Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983.

ready-made de Duchamp à l'art contemporain –, mais aussi vers le *pop art*, autrement dit vers ces formes artistiques qui ont probablement contribué à déplacer le centre d'intérêt des théories analytiques de l'art, en marginalisant le rôle de l'expérience, au profit de notion débouchant sur une « anesthésie sémantique », au sens de Danto. À en croire l'intéressante reconstruction de ce processus proposée par Shusterman dans « The End of Aesthetic Experience⁴² », le débat esthétique se serait déplacé progressivement, au cours du siècle dernier, d'une position fortement centrée sur la notion d'*expérience*, comme celle de Dewey – et aussi d'une conception de l'expérience évitant l'insularité présumée de ses modalités exclusivement et spécifiquement esthétiques, tenues pour distinctes des autres modalités d'expérience, comme celle de Monroe Beardsley – à des théories qui attribuent un rôle prédominant aux aspects sémantiques, au point de marginaliser complètement l'expérience – de la théorie des indiscernables de Danto à la théorie institutionnelle de Dickie, entre autres. La conception de Goodman – qui, tout en partant d'une conception continuiste des arts, des sciences, des techniques et du monde, débouche sur une sémantisation des catégories interprétatives des arts –, serait à l'origine de ce déplacement⁴³.

Un point de contact important entre les propositions artistiques et théoriques de ce type et la réflexion de Dewey est pourtant constitué par l'insistance de ce dernier sur le processus d'élaboration du produit artistique, sur l'activité qui en est la

42. Richard Shusterman, « La fin de l'expérience esthétique », *Le Style à l'état vif, Somaesthétique, art populaire et art de vivre*, trad. fr. Th. Mondémé, Questions théoriques, « Ruby theory », 2014, p. 35-73.

43. Pour une reconstruction du débat esthétique dans le champ analytique des définitions de l'art, voir Paulo D'Angelo, *La definizione dell'arte*, in Richard Shusterman (dir.), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 3-36.

source, plutôt que sur l'objet qui en résulte. Mais il est évident que ce genre de propositions réduit consciemment et fortement l'apport de l'expérience sensible ; du moins entend-elle en montrer le peu de pertinence, raison pour laquelle la distance avec les idées de Dewey est apparemment si grande. Pensons aux chaises de Kosuth, qui, si l'on veut, mettent précisément en scène l'indifférence du « mode de présentation sensible [d'un objet par rapport à] la signification tautologique qu'on entend véhiculer⁴⁴ ». Et pourtant, comme on l'a observé, non seulement ce type d'œuvres parasite en un certain sens les œuvres d'art antérieures, en ce qu'elles sont dépourvues de qualités esthétiques pertinentes⁴⁵, mais Danto lui-même, par exemple, a soutenu expressément qu'avec *In Advance of the Broken Arm* ou *Brillo Box*, il ne s'agit pas de quitter le sensible pour parvenir à la signification purifiée du voile de l'esthétique, comme cela serait le cas dans la conception schopenhauerienne de l'art, puisque l'appréciation de l'œuvre consisterait justement dans la perception, dans le fait de sentir la tension qui se crée entre elle et la chose apparemment identique, perçue sensiblement et dont on se sert d'ordinaire⁴⁶.

Ceci, sans compter que les arts des dernières décennies sont allés dans les directions les plus disparates, y compris celles qui pourraient épouser une conception naturaliste non naïve de l'art comme celle de Dewey : je fais référence à des propositions aussi diverses que celle de Beuys, de Louise Bourgeois ou de Marina Abramović, mais plus loin dans le temps, je pense à l'actionnisme viennois, pour lequel les éléments sensibles – liés aux sens et aux

44. Cf. Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge-London, MIT Press, 1991, p. 13-32.

45. Cf. Nick Zangwill, « Are there Counterexamples to Aesthetic Theories of Art? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60, 2, p. 111-118, cité dans Paolo D'Angelo, *Introduzione all'estetica analitica*, op. cit., p. 22.

46. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, « Seuil », 1993.

sentiments – se révèlent déjà pris dans des formes de signification fortes, même si elles ne sont pas assimilables à des concepts, et veulent souvent s'imposer de façon agressive.

Une étude analytique de l'influence de la pensée de Dewey sur la scène artistique américaine a été menée par Stewart Buettner, qui a reconstruit les relations au niveau institutionnel – surtout avec le Federal Art Project, qui a levé des fonds pour l'art américain après la Grande Dépression, ainsi qu'avec le Black Mountain College, en Caroline du Nord – aussi bien qu'au niveau des auteurs, des artistes et des critiques⁴⁷. Comme l'a récemment bien résumé Marco Senaldi⁴⁸, l'influence de Dewey a principalement touché, d'un côté, Joseph Albers et son projet éducatif et, de l'autre, l'expressionnisme abstrait, aussi bien Pollock par le biais de son maître Benton et du critique Harold Rosenberg, le célèbre inventeur du terme « *action painting* », que Robert Motherwell, Franz Kline et Willem De Kooning. Ultérieurement, des relations de dépendance ont été reconstruites avec Cage, Cunningham et Rauschenberg, c'est-à-dire avec le *happening* et le *pop art*.

Si l'influence de Dewey sur les exemples que nous venons de citer ne fait pas de doute, la question formulée par Senaldi s'impose particulièrement à l'attention, l'art qui a été le plus influencé par le philosophe américain ayant produit des résultats opposés à ceux qu'il espérait obtenir :

[l]e retour aux sources de l'expérience vivante a produit un art qui s'est détaché de manière retentissante de la « vie de la

47. Stewart Buettner, « John Dewey et les arts plastiques », trad. fr. Chr. Domino, dans John Dewey, *L'Art comme expérience* (postface), p. 561-582.

48. Marco Senaldi, « L'Art comme expérience e l'arte contemporanea », in Luigi Russo (dir.), *Esperienza estetica. A partire di John Dewey, Aesthetica Preprint: Supplementa*, n° 21, dicembre 2007, p. 49-60.

communauté organique». Le fait que toutes les œuvres d'art que nous avons citées aient rencontré une forte résistance du public fait clairement comprendre que le retour à l'expérience qui était promu a été perçu comme traumatique⁴⁹.

Il s'agit, si l'on veut, de la dernière variante de l'interprétation que Gadamer a donnée du *Vergangenheitscharakter der Kunst* : l'art n'appartient pas au présent parce que, plus d'un siècle après, nous avons du mal à adhérer immédiatement au monde que les œuvres d'art de « notre époque » nous ouvrent, parce que, pour reconnaître en elles les significations ou les valeurs en vigueur dans la société actuelle, nous devons dépasser un décalage initial qui se dresse devant nous comme un obstacle⁵⁰. Ou, pour le dire en termes kantien, les propositions actuelles de l'art semblent incapables de contribuer à l'extension et à la réorganisation d'un sens commun, d'un *Gemeinsinn*, qui apparaît désormais loin d'être réalisé⁵¹.

Aux prises avec ce problème, Shusterman a remis en cause la division traditionnelle entre les arts populaires ou arts de masse, et les *Fine Arts*; il a défendu la nécessité de revenir à une esthétique pragmatiste capable de retrouver et de vivifier l'esthétique diffuse dans notre expérience quotidienne, conscient du danger que représente pour la croissance sociale, au sens démocratique de la culture contemporaine, le fait que les arts suivent une voie indifférente des exigences du public, le but n'étant pas de répondre passivement à ses demandes, mais de

lui permettre, sous des formes accessibles, d'apprécier pleinement, et de manière non aliénée, la vie⁵².

Martin Jay a défendu une position différente. Pour lui, les théories de Dewey peuvent être interprétées comme le fondement de propositions artistiques qui désorientent fortement le spectateur, ce qui, dans un esprit adornien, constituerait une ressource contre le nivellement du conformisme esthétique, dans une société dominée par le caractère omniprésent des images⁵³.

Je ne veux pas sous-évaluer la complexité de la question en prétendant en détenir la solution. Il me semble toutefois que l'articulation d'une conception ouverte et processuelle de la nature, comme celle de Dewey, où les composantes culturelles et techniques n'apparaissent pas seulement comme se produisant en elle, mais qui leur attribue le pouvoir de la modifier radicalement, de rétroagir sur elle – j'ai dit précédemment de l'intensifier, mais aussi de l'épuiser –, pourrait répondre mieux que d'autres théories à la question de la contemporanéité. De ce point de vue, peut-être, une élaboration approfondie des continuités que Dewey a découvertes entre la nature, l'art et la technique pourrait s'avérer féconde.

49. *Ibid.*, p. 57.

50. Hans-Georg Gadamer, *Ende der Kunst?—Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*, *Gesammelte Werke*, vol. VIII-IX, Mohr, Tübingen, 1993, p. 206-220.

51. Sur ce point, cf. Pietro Montani, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 30 *sq.*

52. Richard Shusterman, « Forme et funk : le défi esthétique de l'art populaire », *L'Art à l'état vif*, op. cit., chap. iv, p. 137 *sq.*

53. Cf. Martin Jay, « Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art », *Journal of Aesthetic Education*, 36, 4, 2002, cité par Marco Senaldi, *L'Art comme expérience e l'arte contemporanea*, op. cit.

II. EXPRESSIONS, ÉMOTIONS ET SUJETS DANS LES ARTS

Il nous semble d'ordinaire tout à fait sensé de soutenir qu'une certaine poésie exprime la joie de vivre, et nous comprenons facilement un interlocuteur disant d'un certain tableau qu'il exprime la tristesse, la colère ou la peur. D'autre part, l'idée que les arts sont expressifs et que cette expressivité compte parmi les caractéristiques qui les rendent intéressants est peut-être le lieu commun le plus répandu, présent dans les avis esthétiques les plus raffinés comme dans les opinions plus ordinaires.

La question devient toutefois beaucoup plus compliquée quand on cherche à comprendre ce que le terme « expression » peut signifier, en particulier lorsqu'on se propose de clarifier le rôle joué par les émotions individuelles, la sensibilité ou l'apport des individus. Cependant, au cours du ^{xx}e siècle et jusqu'à ces dernières années, une série de critiques, appartenant à divers fronts, semblent avoir montré que ces catégories ne permettaient pas de comprendre et d'articuler les phénomènes artistiques ou encore leur origine dogmatique et dualiste.

Si l'herméneutique a apporté une contribution décisive contre les conceptions subjectivistes de l'expérience de l'art, en particulier dans sa critique des notions d'*Erlebnis*, de différenciation et de conscience esthétique, sur le versant phénoménologique, Merleau-Ponty a proposé une interprétation des expressions

artistiques et linguistiques qui innovait radicalement, y compris par rapport à son propre horizon culturel. Si Goodman a opéré une transformation décisive du concept d'*expression* sur le plan des relations de référence, les arguments de Wittgenstein contre le mythe du langage privé, contre les conceptions réifiantes des significations et les conceptions pictographiques du langage, ainsi que son analyse de l'opposition entre interne et externe, ont été repris pour mettre en évidence les limites d'une interprétation des arts en termes d'expression subjective.

Grâce à ce type d'instruments conceptuels et d'arguments philosophiques, on a pu révéler la faiblesse des conceptions des arts comme langage des émotions indicibles de Suzanne Langer, des thèses de Collingwood et de Croce sur l'intuition esthétique comme expression des émotions, de l'hypothèse de Santayana à propos de la qualité esthétique comme projection ou objectivation d'un état subjectif, etc. Parmi les études critiques récentes dans cette direction, on peut retenir celles de Nigel Warburton, de Garry Hagberg, et, plus loin de nous, celle de Bouwsma dans *The Expression Theory of Art*¹.

Sommes-nous alors contraints d'abandonner ce genre de catégories philosophiques pour parler d'art et d'en épurer notre vocabulaire, compromis métaphysiquement d'une manière ou d'une autre ?

Un constat banal, mais non sans importance, nous conduit à répondre par la négative : il est indéniable que les expériences artistiques les plus disparates sur le plan culturel, géographique,

1. Cf. Nigel Warburton, *The Art Question*, Oxon-New York, Routledge, 2003 ; Garry L. Hagberg, *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995 ; Oets Kolk Bouwsma, *The Expression Theory of Art*, in Max Black (ed.), *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, New York, Books for Library Press, 1950 et 1971, p. 71-96.

historique, forment une sorte de « saturation émotionnelle² », qu'elles se caractérisent par une implication émotionnelle plus ou moins intense, plus ou moins contrôlée, mais qui y joue un rôle indéniablement important. Il semble donc indispensable, pour qui entend s'intéresser aux pratiques artistiques, d'en considérer explicitement les composantes émotionnelles – c'est-à-dire de considérer celles-ci comme des modes d'interaction d'un organisme humain avec l'environnement dont il dépend structurellement et qu'il contribue à son tour à cartographier, à déterminer, à construire³.

L'unique manière d'aborder la question consiste-t-elle pour autant à soutenir que les arts expriment des émotions, que les émotions sont des contenus substantiels d'un sujet, de son âme ou de son esprit, et que les arts font office de véhicule pour les transmettre à l'extérieur ?

Comme on l'a déjà fait remarquer, la façon dont Dewey traite l'approche du langage par la tradition philosophique repose sur le refus de rejeter les catégories compromises et sur la tentative de réinterpréter les termes de la tradition, en ayant le plus souvent recours aux usages du langage ordinaire, sans jamais tenir ses propres choix lexicaux pour innocents⁴. À propos, en

2. Je dois cette formule efficace à Denis Dutton, *A Naturalist Definition of Art*, *op. cit.*, p. 371.

3. Sur ce point en particulier, je ne peux pas ne pas être d'accord avec Ellen Dissanayake, que je discuterai explicitement dans l'avant-dernier chapitre de ce livre. On peut voir en particulier le texte écrit avec Steven Brown, « The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics », in Martin Skov et Oshin Vartanian (ed.), *Neuroaesthetics*, New York, Baywood Publishing, 2009, p. 48 sq. À l'évidence, la discussion reste totalement ouverte quant à la façon dont on doit tenir compte des composantes émotionnelles qui caractérisent si fréquemment les pratiques esthétiques.

4. Sur l'approche de Dewey du langage philosophique, voir l'*Introduction* de Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience et nature*, *op. cit.*, p. xi-xxi, mais aussi Vincent M. Colapietro, *Embodied*,

particulier, du thème abordé dans ce chapitre, on doit reconnaître que Dewey est parvenu à forger une conception de l'expression artistique et de l'objet expressif capable de prendre radicalement ses distances avec le « principe de l'expression comme extériorisation des sentiments⁵ », en s'interdisant de tomber dans le dualisme de la représentation extérieure d'un contenu intérieur qui la précède, sans renoncer toutefois à articuler le caractère central de la composante émotionnelle et de la contribution individuelle propre aux phénomènes expressifs.

C'est ce que montre non seulement sa réélaboration en profondeur de la notion d'expérience, mais aussi sa conception de l'émotion, ou mieux de la qualité émotionnelle de l'expérience, avec la distance qu'elle prend à l'égard de toute tentative de réification et d'attribution à un environnement psychique distinct de la dimension physique. En même temps, Dewey est resté résolument réservé à l'égard des conceptions qui privilégient l'expérience privée, et qui la soustraient à la rationalité et au langage. La troisième composante de cette reconception complexe concerne enfin la réinterprétation du sujet, de l'esprit et du soi individuel, dans le cours de l'expérience, au profit d'une conception capable d'échapper à l'opposition entre dualisme et réductionnisme, au sein du « naturalisme culturel » qu'il a professé et pratiqué.

1. Les émotions en fonction de l'environnement, au-delà du dualisme intérieur-extérieur

Un des aspects qui caractérisent la conception de l'expression élaborée par Dewey réside avant tout dans le caractère

Enculturated Agents, in Casey Haskins, David I. Seiple, *Dewey reconfigured: Essays on Deweyan Pragmatism*, art. cit., p. 71.

5. Giovanni Matteucci, « Presentazione », art. op. cit., p. 19.

central qu'il attribue à la composante émotionnelle, bien qu'elle ait conduit à de nombreux malentendus, dont la polémique avec Croce et les tentatives de rapprocher les propos du philosophe américain, relatifs à l'expression artistique, d'une forme d'idéalisme « organique » offre un exemple⁶. Comme on l'a fait valoir⁷, toutefois, ce genre de lecture néglige au moins un point sur lequel les remarques de Dewey ont toujours été très claires : l'émotion ne constitue pas le contenu objectuel des œuvres d'art ; sa fonction est plutôt celle d'un principe qui dirige, contrôle et sélectionne les matériaux sur lesquels l'acte expressif exerce une action transformatrice. En y regardant bien, cette version synthétique des connexions entre émotions et expressions contient déjà au moins deux aspects qui la distinguent en profondeur de la notion crocienne des arts : d'un côté, précisément, l'idée que l'expression artistique équivaut à

6. Le premier à avancer ce type de lecture fut Stephen C. Pepper, dans son *Some Questions on Dewey's Aesthetics*, in Paul Arthur Schilpp (ed.), *The Philosophy of John Dewey*, La Salle, Nothern University & Southern Illinois University Press, 1939 (1951), p. 371-389, suivi par Benedetto Croce lui-même, « Intorno all'estetica del Dewey », *La Critica*, 38, 1940, p. 348-353 et « Intorno all'estetica e alla teoria del conoscere del Dewey », *Quaderni della critica*, 16, 1950, p. 60-68. Mais d'autres ont participé au débat, divisé entre ceux qui défendaient l'inspiration idéaliste de l'esthétique de Dewey et ses conséquences étrangères à la dimension pragmatiste de son épistémologie et ceux qui, à l'inverse, ont justement interprété *L'Art comme expérience* comme le produit réfléchi de la théorie de l'expérience de Dewey. Cette dernière position est du reste le point de départ inévitable qui a conduit à l'étude de l'œuvre complète de Dewey, rendue possible désormais par l'édition intégrale de ses écrits sous la direction de Jo Ann Boydston pour la Southern Illinois University Press. Pour une reconstruction concluante des aspects de la question, on se reportera au premier chapitre, intitulé « The Pepper-Croce Thesis », de Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience et nature. The Horizons of Feeling*, op. cit.

7. Cf. Luigi Russo, « La polemica tra Croce e Dewey e l'arte come esperienza », *Rivista di studi crociani*, 5, 1968, p. 201-216.

l'intuition d'un sentiment, quoique purifié et rendu universel, ou à la production de l'une de ses images; et de l'autre, l'idée que cette image se situe dans un environnement spirituel, mental ou psychique, indifférent en principe aux matériaux et aux techniques artisanaux dans lesquels elle pourra ensuite et éventuellement être communiquée⁸.

Nous reviendrons plus tard sur ces éléments. Considérons à présent les composantes de la conception de l'émotion élaborée par Dewey.

Comme cela a déjà été souligné en 1978⁹, il faut adopter une perspective continuiste et unitaire, au sens d'une maturation et d'une élaboration progressives des thèmes, à la fois en ce qui concerne l'interprétation de *L'Art comme expérience* par rapport au contexte plus large de l'œuvre deweyenne¹⁰, et plus particulièrement à propos du thème de l'émotion, qu'on ne saurait restreindre aux indications certes décisives, mais limitées, que propose l'œuvre de 1934. En particulier, Whitehouse remonte à deux articles de jeunesse regroupés sous le titre de «The Theory of Emotion¹¹», auxquels il convient d'ajouter

8. Cf. Benedetto Croce, *Bréviaire d'esthétique*, trad. fr. Georges Bourgin, Paris, Éditions du Félin, 2005, en particulier chap. 1, «Qu'est-ce que l'art?», et les essais «Intuition et expression» et «Expression et communication» de son *Esthétique*.

9. Voir P.G. Whitehouse, *The Meaning of "Emotion" in Dewey's L'Art comme expérience*, in Jim E. Tiles (ed.), *John Dewey: Critical Assessments, Vol. 3: Value, Conduct and Art*, London-New York, Routledge, 1992, p. 379-390.

10. En Italie, on doit mentionner, au nombre des défenseurs de la thèse continuiste, Aldo Visalberghi, qui la soutient depuis son premier travail sur le philosophe américain, *John Dewey*, Firenze, La Nuova Italia, 1951; cette interprétation a été reprise et développée de manière efficace par Giordana Szpunar, *Ricostruire la filosofia. Il rapporto individuo-ambiente nel pensiero di John Dewey*, Roma, Arcane, 2004.

11. John Dewey, *The Theory of Emotion, The Early Works, Vol. 4*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1971, p. 152-188.

un texte remontant aux premières années de ce qui est considéré comme la pleine maturité du philosophe américain, «What are States of Mind?¹²», ainsi que d'autres remarques importantes du chapitre d'*Expérience et nature* consacré à l'art. Le premier titre mentionné regroupe deux articles que Dewey a publiés successivement dans la *Psychological Review*: «Emotional Attitudes» a paru en novembre 1894 et «The Significance of Emotion», en janvier 1895. Son intérêt pour l'interprétation des phénomènes émotionnels s'avère ainsi très précoce, motivé en grande partie, en cette première occasion, par la nécessité de se confronter aux positions des deux grands théoriciens ayant exercé une influence décisive sur ses positions idéalistes de jeunesse, William James, d'une part, et Charles Darwin, de l'autre. Les deux auteurs ont formulé des conceptions des émotions différentes, et en grande partie incompatibles. Dewey se trouvait dans cette position difficile de les discuter ensemble, de les critiquer, mais aussi d'assumer ce qu'elles avaient de fertile pour en tenter une synthèse – ce qui explique peut-être le langage parfois embarrassé et l'argumentation non linéaire qui caractérisent ses écrits par rapport au style alerte dans lequel il s'adresse généralement au lecteur.

Il s'agissait de contester le présupposé traditionnel de la théorie de Darwin au sujet des expressions émotionnelles, lequel tenait pour acquises à la fois la distinction entre la dimension psychique de l'événement émotionnel et sa manifestation

Rappelons que Jim E. Tiles, dans son *The Fortunes of "Functionalism"*, in Casey Haskins, David I. Seiple (eds.), *Dewey Reconfigured, op. cit.*, p. 39-61, a défendu avec raison le caractère central de cet essai, avec ceux sur l'arc réflexe et l'effort (*The Reflex Arc Concept in Psychology* et *The Psychology of Effort, The Early Works, Vol. 5*, respectivement p. 96-109 et p. 151-163) dans la reconception critique de ses positions initiales et dans l'élaboration de la pensée de la maturité de Dewey.

12. John Dewey, *What are States of Mind?*, *The Middle Works, Vol. 7*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1979, p. 31-43.

corporelle, et l'antériorité de la première sur la seconde, interprétée comme extériorisation d'un mouvement intérieur¹³. Dans le même temps, toutefois, il fallait conserver le principe explicatif de la survie pour comprendre l'attitude émotionnelle, en la soustrayant à la conception des dispositions corporelles comme expressions des émotions. Sur l'autre versant, il fallait maintenir l'émancipation de la dimension organique des événements émotionnels par rapport à la simple expression d'états affectifs ou mentaux les précédant, et éviter ainsi la réduction des émotions au sentiment corporel impliqué dans l'« affirmation "inconsidérée" » de James selon laquelle « nous sommes tristes parce que nous pleurons, nous sommes en colère parce que nous nous battons, nous avons peur parce que nous tremblons¹⁴ ».

Dans cette phrase, Dewey élabore déjà une conception de l'émotion qui, au lieu d'en faire un phénomène psychique ou le sentiment d'un état psychologique particulier, la définit comme un mode de comportement de l'organisme dans la plénitude de ses interactions avec des situations et leurs aspects particuliers. Par rapport à Darwin, Dewey souligne comment la fonctionnalité des relations corporelles ne doit pas être comprise en relation aux émotions elles-mêmes, mais par rapport à des mouvements qui, jusqu'au moment où nous ressentons intensément une nouvelle émotion, se déroulent sans interruption et sans que nous en soyons conscients, selon une orientation téléologique vers leur objet qui n'est pas remise en question. Au lieu d'interpréter les émotions comme des extériorisations

sur le plan physique d'états d'âme antérieurs (lecture selon laquelle il devient difficile de comprendre quelle peut bien en être la signification adaptative), il faut les interpréter dans leur relation aux réponses habituelles données par le passé à l'environnement avec lequel les organismes sont en interaction, réponses qui entrent en crise en modifiant les circonstances de la relation elle-même. L'augmentation du rythme cardiaque ou son ralentissement, l'intensification de la respiration ou son relâchement, la fuite, le sourire, l'étreinte doivent être compris en référence à des mouvements antérieurement utiles, à des habitudes comportementales ou à des actions déjà signifiantes du corps, parce que déjà orientées de manière non problématique vers les objets poursuivis par l'organisme tout entier. L'émotion, de ce point de vue, marque l'interruption de l'habitude, d'une modalité de réponse habituelle, dans laquelle les aspects physiologiques et leurs significations constituent principalement un tout, au sein duquel on ne peut faire de distinctions qu'à la lumière d'une analyse rétrospective. Elle consiste en une nouvelle modalité de comportement marquée par une forme de tension et d'hésitation temporaire quant à la réponse à donner à une sollicitation environnementale déterminée : ce qui est dérangé, ou momentanément suspendu, c'est la connexion unitaire entre activité sensorimotrice (comme la vue, le toucher, l'ouïe) et activité motrice-végétative (du cœur, de l'estomac ou des autres organismes internes régulés par le système nerveux sympathique), qui fusionnent généralement dans des actes unitaires où les réponses habituelles, pour la plupart non conscientes et non thématiques, trouvent leur origine. Mais la signification immédiatement inhérente aux interactions de l'organisme avec l'environnement, dont elles dépendent et qu'elles contribuent à leur tour à déterminer, serait elle aussi suspendue. C'est pour cette raison qu'il serait judicieux de parler désormais de dispositions ou d'attitudes

13. Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. fr. D. Férault, Paris, Rivages, 2001.

14. John Dewey, *The Theory of Emotion*, op. cit., p. 171. Dewey cite naturellement la célèbre thèse de James contenue dans le chapitre consacré au thème de l'émotion de ses *The Principles of Psychology*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981.

émotionnelles parce que la connexion non problématique d'un mouvement utile avec son *terminus ad quem* devient incertaine, et qu'à la place d'un mouvement complet qui parvient tacitement à son objet, il reste une disposition objective suspendue.

Ensuite, par rapport au traitement de James, Dewey manifeste d'emblée une tendance antidualiste à considérer l'émotion comme une conduite intégrale, dans laquelle les aspects significatifs, et en particulier l'orientation intentionnelle vers un objet – la peur de l'ours des Américains qui vivent à l'orée d'immenses forêts – n'est pas distincte de mon sentiment corporel de tension musculaire au moment de fuir, de l'agitation qui maintient l'intensité paroxystique du battement de mon cœur, de l'essoufflement qui soutient mes jambes et, en même temps, leur fait obstacle. Avec James, ce qui est réfuté, c'est l'approche traditionnelle des émotions dans les termes d'une antériorité du psychique, du mental ou de l'affectif sur le physique qui en constituerait une simple extériorisation. En même temps, on évite les pièges réductionnistes inhérents à certaines formulations de James, surtout présents dans les nombreuses reprises de la théorie James-Lange des émotions¹⁵. Au niveau de l'expérience émotionnelle, Dewey soutient en fait que « [c]'est la discrimination, et non l'intégration, qui est le vrai problème », et que la distinction entre l'objet vers lequel notre émotion est dirigée et notre réponse émotionnelle est de nature interprétative. Pour employer le vocabulaire de la neurophysiologie, nous pourrions soutenir que la différenciation entre la perception extéroceptive des stimuli provenant de l'extérieur de notre corps et perçus à sa surface, par rapport à la perception

proprioceptive de notre orientation et des dispositions motrices de notre corps, mais aussi par rapport à la perception intéroceptive ou viscérale, est secondaire, c'est-à-dire qu'on peut en suivre la trace par une analyse réflexive qui tend à distinguer des aspects dont nous faisons d'abord une expérience unitaire. Dans la tension émotionnelle, l'organisme dans sa totalité cherche à élaborer concrètement une nouvelle habitude de réponse, un nouveau mouvement d'emblée physique et signifiant, et en mesure de répondre avec une efficacité renouvelée à la crise ou à l'inhibition dans laquelle l'habitude précédente est entrée. D'autre part, la possibilité propre à l'émotion d'être l'une des façons dont l'organisme devient conscient est liée justement à cette tension, plutôt qu'à la distinction entre une phase proprement psychique et une composante physique ou physiologique du phénomène émotionnel.

À ce niveau de l'élaboration de la question, le jeune philosophe américain privilégiait donc déjà une interprétation de l'émotion comme modalité ou qualité d'un comportement et, plus généralement, d'une certaine expérience de l'environnement, plutôt qu'une vision substantialiste. Il considérait comme centrale sa caractérisation en un sens intentionnel, c'est-à-dire qu'il soutenait que ce qu'elle concerne avant tout n'est pas l'intériorité privée présumée du langage, mais ses relations structurales avec l'environnement, et en particulier ses modalités de réponse non habituelles et ordinaires, où intervient la nécessité de choisir ce qu'il faut faire. Le troisième élément qu'il retiendra dans ses interprétations ultérieures des émotions réside dans l'hypothèse selon laquelle les expériences caractérisées par une forte prééminence émotionnelle comporteraient une forme de prise de conscience non principalement cognitive des composantes actives et passives en jeu, c'est-à-dire une approche caractérisée par une crise, une sorte de blocage de la consommation immédiate de l'expérience qui conduit à se focaliser

15. Sur ce point, voir Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. fr. N. Vieillescazes, Combas, Éditions de l'Éclat, 2007. Voir aussi Alessia Ruco, *L'esperienza emotiva tra James e Dewey*, *Aisthesis*, 2008/1, p. 13-27.

affectivement sur les composantes subjectives et environnementales. En d'autres termes, déjà à ce niveau de l'élaboration de la question, les remarques de Dewey apparaissent très éloignées et de l'inscription du sentir émotionnel dans un environnement psychique ou subjectif principalement privé, d'une part, et de l'opposition dualiste entre l'affectif, ou l'émotionnel, et l'intellectuel, d'autre part. Comme il le dira plus tard, l'émotion est un mode de conscience parce qu'elle comporte une tension ou une rupture dans le comportement de réponse consolidé, qui devient donc conscient ou thématique, «réflexif» et non «immédiat¹⁶».

2. Les émotions sont-elles dans l'esprit ?

Dans l'article «What are States of Mind?», comme c'est souvent le cas, Dewey commence son interprétation par l'analyse de l'expression «état d'esprit» dans le discours ordinaire, où il lui semble possible de trouver des indications meilleures que celles que l'on trouve dans de nombreux ouvrages d'épistémologie, lesquels lui paraissent faussés par les dualismes entre le corps et l'esprit ou entre l'esprit, le sujet ou la conscience, d'une part, et le monde ou la réalité matérielle, de l'autre. En anglais courant, dire de quelqu'un qu'il se trouve dans un «*state of mind*» déterminé revient à lui attribuer une certaine disposition comportementale dans son rapport aux choses et aux individus autour de lui – on fait référence, en particulier, à une forme d'irritation ou du moins d'impatience dans le rapport aux unes et aux autres. Ainsi,

16. Sur cette conception des émotions comme forme de conscience comprise en un sens non principalement cognitif, il serait intéressant de vérifier certaines continuités avec des positions plus récentes dans le domaine scientifique, comme celles de Antonio Damasio, *Le Sentiment même de soi: corps, émotions, conscience*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.

«un état d'esprit est essentiellement une attitude ou une disposition émotionnelle telle que cette attitude ou disposition sont caractéristiques de certaines conditions d'un agent organique¹⁷».

Les états d'esprit ne sont donc pas équivalents aux émotions, mais ils concernent «les sensations, les idées, les images, les volitions et les soi-disant états de conscience¹⁸» dans la mesure où, avant d'être réifiés en substances, ou même seulement en événements psychiques autonomes, ils font référence aux façons dont un organisme vivant est disposé dans son rapport avec l'environnement autour de lui – modalités que caractérise une certaine qualité émotionnelle. Le génitif n'est pas compris au sens possessif, comme si un certain état appartenait à une certaine dimension spéciale appelée esprit; il est compris dans les termes d'une qualité permettant une expérience déterminée, une interaction particulière entre un organisme et l'environnement auquel il appartient; on y a affaire à une disposition qui n'est pas seulement mise en acte, mais perçue comme telle, et devenant consciente comme un aspect caractérisant un soi individuel à cause de la tension émotionnelle qui se crée.

Pour Dewey, ce qui est fondamental, c'est d'interpréter ce genre de phénomènes à partir du donné primaire de chaque expérience, laquelle n'est pas constituée par un esprit ou par une conscience séparée ou indépendante d'un monde et d'une réalité brute et indifférente qui se limite à s'offrir comme telle dans nos perceptions, mais s'avère parfois une «*moving complex situation*¹⁹» dans laquelle un organisme vivant se trouve devoir lutter dans un monde dont il dépend, en donnant des réponses toujours intéressées – à la différence des entités inorganiques.

17. John Dewey, «What are States of Mind?», *The Middle Works, Vol. 7, op. cit.*, p. 33.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 37.

D'autre part, ses réponses contribuent à modifier l'environnement autour de lui, parce que ses actions et ses passions agissent à leur tour sur lui dans une forme d'adaptation réciproque et toujours dynamique. En partant de cette situation médiane ou intermédiaire, dans laquelle les organismes vivants se trouvent toujours déjà situés en relation de dépendance circulaire à un monde dont ils sont en même temps une partie structurelle, on évite, selon Dewey, le genre de méprises dirimantes au sujet des phénomènes mentaux et émotionnels, à l'origine de la séparation entre un environnement psychique indépendant et un corps purement physique, séparation qui ne permet pas d'expliquer comment l'un peut exercer une influence causale sur l'autre. Il s'agit plutôt d'apprécier comment, dans le cas humain, les interactions organiques se réalisent en termes mentaux, c'est-à-dire comment elles parviennent à un degré de conscience et de complexité sémantique propre à leur niveau d'échange avec l'environnement. Dewey remarque notamment que c'est de cette façon qu'il est possible de défendre le plus efficacement la théorie des émotions de William James, pour qui les résonances ou réverbérations organiques d'une émotion ne doivent pas être comprises comme les conséquences au niveau de l'expression corporelle d'états mentaux précédents, mais comme le « matériau mental » lui-même²⁰ dont sont constituées nos dispositions émotionnelles par rapport au monde autour de nous. La conception traditionnelle selon laquelle une émotion ou un sentiment déterminent une certaine expression du visage ou une certaine posture comme des conséquences extérieures ou purement physiques d'un état intérieur

20. *Ibid.*, p. 34 et p. 36. Sur la pertinence de la théorie des émotions de James pour Dewey, voir Jim E. Tiles, *Dewey*, Routledge, London-New York, 1988, p. 35 sq. et Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience et nature*, op. cit., p. 137.

ne se justifie qu'à la condition d'accepter comme un donné primaire le dualisme entre l'esprit et le corps, l'organisme et l'environnement. Elle cesse de l'être dès lors que l'on interprète les composantes physiques ou physiologiques des comportements humains comme le tissu effectif dont sont constituées les actions et les réactions signifiantes, orientées plus ou moins efficacement par les échanges structurels avec l'environnement.

D'autre part, cela n'implique en rien que la distinction entre un organisme vivant, un esprit individuel ou un soi et l'environnement vers lequel il est disposé d'une certaine façon ne soit pas valable, ni qu'elle soit fallacieuse. Pour Dewey, il s'agit simplement d'une différence dérivée par rapport à une interaction et une interdépendance circulaires. En particulier, la distinction interviendrait comme un type d'expérience réflexive par rapport à l'immédiateté des interconnexions réciproques organico-environnementales, et elle répondrait à l'exigence de considérer analytiquement les composantes des interactions qui ont lieu afin de pouvoir contrôler plus efficacement les rapports entre moyens et fins lorsque les habitudes de réponse consolidées deviennent problématiques et que se crée une tension émotionnelle au sujet de ce qu'il faut faire, ce qui conduit à admettre consciemment l'intrication du tissu expérimental. Notamment, ce type d'interprétation rend évidentes les limites d'une caractérisation de l'émotion en termes irrationnels ou ineffables : comme Dewey le soutient dans *La Quête de certitude*, si « [l']aspect émotionnel d'un comportement de réponse est sa qualité *immédiate*²¹ », cela veut dire qu'une situation de tension au sujet de ce qu'il faut faire est sans aucun doute expérimentée, ou vécue comme telle, mais elle ne peut pas être séparée de l'exigence d'une considération réfléchie pour *sortir de l'impasse** qui s'est créée. Elle est à l'origine d'une

21. John Dewey, *La Quête de certitude*, op. cit.

analyse des composantes en jeu dans l'expérience immédiate de la tension qui, précisément en tant que telle, en produit une première forme de conscience. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un mode d'être conscient principalement émotionnel plutôt que cognitif, à condition de ne pas rigidifier ce type de distinction dans une forme de dualisme dogmatique, mais de la comprendre comme une différence d'accent.

L'écrit de 1912 se conclut en attribuant la genèse et le succès de la réification du mental ou du psychique, d'une part, et du corporel ou du purement physique, d'autre part, à leur définition comme données primaires, pour des motifs sociaux et religieux, en plus d'une certaine complaisance isolationniste typique de l'art dramatique et de la littérature, mais aussi de tant de psychologies.

3. Implication et participation émotionnelle

Le chapitre de l'ouvrage de 1925, intitulé « Experience, Nature and Art », reprend brièvement le thème de l'émotion, mais en introduisant une modification décisive qui met en question l'interprétation traditionnelle de l'art comme expression des émotions, et en particulier, l'implication selon laquelle une œuvre d'art authentique comporterait la réduction des matériaux, et des moyens dans lesquels elle se réalise, à de simples instruments extérieurs d'extériorisation d'une émotion déjà donnée par ailleurs²². De nouveau, la critique d'une telle

22. Il n'est pas exclu que Dewey fasse justement référence à la théorie de Croce – son *Bréviaire d'esthétique* avait déjà été élaboré sous la forme de conférences suite à l'invitation du Rice Institute de Houston, Texas. Comme on le sait, dans la production esthétique de langue anglaise, une conception idéaliste en de nombreux points semblable sera développée par Collingwood dans ses *Principles of Art* de 1928. La polémique est certainement orientée contre Santayana, comme l'a souligné Thomas M. Alexander, *John Dewey's*

conception de l'art fait référence à la signification du mot émotion dans la vie et le langage quotidiens :

L'émotion au sens ordinaire du terme est provoquée *par* certains objets, physiques et personnels ; elle est une réponse à une situation objective. Elle n'est pas quelque chose qui existe quelque part en soi et modifie des matériaux à travers lesquels s'exprimer. L'émotion indique une participation intime, parfois vive, parfois plus calme, à certaines situations naturelles ou existentielles ; il s'agit pour ainsi dire d'une attitude ou d'une disposition qui existe en fonction de choses objectives²³.

La supposition selon laquelle l'émotion constituerait tout d'abord le donné d'une conscience individuelle autonome, indépendante du monde dans lequel elle pourrait ensuite réintroduire les matériaux pour qu'ils soient rendus publics, contredit ce que suggère le langage ordinaire, où il apparaît évident que nous avons peur *de* quelque chose, nous nous réjouissons *d'une* rencontre, nous nous préoccupons *de* notre vie, ou nous ressentons une forme de répulsion *lorsque nous sommes confrontés* à certains comportements. En d'autres termes, plutôt qu'un état d'esprit enfermé dans une dimension intérieure, l'émotion est considérée dans notre vie quotidienne comme la qualité ou la modalité de réponse à certaines situations vécues, et elle met en évidence, au contraire, notre exposition structurelle à l'environnement.

Theory of Art, Experience et nature, op. cit., p. 213 sq. Il me semble manifeste qu'à la fin du chapitre, Dewey se confronte au débat qui lui est contemporain. C'est aussi la raison pour laquelle tout de suite après qu'il a discuté ce genre d'interprétations de l'art, il se confronte à la théorie de la « forme signifiante », sur laquelle Clive Bell, dans son *Art* de 1914, avait insisté.

23. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 353-354.

L'Art comme expérience revient sur cet aspect, en soulignant en quoi l'émotion concerne un soi, bien qu'elle ne lui appartienne que dans la mesure où il est « impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement que l'on désire ou que l'on craint²⁴ ». Il n'est donc pas nécessaire qu'un sujet projette ses émotions sur la nature, puisqu'il en fait immédiatement l'expérience comme hostile, ou favorable, en fonction de ce sur quoi le rythme des interactions qui constitue l'organisme individuel met l'accent. Celui-ci devient alors un individu, un soi, grâce aux qualités émotionnelles de ses expériences, qui signalent en fait une rupture dans le rythme de l'intégration à l'environnement qui devient ainsi conscient²⁵. En simplifiant les termes de la question, l'émotion ne concerne pas principalement un individu isolé et sa dimension intérieure, qu'il projette ensuite sur un autre individu, sur quelque chose ou sur une situation entière, comme le veut le schéma traditionnel de la projection empathique²⁶. Et cela, simplement parce que la conscience en soi est une abstraction ou un produit tardif de l'expérience. Elle relève plutôt des façons dont un certain individu est parfois disposé envers

l'environnement auquel il appartient toujours, ainsi qu'envers la totalité de son organisme. Elle revient aux relations dans lesquelles les situations que nous vivons sont perçues comme immédiatement significantes. L'individualité et la conscience ne sont pas des phénomènes originaux ; elles émergent bien davantage comme des facteurs des interactions émotionnellement structurantes entre l'organisme et l'environnement.

Il faut apporter une précision supplémentaire concernant la distinction entre simple effort et émotion : à la différence de l'effort, qui offre une réponse instinctive, presque automatique aux sollicitations environnementales, l'émotion a une qualité significative qui la caractérise immédiatement, justement dans la mesure où elle comporte une référence intentionnelle ou objective au sens large, c'est-à-dire qu'elle indique le confort ou le danger qu'une situation déterminée offre ou oppose à un soi.

Mais l'aspect le plus articulé, dans l'ouvrage de 1934, concerne le rôle de l'émotion, dans le domaine de l'expression, artistique en particulier, qui guide, sélectionne les matériaux, contrôle et réunit. Avant d'aborder ce sujet, il convient d'apporter quelques précisions sur la position du soi, toujours impliqué émotionnellement dans les expériences qu'il fait, et auquel Dewey reconnaît une fonction décisive dans l'expression artistique.

4. Sujets, esprits et consciences

Le sixième chapitre d'*Expérience et nature* : « Nature, Mind and the Subject », est consacré aux thèmes du sujet, du soi individuel, de l'esprit, de la conscience. S'y ajoutent certaines indications du chap. VIII, « Existence, Ideas and Consciousness ». Dewey y prend d'emblée position contre le subjectivisme idéaliste et les formes conscientalistes d'interprétation de l'expérience :

24. *Ibid.* ; *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 91.

25. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 47-48. Sur cette base, il serait intéressant d'élargir le discours pour réviser le thème de l'empathie comme projection de sentiments et d'émotions subjectives sur les autres, qui a été finalement repris par certains défenseurs de la « neuroesthétique » à partir du rôle attribué aux « neurones miroirs » – sur ce point, voir David Freedberg, « Empatia, movimento ed emozione », in Giovanni Lucignani, Andrea Pinotti (dir.), *Immagin della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano, 2007, p. 13-67, et aussi David Freedberg, Vittorio Gallese, Motion, « Emotion and Empathy in aesthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5, p. 197-203.

26. En ce qui concerne la notion traditionnelle, « subjectocentrée », de l'empathie, voir en particulier et l'*Esthétique* de Theodor Lipps et l'essai de Moritz Geiger, *Essenza e significato dell'empatia*, in Andrea Pinotti (dir.), *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini e Associati, 1997.

La personnalité, le soi ou la subjectivité sont des fonctions ultimes qui émergent à partir d'interactions organiques et sociales dont l'organisation est hautement complexe²⁷.

Il entend souligner que les individualités subjectives ne se situent pas au début d'un processus de constitution du monde, ni même de l'expérience, mais qu'elles font partie de ces facteurs qui se constituent à l'intérieur de l'expérience elle-même, dans les interactions avec un environnement naturel, d'emblée partagé et public. De plus, pour que se produisent, chez les parties impliquées dans les processus de jouissance ou de souffrance immédiates, déjà constituées par la sensibilité émotionnelle et les analyses réflexives qui s'ensuivent, de telles formes de conscience, il est nécessaire que les interactions en cours atteignent un degré de grande complexité. C'est en ce sens que l'individualité humaine peut se distinguer de manière décisive dans le contexte de sa continuité avec les processus naturels dont elle est issue et auxquels elle répond²⁸.

Cela ne signifie pas – il s'agit d'un fait de grande importance dans le domaine de l'expression artistique – que les sujets ne sont pas reconnus comme des facteurs pertinents et, par suite, décisifs de l'expérience humaine; il s'agit plutôt de voir en eux des «agents[s] qui réorganise[nt] et reconstruit[nt] à nouveaux

frais un ordre préexistant²⁹». Le soi, en d'autres termes, occupe une position médiane dans l'environnement des transactions qui ont déjà eu lieu et qui ont généralement déjà pris la forme d'un équilibre mobile, mais consolidé. Ce sont des événements qui ne se déroulent pas par rapport à une réalité en soi, ni par rapport à l'expérience *tout court*^{*}, comme en ce qui concerne l'expérience qui se déroule sans obstacles, dans la mesure où «il n'est pas juste ou pertinent de dire : «je fais l'expérience de» ou «je pense». On dirait plus justement «ça» fait une expérience ou «ça» pense³⁰». Dans l'interaction expérientielle, l'individu singulier émerge comme tel d'une forme d'expérience «prépersonnelle», pour recourir au terme employé par Merleau-Ponty³¹, quand il se sent remis en cause, en première personne, en raison de ce qu'il a fait ou de ce qu'il a vécu, parce qu'il se trouve dans une situation d'incertitude ou d'indétermination qui l'oblige à reconsidérer réflexivement ce dont il a fait l'expérience et à supposer consciemment sa propre individualité. Dire «je» veut dire s'engager dans un traitement, endosser une responsabilité en tenant compte de certaines conséquences; cela ne signifie pas être l'auteur, la source, l'origine de la constitution :

27. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 196.

28. Comme le soutient Vincent M. Colapietro dans l'essai cité précédemment, le choix de Dewey de définir le sujet comme «organisme humain» n'est en rien réductionniste, mais bien polémique, orientée contre les dualismes défendus indûment par les positions de type spiritualiste. «Le sujet humain n'est autre que l'organisme humain; mais dans le cours de l'expérience, cet organisme se transforme radicalement dans et à travers ses interactions avec les autres» (Vincent M. Colapietro, «Embodied, Enculturated Agents», in Casey Haskins, David I. Seiple, *Dewey reconfigured: Essays on Deweyan Pragmatism*, art. cit., p. 70).

29. John Dewey, *Expérience et nature*, p. 204. Je suis donc d'accord avec la thèse de Colapietro qui défend Dewey contre l'accusation d'avoir rendu vain le sujet individuel, accusation portée en particulier par John E. Smith (*John Dewey: Philosopher of Experience*, in *Reason and God*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 92-114) et Richard J. Bernstein (*John Dewey*, New York, Washington Square Press, 1966) : on ne trouve pas dans les thèses du philosophe américain une doctrine systématique de la subjectivité, mais une série d'indications qui permettent de la repenser comme un événement non réductible de l'expérience, qui en émerge et qui est capable de rétroagir sur les conditions naturelles et culturelles de son apparition.

30. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 218.

31. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Dire en signifiant réellement quelque chose « *je* pense, je crois, je désire » plutôt que « ça pense, ça croit, ça désire », c'est accepter et affirmer une responsabilité et énoncer une revendication. Cela ne signifie pas que le soi est la source ou l'auteur de la pensée ou de l'affection, ni qu'il est son siège exclusif³².

Le *je* émerge donc comme un phénomène naturel et en même temps social. Il intervient comme un événement qui a lieu quand un organisme est impliqué dans l'expérience de l'environnement dont il dépend et il répond à la demande sociale de rendre compte de certaines actions, d'attribuer la responsabilité des conséquences de certaines activités. D'un côté, donc, l'esprit ne doit pas être conçu comme quelque chose de primairement individuel, mais il se constitue comme tel socialement : il « correspond lui-même à un système dans lequel les significations font l'objet de croyances, d'une reconnaissance, d'une ignorance, d'une acceptation ou d'un rejet, d'une attente et d'une valorisation, toutes choses qui ont été instituées sous l'influence de la coutume et de la tradition³³ » – il n'est pas, en revanche, le pôle qui enregistre une perception du monde là dehors, déjà déterminé comme tel, et qui le reflète en une image fidèle. D'autre part, la structure participative de l'expérience humaine, enracinée dans le langage, permet de faire une distinction entre l'esprit et le soi, entre les possibilités et les modalités d'un comportement commun et des relations réflexives qui s'avèrent donc dérivées, dans la mesure où l'accent est mis tout d'abord sur les rapports entre le soi et le monde et, en particulier, les autres individualités desquelles il peut ou il doit se distinguer. En d'autres termes, la question de la réflexivité ne se joue pas dans les profondeurs privées

32. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 218.

33. *Ibid.*, p. 170, op. cit., p. 206.

d'une conscience isolée et autonome, mais elle naît comme une instance de différenciation, de reconnaissance et d'affirmation d'une responsabilité dans le cours des expériences et des activités auxquelles on participe³⁴.

Dire d'une perception, d'un acte de reconnaissance, d'un certain comportement qu'ils sont subjectifs signifie alors que l'on soutient qu'ils m'appartiennent, qu'ils m'impliquent en première personne et que je peux être tenu d'en répondre. En revanche, cela n'implique pas que, parce que ce type d'implication se vérifie, la perception, la reconnaissance, le comportement en question ne disent pas quelque chose du monde dont je fais l'expérience – comme si l'on disait que, parce que l'attribut de cette maison est d'être à moi, ma propriété interdit à la maison d'être comme elle est en soi. En d'autres termes, de la référence subjective de quelque chose, on ne peut pas inférer la négation de sa structure intentionnelle.

Expérience et nature soutient que les exagérations du subjectivisme indiquent effectivement un phénomène authentique, mais qui a été mal compris. Elles sont apparues avec l'humanisme, en réponse au primat divin typique de l'époque médiévale, mais en particulier en réponse à la doctrine médiévale selon laquelle le salut (ou la damnation) concerne l'âme individuelle. Or, le nœud qui est au centre de cette déformation concerne la supposition que la séparation du sujet de l'objet est un donné primaire, conception selon laquelle ce dont on fait l'expérience est compris comme indépendant de la manière dont on en fait l'expérience, et les modes d'expérience du monde sont séparés et déterminés de façon autonome par rapport au monde dont on fait l'expérience.

34. Cf. Vincent M. Colapietro, « Embodied, Enculturated Agents », art. cit., p. 71 et Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Expérience et nature*, op. cit., p. 160-161.

Les contributions ultérieures sur ce thème sont avant tout destinées à interpréter le phénomène en termes non substantiels, comme la qualité mentale qui serait typique des relations organico-environnementales à un degré élevé de complexité et de liberté, et à souligner l'ouverture structurelle au monde ; ce qui vient compléter la critique de l'interprétation traditionnelle de ces phénomènes comme inhérents à un environnement privé. En même temps, la position de Dewey se distingue également de la conception réductionniste de l'esprit individuel, de la conscience et du sujet qui les ramène à des processus neurophysiologiques où les difficultés du solipsisme subjectiviste et de la substantialisation des représentations mentales se dissolvent dans une forme de monisme physicaliste³⁵.

La Quête de la certitude propose, quant à elle, de considérer l'esprit comme la qualité typique d'un ensemble de réponses – émotionnelles, délibératives, intellectuelles – à l'incertain. Cette qualité caractériserait la vie humaine, les êtres inanimés n'étant pas en mesure de réagir à des situations problématiques et se limitant à des réactions *standards*. Seuls les organismes pourvus d'une structure complexe, en interaction avec un environnement tout aussi complexe, perçoivent le caractère problématique des choses, l'incertitude quant à ce qu'il faut faire, selon des formes de conscience qui vont des modalités les plus émotionnelles à celles où les composantes intellectuelles deviennent dominantes. L'intelligence s'avère donc une composante de l'esprit : c'est la qualité d'une expérience confrontée de manière explicite à un problème, obligée à mettre en œuvre une stratégie

35. Je me limite ici à observer que, de ce point de vue, Dewey nous fournit au moins quelques indices pour dépasser le débat entre le dualisme et le monisme dans la compréhension des connexions esprit-corps, aussi bien que pour opérer un rapprochement non réductionniste avec certaines contributions des neurosciences.

pour améliorer ses échanges avec l'environnement, en raison d'une impossibilité de s'en tenir à une stratégie habituelle, devenue dès lors problématique et consciente.

Dans *L'Art comme expérience*, le souci d'éviter toute réification de l'esprit, autant que toute position qui l'isolerait dans un environnement psychique séparé, conduit Dewey à faire appel aux ressources du langage ordinaire. Une attention à ses usages permet de mettre en évidence la composante intentionnelle ou le lien structurel avec l'environnement de chaque comportement humain, ainsi que la nature verbale du mot « *mind* ». « Garder à l'esprit », « venir à l'esprit », « avoir à l'esprit », « avoir la présence d'esprit » renvoient à la mémoire, au dessein, à l'attention, à l'observation intéressée et, de façon plus générale, au souci ou à la préoccupation pour les choses ou les individus parmi lesquels il se trouve que nous vivons. Dans le langage ordinaire, « esprit » « ne dénote jamais quelque chose d'indépendant et d'isolé du monde des personnes et des choses ; il s'emploie toujours en référence à des situations, des événements, des objets, des personnes et des groupes³⁶ ».

Les significations qui résultent de nos pratiques des choses et de ce que nous faisons avec les autres font partie d'un soi *en train de se faire*, lequel, loin de jouir d'une structure indépendante du monde auquel il appartient, se constitue au contraire sur un arrière-plan mobile, dans un processus continu d'assimilation et de reconstruction de la préoccupation, de la participation à ce qui est en train d'avoir lieu, et de l'attention qu'on y porte. Dans cette perspective, la « conscience » est interprétée comme un phénomène plus restreint que l'esprit, qui appartient aux composantes « intermittentes » et de premier plan, lesquelles se focalisent de temps en temps sur une interaction particulière à partir d'un arrière-plan, d'un « préconscient », qui

36. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 268 ; tr. fr. *op. cit.*, p. 428.

fonctionne silencieusement comme cet ensemble des comportements organiques, des habitudes comportementales, des tendances implicites à la sélection, au rejet, à la classification, qui guident implicitement nos comportements plus conscients.

5. Actes et objets expressifs

L'Art comme expérience consacre deux chapitres au thème de l'expression. Ces chapitres peuvent être lus comme la dissolution d'une série de stéréotypes interprétatifs à propos du caractère expressif des arts, aussi bien que comme la réélaboration antidogmatique des termes en question.

Tout d'abord, la conception des actes d'expression comme formes d'interaction complexe entre un organisme et l'environnement, et en particulier ces expériences dans lesquelles se produisent de profondes transformations des composantes en jeu, marginalise les lieux communs répandus à propos de l'expression. On considère souvent celle-ci, même lorsqu'elle est associée à des matériaux et des moyens artistiques, comme une simple extériorisation d'un contenu intérieur, immatériel, spirituel, ou «éthéré», pour emprunter ce terme à Dewey, déjà déterminé comme tel avant que les instruments physiques lui permettant de s'extérioriser et d'être communiqué en termes publiquement reconnaissables ne soient mis en place³⁷.

37. De ce point de vue, les conceptions comme celle de Croce et de Collingwood tombent aussi sous la critique de Dewey. Selon ces conceptions, l'intuition esthétique, si elle n'est pas distincte de l'expression, et qu'elle se réalise même proprement et seulement en elle, est toutefois comprise comme un phénomène purement spirituel ou immatériel, totalement indépendant du moment suivant et parfaitement accessoire de sa communication par des matériaux et des moyens techniques. Dans cette perspective, les affinités sont remarquables avec la critique que Merleau-Ponty formule des conceptions traditionnelles du langage comme expression à l'extérieur de

L'acte expressif consiste bien davantage en une expérience complexe, à partir d'une relation organico-environnementale où les rapports de détermination s'avèrent réciproques, circulaires et structurés de manière dynamique, les interactions se caractérisant également par une forme émotionnelle de conscience, déterminée par l'interruption momentanée des habitudes de réponse consolidées dans des situations de la vie ordinaire. Ce qui fait d'un acte qu'il est expressif, ce n'est pas la présence en lui de la représentation d'une chose préexistante – un état d'âme, une impression, une idée, une signification –, mais l'effectuation d'une transformation et d'une réélaboration constructives de matériaux et d'expériences antérieurs, capables de produire une expérience innovante du monde commun, de la dire ou de la présenter à d'autres susceptibles de l'apprécier. Pour expliquer ce qu'il veut dire en soutenant que l'expression est une transformation, Dewey exploite la proximité étymologique des termes «exprimer» et «presser», en rappelant comment même le fait de presser le jus des raisins ne consiste pas dans la simple expulsion ou la simple restitution à l'extérieur du grain de son contenu, car où une opération de type mécanique comme celle-ci comporte une interaction de la matière première avec la pression du pressoir, la séparation de la peau et des pépins, le filtrage – si tel n'était pas le cas, n'importe qui serait capable de produire du vin, et les compétences techniques du vigneron seraient superflues³⁸.

Dans l'interprétation qu'en propose Dewey, les matériaux sur lesquels agit l'activité de transformation et de réélaboration expressive semblent distincts, mais ils présentent ceci de commun qu'ils n'appartiennent pas à une intériorité privée, puisqu'ils

significations logiques déjà constituées indépendamment des instruments lexicaux qui les véhiculeraient ensuite. Voir, entre autres, les premières pages de Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

38. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 124-125.

sont les produits d'expériences individuelles ou collectives d'un monde commun et partagé. Il ne s'agit pas seulement de sons, de couleurs, d'éléments tactiles, mais aussi de dispositions organiques motrices-perceptives, d'habitudes de comportement, de capacités dynamiques et de maîtrise technique, s'ajoutant au bagage des significations dérivées des expériences réflexives antérieures, désormais sédimentées et incorporées jusque dans des formes d'expérience moins médiates propres à des individus aux prises avec d'autres circonstances environnementales.

L'individualité de l'artiste et celle du spectateur jouent un rôle décisif, mais médian ou intermédiaire, dans la pratique qui modifie et réélabore les matériaux, la création artistique ne se concevant pas *ex nihilo*, à la manière de la création divine, mais précisément comme une intervention agissant sur des expériences et des significations antérieures, appartenant à un monde commun et soumises au « filtre de l'expérience individuelle ». D'autre part, les composantes et l'arrière-plan environnementaux et organiques partagés et prépersonnels, ainsi que les individualités impliquées dans leur transformation, se trouvent pris dans un processus de détermination réciproque et dynamique tel que l'expérience expressive à laquelle ils prennent part ne se limite pas à agir sur les matériaux et les moyens sémantiques, organiques et environnementaux, mais rétroagit sur les sujets eux-mêmes, les remettant en cause, et contribuant ainsi à déterminer leur soi selon un certain parcours expérimentiel.

Enfin, pour en venir aux principes qui orientent l'activité de réélaboration qui définit l'expression artistique dans l'interprétation deweyenne – outre les matériaux et les facteurs actifs et passifs des transformations en cours –, les émotions (ou mieux : une forme de sensibilité et de conscience émotionnelle) jouent un rôle de ligne directrice, de critère de sélection et de réorganisation des matériaux, d'équilibre des composantes au sein d'un complexe unitaire ; elles règlent ainsi à la

fois l'activité artistique et la possibilité d'apprécier les œuvres d'art. De ce point de vue, l'idée selon laquelle les arts consisteraient essentiellement dans l'expression d'émotions ou d'états d'âme, ineffables, soustraits à leur caractère privé et rendus universels uniquement par l'expression artistique, est résolument exclue³⁹. En d'autres termes, la thèse selon laquelle les émotions en constitueraient le contenu objectuel : ce que les œuvres d'art exprimeraient, se révèle insoutenable. À ce sujet, la distinction que Dewey propose entre l'accès d'émotion et l'expression artistique est utile : le premier constitue toujours une forme d'expérience immédiate, dans laquelle la colère ou la joie sont vécues pour soi : on donne libre cours aux passions dans lesquelles on est absorbé, complètement pris comme on l'est par son implication directe dans une situation. Les cris de fureur ou les sourires sont certainement éloquents pour ceux qui y assistent (et dans cette perspective, ils font bien référence à autre chose qu'eux-mêmes), mais cela ne vaut que pour les autres individus, pas pour celui qui est totalement impliqué dans l'accès. En revanche, un acte expressif implique une qualité émotionnelle qui, comme nous l'avons vu, comporte l'interruption d'une habitude de réponse précédemment consolidée, une résistance au cours habituel des choses, et la nécessité d'un choix, d'une sélection ou d'un tri entre plusieurs possibilités de réponse à l'impulsion vers laquelle l'organisme est orienté⁴⁰.

39. On peut citer, d'une part, les thèses de Suzanne K. Langer (voir *Feeling and Form*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953) et, de l'autre, celles de Croce ou Collingwood (*The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938, 1958).

40. À propos de la comparaison entre expression véritable et a « mere act of discharge », voir Thomas M. Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience et nature*, op. cit., p. 219, sq. Pour la distinction entre impulsion et réflexe, « *impulsion* » et « *impulse* », voir John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 115. Cette distinction me semble puiser ses racines dans la critique

La sensibilité émotionnelle est donc déjà porteuse d'une forme de conscience, déterminée par une hésitation ou une suspension momentanée de l'expérience en cours. Cette crise, ou ce blocage, conduit à percevoir explicitement les termes de la situation actuelle et à réfléchir ou analyser les interactions qui ont eu lieu. C'est donc de cette façon que se manifeste la continuité entre la sensation affective et les pratiques cognitives, délibératives et plus médiates par rapport à l'appréciation directe des événements en fonction du poids qu'ils font peser directement sur nous. C'est de là que provient l'insistance du philosophe à repenser les connexions entre « une pensée empreinte d'émotion et des sentiments dont la substance est faite de significations ou d'idées », afin de mettre en question la séparation nette qui leur a été historiquement imposée⁴¹.

Il faut encore ajouter que la même composante émotionnelle, qui agit sur les matériaux et sur les expériences antérieures en les sélectionnant, en les réélaborant, en les unifiant, n'est pas laissée indemne par l'action exercée ; elle subit à son tour une transformation dans le cours de l'acte expressif, passant d'un état brut et indéfini à un état plus déterminé et raffiné. C'est précisément la raison pour laquelle on ne peut pas soutenir que l'émotion au niveau expressif précède *tout court* l'acte de son expression et demeure fondamentalement étrangère aux moyens techniques et aux matériaux dans lesquels elle s'extérioriserait, pour en rester au stéréotype interprétatif de cet argument. L'émotion ne se détermine bien davantage comme telle que dans le cours de l'expression, elle se définit seulement à travers

le choix du *medium* expressif qui convient le mieux à une situation spécifique, dont elle subit la réaction ou la modification, et qui lui confère son trait esthétique particulier, en la caractérisant par rapport à une origine commune aux émotions ordinaires. Au lieu de préexister à l'expression artistique, l'émotion est à son tour façonnée et configurée à travers l'expérience de celui qui la produit ou de celui qui l'apprécie. Si la signification de l'effort est massive et inarticulée, celle de l'émotion peut être plus fine et plus articulée, elle peut nous en dire plus sur notre relation avec la situation dont nous faisons l'expérience.

Mais que veut-on dire quand on soutient qu'une œuvre d'art est expressive ? Sans hésiter, Dewey affirme qu'on soutient ainsi que l'œuvre d'art « dit quelque chose⁴² ». Au début du chap. v de *L'Art comme expérience*, il précise tout d'abord que le « dire » peut être signifié par le verbe « représenter », tout en prenant soin de distinguer la représentation comprise comme « reproduction littérale » d'une prétendue réalité en soi – catégorie traditionnellement employée pour interpréter les arts dits figuratifs, naturalistes ou mimétiques – de la représentation comprise comme présentant, offrant ou proposant quelque chose à l'appréciation. Toutefois, ce qui est présenté, le contenu proposé, n'est pas la reproduction transparente ou purement descriptive de quelque chose de préexistant, en particulier d'un quelconque type d'objectivité, mais une expérience du monde commun qui est *nouvelle*, en ce que, partant de matériaux et d'expériences qui font partie d'une tradition commune, les uns et les autres connaissent une transformation expressive élaborée ultérieurement par « l'alambic de l'expérience personnelle » de ceux qui y prennent du plaisir. Pour eux, à qui l'œuvre d'art s'adresse inévitablement, dans la mesure où elle en vient à faire partie de leur expérience du monde commun, le processus de

de l'arc réflexe élaborée par Dewey dans l'essai de 1896, précédemment cité. Sur ce point, je renvoie à mon ouvrage déjà cité, *Il sentire e la parola*.

41. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 139. Sur ce point, il faut renvoyer aux deux essais déjà cités, « Qualitative Thought » et « Affective Thought ».

42. *Ibid.*, p. 88, *op. cit.*, p. 154.

sélection, de filtrage et d'unification guidé par la sensibilité émotionnelle est aussi valable. Ce processus agit à partir d'une certaine propension organique, percepto-motrice – un affinage des capacités à reconnaître des sons, des couleurs, des matières, une familiarité avec les postures et les mouvements artistiques –, ainsi qu'à partir de la richesse plus ou moins grande des significations des interactions antérieures sédimentées dans l'expérience actuelle de l'observateur ou de l'auditeur. Fondamentalement, pour Dewey, il ne s'agit donc pas tant d'un nouveau contenu objectuel que, précisément, d'une nouvelle *expérience*, c'est-à-dire d'une nouvelle possibilité d'interaction avec l'environnement qui, faisant participer ceux qui l'apprécient à un faire commun qu'ils reprendront et continueront ultérieurement, peut dire « quelque chose sur la nature de leur propre expérience du monde à ceux qui y trouvent du plaisir⁴³ ». L'œuvre d'art communique ainsi inévitablement, au sens du mot « communication » défini dans *La logique ou la Théorie de l'enquête*, c'est-à-dire : faire quelque chose en commun. C'est précisément à partir de là qu'il est possible de parler de langages des arts⁴⁴.

43. *Ibid.*, p. 154.

44. C'est justement pour cette raison qu'il est problématique d'opposer l'expression et l'affirmation, ou encore la signification dont on fait immédiatement l'expérience dans les arts et les signaux ou significations verbales, qui ne comporteraient pas tant une nouvelle expérience pour celui qui les apprécie qu'une indication pour y parvenir. J'ai discuté cette question des significations du « langage » chez Dewey et des connexions entre langage et expérience dans mon livre *Il sentire e la parola*, *op. cit.*, chap. IV, « Esperienza e linguaggio: le riposte del "naturalismo culturale" di John Dewey », p. 165-207.

III. LANGAGE ET CORPS DES ÉMOTIONS : DEWEY, NUSSBAUM ET LA LANGUE DE SABA

La conception des émotions élaborée par Dewey au cours de sa longue activité de recherche apparaît stimulante au regard des débats sur lesquels ont actuellement débouché les approches philosophiques, épistémologiques et esthétiques, ainsi que la pluralité des études scientifiques, depuis la psychologie traditionnelle et la psychanalyse, à la neurophysiologie et aux sciences cognitives en général.

Comme on a cherché à le montrer dans le chapitre précédent, l'interprétation de Dewey repose sur une critique de la tradition qui l'oppose aux formes de réductionnisme, tant dualistes que monistes, au nom d'une inspiration structurellement antisubjectiviste et antisubstantialiste. Des premiers écrits de 1894-1895 jusqu'à *Expérience et nature* et *L'Art comme expérience*, Dewey s'est efforcé de défendre une conception des émotions qui s'attache à y voir, non pas des états mentaux substantiels, mais des qualités des interactions des organismes humains avec l'environnement naturel et social dont ils font partie. Les limites de la position selon laquelle les aspects corporels superficiels ou profonds constitueraient des manifestations d'un état mental antérieur y apparaissent dès lors évidentes. En même temps, dès le début, Dewey a adopté une attitude critique à l'égard du type de réductionnisme qui frappe une théorie comme celle de James – « nous

sommes tristes parce que nous pleurons, nous sommes en colère parce que nous nous battons, nous avons peur parce que nous tremblons¹». La dimension organique et corporelle des interactions avec l'environnement apparaît au contraire d'une grande portée pour l'orientation du mouvement et de l'action. Non seulement le physique et le psychique apparaissent comme des aspects d'une interaction que seule la réflexion permet de dissocier, au moyen de l'analyse, mais le dualisme présumé qui oppose sensibilité et cognition s'avère tout aussi artificiel. Le sentiment de la qualité esthétique qui imprègne la relation avec l'environnement est en fait interprété comme chargé des significations que l'environnement lui-même implique pour l'existence et le bien-être de l'organisme humain qui s'y trouve impliqué, et comme une première forme émotionnelle de conscience. En outre, la critique de la conception subjectiviste des émotions et de l'expérience est tout aussi nette. Loin de les attribuer à une subjectivité privée, elle les comprend en termes relationnels, comme des fonctions de l'appartenance et de l'interaction de l'organisme humain avec les situations naturelles, sociales et culturelles dans lesquelles il est enraciné et avec lesquelles il interagit.

Les thèses de Dewey sur ce sujet peuvent, pour une large part, être partagées et développées, mais elles demandent à être repensées à la lumière des discussions de ces dernières années. Elles ne peuvent fournir des instruments à une exploration des mondes artistiques plus fine qu'à la condition d'être réarticulées.

La conception proposée par Martha Nussbaum dans son *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*² me semble y

1. John Dewey, «The Theory of Emotions», *op. cit.*, p. 171. Dewey cite naturellement la célèbre thèse de James dans le chapitre consacré au thème des émotions dans ses *The Principles of Psychology*, *op. cit.*, p. 1066.

2. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

être propice, dans la mesure où elle a le mérite de soutenir une théorie cognitive, mais non intellectualiste, des émotions, une théorie en mesure de se confronter à la complexité des détails problématiques que le thème implique, mais aussi aux sollicitations raffinées et provocantes qui proviennent de la musique et de la littérature en particulier. De plus, il faut rappeler qu'une des positions paradigmatiques à laquelle la philosophe fait référence pour déterminer ses propres positions est la théorie James-Lange des émotions. Or, si la conception deweyenne ne dérive pas de celle des *Principles of Psychology*, il est toutefois indiscutable qu'elle a eu une grande importance pour le plus jeune des pragmatistes américains, comme on peut le constater dès ses premiers écrits sur la question.

Je consacrerai la première partie de ce chapitre à une reconstruction synthétique de l'approche de Nussbaum, en m'attachant surtout à mettre en évidence deux maux dont cette approche me semble souffrir. Le premier concerne le contenu propositionnel associé au jugement évaluatif implicite dans l'émotion ; le deuxième, les aspects corporels liés à l'émotivité, considérés comme importants mais non essentiels dans la définition du phénomène. Dans un deuxième temps, je me tournerai vers Dewey et la manière de reformuler ce genre de problèmes qui permet à ce dernier d'y apporter des réponses. La troisième et dernière partie s'attachera plus particulièrement à une œuvre littéraire – *Ernesto* d'Umberto Saba. L'expérience émotionnelle y est centrale, mais elle me semble impliquer des conceptions ou des images du langage et de la sensibilité corporelle et émotionnelle différentes de celles que défend Martha Nussbaum.

1. Que signifie le fait d'attribuer un contenu cognitif aux émotions ? Quelques remarques sur *Upheavals of Thought*

Dans l'ouvrage qui réunit et réélabore profondément une partie des idées sur lesquelles elle a travaillé ces dernières années, Martha Nussbaum propose une conception néo-stoïcienne des émotions, fondée sur une interprétation cognitive. L'essentiel de sa thèse consiste à soutenir que les émotions renferment des jugements de valeur, ou encore que, loin de pouvoir être caractérisées comme des tendances ou des comportements profondément irrationnels, elles sont porteuses d'informations importantes sur le monde qui nous entoure. En particulier, elles équivaldraient à des jugements sur les objets de notre environnement et les individus avec lesquels nous sommes en relation, des jugements concernant la signification de ces objets ou de ces individus, pour notre bien-être. Conçues de la sorte, les émotions permettraient d'établir que nous ne sommes pas, structurellement, des êtres autosuffisants, et que nous avons besoin, pour notre subsistance et notre prospérité, de choses et d'êtres que nous ne contrôlons pas pleinement, voire qui échappent totalement à notre contrôle.

S'efforçant d'éviter des formes de cognitivisme rigide, la philosophe américaine réussit toutefois à affiner suffisamment sa propre théorie pour pouvoir affronter la complexité des phénomènes en question, bien que son approche reste dualiste au regard d'une perspective deweyenne. Mais procédons par étapes.

Pour défendre sa propre conception, Nussbaum se réfère à une conception opposée – ou, plus précisément, une version quelque peu simplifiée – pour laquelle les émotions, étrangères à la connaissance, sont interprétables comme des phénomènes structurellement irrationnels. D'où la nécessité de les exclure de la morale et de l'éthique, dans la mesure où, pouvant être considérées comme étrangères au vrai et au faux, au bien et au

mal, au juste et à l'injuste, elles constitueraient un phénomène en soi, ce qui permettrait, du coup, de les associer aux arts, compris au sens moderne, dès lors qu'elles se rattacheraient à un règne autonome et séparé de toute instance mondaine.

Les propositions de la philosophe américaine ne peuvent donc pas être accusées de dualisme entre le cognitif et l'irrationnel – notre expérience émotionnelle du monde est riche de sens pour notre orientation dans le monde. Mais elles flirtent avec un dualisme irrésolu entre le cognitif et le corporel, l'intelligence et la sensibilité, lié à la fois à une conception rigide de la connaissance et à une conception physicaliste du corps. Le passage où Martha Nussbaum reconstruit la position qu'elle critique fait clairement apparaître que la conception qui tient les émotions pour des énergies non pensantes, sans rapport avec nos manières de percevoir le monde et de l'interpréter, est tout simplement associée à l'idée d'une base physique des phénomènes émotionnels. « Parfois, la conception opposée est liée à l'idée que les émotions sont "physiques" plutôt qu'"intellectuelles", comme si cela suffisait à les rendre non intelligentes plutôt qu'intelligentes³ – comme s'il suffisait de revendiquer le rôle de la physiologie dans les émotions pour les considérer comme irrationnelles. Il est clair qu'ici, le véritable objet de la polémique est le réductionnisme physicaliste qui identifie ou réduit les émotions à des états physiques, et en particulier à des conditions neurophysiologiques. La « source extrêmement influente de la position opposée⁴ » serait ainsi constituée par la théorie de James et Lange. Nussbaum semble manquer de prudence dans son appréciation des thèses avancées par William James dans ses *Principles of Psychology*. Pour de nombreux interprètes, en effet, James ne serait pas guidé par des

3. *Ibid.*, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 25, n. 7.

intentions réductionnistes, mais par le souci de réaffirmer le rôle central de la sensibilité corporelle dans les émotions, par opposition à la thèse jusqu'alors nettement majoritaire, qui interprétait les aspects corporels comme les expressions extérieures d'états psychiques intérieurs. Dewey lui-même, comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, oriente sa lecture dans cette direction, même s'il ne manque pas de reprocher à son aîné pragmatiste de s'être laissé aller à quelques formulations malheureuses⁵. Il n'en est pas moins vrai que les thèses de James comportent des conséquences réductionnistes, et que l'interprétation restreinte à laquelle elles ont parfois donné lieu a débouché sur « des conceptions hydrauliques et mécanistes des émotions⁶ ». Nussbaum a parfaitement conscience de l'existence de recherches importantes sur les aspects neurophysiologiques des phénomènes émotionnels qui, comme celles d'Antonio Damasio et de Joseph LeDoux, ne peuvent pas être simplement liquidées comme des théories réductionnistes⁷. De plus, la philosophe américaine admet que certaines expériences corporelles intenses peuvent enrichir la signification cognitive des émotions elle-même. Pourtant, un présupposé fondamental de nature dualiste n'en persiste pas moins dans l'ouvrage tout entier, comme le suggère d'emblée l'introduction :

5. Pour une comparaison intéressante des positions de James et Dewey sur les émotions, voir le travail déjà cité de Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness ad Somaesthetics*, op. cit., en particulier les deux derniers chapitres, consacrés respectivement aux deux pragmatistes américains. Dans le chapitre consacré à James, Shusterman, en accord avec Dewey, réfute la lecture réductionniste de ses thèses sur les émotions, en même temps qu'il met en évidence la manière dont le plus jeune des deux philosophes a repris de nombreuses remarques au plus âgé, corrigeant sa position dualiste en ce qui concerne le problème du corps et de l'esprit.

6. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, cit, p. 25, n. 7.

7. *Ibid.*, p. 114 sq.

Si nous concevions réellement les émotions comme des coups ou des éclats dans notre corps, nous laisserions de côté ce qu'il y a en elles de plus dérangeant. Que la vie serait simple si le chagrin était simplement une douleur dans la jambe, ou la jalousie, une mauvaise douleur dans le dos. La jalousie et le chagrin nous torturent mentalement : ce sont nos pensées au sujet des objets qui sont la source de l'agonie – et, dans d'autres cas, de la jouissance⁸.

Manifestement, Martha Nussbaum ne parvient pas à admettre que l'expérience corporelle n'est pas autre chose que la pensée, mais que celle-ci s'enracine et se nourrit de la première, de la même façon qu'elle est toujours déjà orientée et mise en perspective, pleine d'une signification déjà présente dans les mains, dans les positions du corps, dans les mouvements environnants qui la caractérisent en permanence. En d'autres termes, elle n'envisage jamais la possibilité que le « voir comme » puisse s'articuler dans le corps – le « voir comme », dans son interprétation des émotions comme processus à deux phases, appartient à la première phase de formulation d'un jugement de valeur. En réalité, l'alternative présupposée oppose l'interprétation de la jalousie ou du chagrin comme phénomènes physico-corporels et celle qui y voit des « tortures mentales ». C'est ce que confirme la suite de l'examen, au moment où l'auteur aborde la question de la définition des émotions et de la place que sont susceptibles d'y prendre des éléments liés au corps. La question qui guide l'enquête est significative : « Y a-t-il des éléments non cognitifs nécessaires⁹ ? » Nussbaum part ainsi du présupposé que notre sensibilité, c'est-à-dire « le fait que nous ayons des sentiments », constitue « probablement une condition nécessaire de notre vie mentale¹⁰ », mais

8. *Ibid.*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 56.

10. *Ibid.*, p. 57.

elle la qualifie d'emblée comme un ensemble d'aspects non cognitifs, dont elle soutient que nous avons de vraies raisons d'affirmer qu'ils font partie du chagrin, de la jalousie ou de la jouissance.

En substance, Nussbaum avance trois arguments : il y a des cas de douleur où nous enregistrons des altérations de la pression sanguine, mais nous ne pouvons pas pour autant soutenir que les tétraplégiques ne ressentent pas la douleur (1) ; de plus, les recherches physiologiques ne peuvent pas laisser de côté les identifications d'épisodes émotionnels dont les seuls témoins sont les patients, sur la base de leur propre expérience (2) ; enfin, on n'est jamais parvenu à identifier des corrélations constantes entre des états et des processus physiques, et des expériences émotionnelles. Si le premier argument peut être ramené en substance au troisième – qu'on n'enregistre aucun état physique chez certains individus qui disent ressentir une douleur, cela n'implique pas qu'ils ne perçoivent pas une autre sensation corporelle –, émerge ici une conception rigide du corporel, comme quelque chose qui doit être corrélé de manière stable et mécanique au mental. Nussbaum suppose qu'à défaut d'une série de réactions physiques liées de manière stable à une émotion – ou à défaut d'isoler une aire corticale précise correspondant à une ou des émotions déterminées –, l'expérience corporelle ne constitue pas un élément pertinent et non marginal de la définition des émotions. Or, le comportement humain manifeste un niveau élevé de flexibilité qu'on ne peut imputer uniquement à la pensée, à la connaissance ou à l'évaluation, même comprises comme autonomes, et qui se rapporte déjà à la grande variété des réponses motrices. Par conséquent, si est juste la thèse selon laquelle la variabilité des comportements corporels corrélés aux émotions les exclut de la définition de ces dernières, elle devrait également s'appliquer aux contenus cognitifs des émotions, dont la flexibilité est certainement très élevée.

À la différence du premier, le second argument contient une indication avec laquelle on peut en grande partie être d'accord, à condition toutefois de l'interpréter autrement. Certes, tout discours scientifique parasite le langage ordinaire qui articule nos expériences à sa manière. Mais cela ne veut pas dire que ces expériences ne tiennent aucun compte du corps. Le langage scientifique ne parvient pas à l'épuiser.

Un autre aspect de la théorie des émotions proposée par Nussbaum me semble problématique. Il concerne l'idée stoïcienne du caractère central du jugement de valeur ; il me semble que même les révisions apportées dans l'ouvrage de 2001 ne permettent pas de le sauver. Mais à nouveau, procédons par étapes.

Nussbaum soutient qu'il est nécessaire d'apporter deux corrections de fond à la conception stoïcienne. La première concerne la conception de la connaissance que sous-tend le caractère cognitif attribué aux émotions. Le jugement qui en constitue la colonne vertébrale ne devrait pas être compris – ni principalement, ni primairement – dans les termes d'un contenu propositionnel linguistiquement formulable, car cela impliquerait l'attribution d'une vie sans affects à la fois aux enfants encore capables de parler et aux animaux. Cela nous interdirait également de comprendre le rôle et le mode de fonctionnement des « bouleversements de la pensée » dans les arts non verbaux comme la musique *in primis*, mais aussi les arts visuels. L'intensité souvent perturbante de la douleur du petit enfant séparé de sa mère, autant que les expressions de joie qui se manifestent lors de l'allaitement ou dans l'étreinte protectrice, font peser la charge de la preuve sur ceux qui, comme les stoïciens, défendent une conception dissociant le monde de l'enfance de toute vie émotionnelle, à contre-courant de nos expériences les plus quotidiennes. D'autre part, non seulement nos expériences avec les animaux domestiques, mais aussi les études éthologiques nous conduisent désormais à reconnaître explicitement la complexité

des relations animales, et à étudier les formes de la douleur et du chagrin dont certaines espèces sont capables. Enfin, soutenir que la musique est extérieure au langage verbal – soit dans une acception fondationnaliste, soit en un sens non dogmatique – ne peut nous empêcher de nous demander comment l'expérience émotionnelle de l'auditeur est influencée au moins en partie par l'écoute d'une certaine pièce musicale.

La solution de Nussbaum est centrée sur une extension de la conception de la connaissance ou de la pensée au-delà des limites du verbal. Mais une telle extension n'est pas du même ordre que la conception deweyienne aux termes de laquelle une forme de sensibilité esthétique, ou de conscience liée à l'exposition radicale d'un organisme à l'environnement, est déjà à l'œuvre dans les interactions d'un organisme humain avec l'environnement auquel il appartient, dont il dépend et qu'il contribue à construire. Elle reste également éloignée d'une vision phénoménologique, comme chez Merleau-Ponty, par exemple, pour qui la connaissance dans sa dimension conceptuelle, abstraite et virtuelle, procède de formes d'orientation dans le monde enracinées dans les dispositions motrices, dans l'orientation corporelle, dans le savoir présent dans les mains de celui qui fait quelque chose, manipule, saisit, etc. Nussbaum prend au contraire une direction substantiellement opposée, qui reproduit au niveau de la connaissance la structure dichotomique du jugement propre aux stoïciens.

Le point de départ en est dans une conception du jugement comme processus à deux phases, ou comme « assentiment à une apparence¹¹ ». En premier lieu, j'aurais conscience que quelque chose a lieu, ce premier avoir lieu n'impliquant aucune métaphysique car, à ce stade, je ne prétends pas que ma représentation interne supposée reflète fidèlement la réalité extérieure. Seule

ma croyance au sujet de la façon dont les choses m'apparaissent, dont je les vois ou dont je les interprète est ici concernée. En deuxième lieu, un assentiment s'ajouterait à cette première apparence, mais aussi la possibilité de le nier, ou simplement de le suspendre. En pensant la connaissance impliquée dans les émotions sous la forme d'une évaluation du monde fondée sur une combinaison ou une prédication de ce genre, les processus cognitifs pourraient donc être compris en termes non linguistiques au sens strict. En fait, le caractère verbal de la reconnaissance impliquée dans la façon dont les choses m'apparaissent ou de l'assentiment que je pourrais donner n'y est en rien impliqué. Nous pourrions ainsi facilement considérer l'assentiment à l'apparence qu'enveloppe une émotion comme propre à des êtres (encore) incapables de prononcer la moindre parole ou à des contextes dans lesquels la verbalité ne semble jouer aucun rôle, ou un rôle marginal¹². Il s'agit de savoir, d'un côté, si la signification du monde environnant en termes de bien-être doit toujours passer par un processus prédictif ou combinatoire et, de l'autre, si les modalités d'exercice de la pensée, mais aussi du langage, sont tout d'abord de type prédictif ou combinatoire. La référence à la littérature sur laquelle insiste Nussbaum devrait, me semble-t-il, enlever de la force à cette manière de concevoir la connaissance et le langage.

L'autre révision importante de la conception stoïcienne des émotions – dont le contenu semble largement partagé par l'auteur – concerne la supposition explicite de leur structure narrative. Une « forme trop intellectuelle de cognitivisme » empêcherait « une pleine compréhension du contenu cognitif spécifique des émotions¹³ », elle s'attarderait exclusivement sur le contenu informatif actuel dont les événements émotionnels

11. *Ibid.*, p. 37.

12. *Ibid.*, p. 125, *sq.*

13. *Ibid.*, p. 177.

sont porteurs, empêchant ainsi la compréhension des racines historiques des émotions présentes, dont la source réside dans les relations significatives de l'enfance et de la vie néonatale. Reconnaître l'épaisseur temporelle des émotions permettrait en revanche de résoudre les nombreux cas dans lesquels il semble inévitable de les interpréter en termes irrationnels – simplement parce que nous ne disposons pas de toutes les parties de l'histoire qui en éclairent le parcours. De plus, cela permettrait de comprendre le « rôle important de l'imagination, et donc de l'art de la narration, dans la compréhension de l'émotion et le développement émotionnel¹⁴ ». À partir d'une confrontation sans préjugés avec la psychanalyse des « relations objectives », Nussbaum met en évidence la manière dont la narration, dès la petite enfance, permet une exposition imaginative à des situations et à des relations émotionnelles très riches, susceptible de dessiner une sorte de première cartographie protégée – dans la mesure où elle n'est pas exposée à l'environnement réel – de la complexité du monde émotionnel. De plus, elle offrirait aussi des possibilités effectives de réélaboration, dans des conditions ne serait-ce qu'en partie moins dangereuses, des relations émotionnelles précédemment vécues sans avoir trouvé d'issue positive.

2. Sentir, savoir, dire

Une comparaison avec Dewey

La position de Nussbaum s'illustre dans une autre thèse fondamentale qui s'accorde avec la lecture de Dewey. Il s'agit de l'idée selon laquelle, loin d'être enfermées dans notre intériorité privée présumée, séparées structurellement des autres et du monde que nous partageons avec eux, les émotions ont un caractère relationnel. Elles montrent notre dépendance radicale

14. *Ibid.*, p. 179.

à l'égard de l'environnement naturel et social dont nous faisons partie, et elles disent quelque chose des situations d'interaction avec d'autres forces organiques, environnementales et culturelles. Pour Dewey, l'idée que la survie, autant que la détermination et la prospérité des organismes, et en particulier les organismes humains, dépendent de l'environnement dans lequel ils s'enracinent et qu'ils contribuent à leur tour à déterminer en agissant sur celui-ci n'est pas seulement l'un des « lieux communs biologiques¹⁵ ». C'est aussi la matrice qui rend d'emblée signifiante chacune de nos expériences du monde ou, pour employer son vocabulaire, qui fait de chacune de nos interactions avec l'environnement qu'elle s'accompagne toujours d'une qualité esthétique immédiatement perçue¹⁶. L'exposition radicale de l'organisme à l'environnement implique qu'il en perçoive tout de suite le caractère menaçant ou accueillant, chaud et confortable ou dangereux et plein d'obstacles, favorable et réjouissant ou dérangeant, sombre et étranger. Nos relations avec l'environnement naturel et humain, et en particulier les relations émotionnelles, sont d'emblée porteuses d'indications pertinentes pour ce que Nussbaum appelle notre bien-être et notre prospérité. Si donc la référence à l'individualité s'impose, c'est parce que dans l'interaction continue avec le monde dont nous faisons partie, il y va de l'individualité elle-même et du sentiment de sa vulnérabilité face à des forces soustraites à son contrôle – et certainement pas parce qu'il s'agit d'un environnement fait de vécus subjectifs, par principe inaccessible aux autres.

15. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 47.

16. Sur la notion de *qualité esthétique*, centrale dans l'ouvrage de 1925, *Expérience et nature*, je renvoie au premier chapitre de ce volume, ainsi qu'au chapitre 1, « John Dewey: l'estetico nell'esperienza », de mon *Il sentire e la parola*, *op. cit.*

Mais une différence profonde se dessine. Dewey refuse de caractériser ce type d'expérience en termes cognitifs, à la fois parce qu'il considère que les termes « connaissance », « cognition », « raison » doivent être réservés à des modalités différentes d'interaction avec l'environnement, et parce qu'il considère que la sensibilité contient des éléments d'évaluation – pour employer les termes de la philosophe américaine. Autrement dit, chaque expérience immédiate des choses, de ce qu'elles nous font, se configure déjà sous la forme d'un « sentir comme », d'un percevoir sémantiquement orienté, auquel ne s'ajoute pas dans un second temps la possibilité ou non d'un assentiment, puisque l'assentiment ou sa négation sont déjà inhérents à la qualité esthétique qu'enveloppe l'expérience immédiate. D'autre part, Dewey pense qu'il est erroné de considérer toute forme d'expérience en termes éminemment cognitifs : si chacune de nos interactions environnementales est toujours riche de signification, si elle dit quelque chose de pertinent sur le monde qui nous entoure, il faut encore faire la part du sophisme épistémologique qui consiste à étendre exagérément le modèle de la connaissance, comprise comme processus en acte. D'autres critiques de ce genre sont adressées à la tradition moderne par un auteur qui n'en est pas moins un ardent défenseur de la raison humaine, qu'il considère pourtant comme souvent capable de nous fournir de meilleurs moyens de contrôle – tout en ayant conscience qu'il s'agit d'un contrôle partiel ou de solutions à des difficultés par rapport auxquelles d'autres stratégies de réponse laissent les situations trop indéterminées pour permettre une réaction certes limitée, mais efficace.

Pour Dewey, l'enquête cognitive doit être comprise comme un type d'expérience réflexive qui revient analytiquement sur l'expérience immédiate, laquelle ne va pas de soi, mais pose des problèmes par rapport à nos habitudes de comportement ordinaires. À ses yeux, la connaissance consiste en un processus de discrimination, de suspension de la jouissance ou

de la souffrance immédiate, en vue de ce que les choses peuvent ultérieurement impliquer. L'analyse répond aux exigences de détermination impliquées dans l'expérience immédiate, et celle-ci est à son tour enrichie par les produits de la réflexion – de la connaissance, non plus en tant que processus en acte, mais comme ensemble des résultats des enquêtes précédentes. Celles-ci sont assimilées et stratifiées dans l'expérience immédiate et elles deviennent à leur tour susceptibles d'être perçues immédiatement, pour ce qu'elles nous font, au lieu d'être dirigées vers quelque chose d'autre. La raison opère donc comme un retour réflexif, permettant de discriminer les matériaux des expériences où les qualités immédiatement perçues en nous nous submergent ou nous comblent. De la même façon, considérer la cognition comme le modèle ou comme l'essence de tout type d'expérience, c'est méconnaître toutes les interactions qui n'appellent aucune problématisation plus ou moins abstraite par rapport au contexte concerné, et qui, à la limite, nous condamnent à l'inaction, là où ce commerce avec l'environnement va en grande partie de soi, comme tel est le plus souvent le cas, aussi bien pour la vie que pour l'environnement.

De ce point de vue, la plasticité et le degré de raffinement de la théorie de Nussbaum ne suffisent pas à neutraliser les objections qui viennent d'être adressées aux approches cognitives des émotions : leur présupposé non problématisé consiste dans « l'idée selon laquelle le jugement est l'unité de base de toute expérience¹⁷ ». Cette thèse peut être reformulée dans les termes de Dewey, de manière à nuancer la critique de la position de Nussbaum.

D'une part, l'idée que le contenu essentiel d'une émotion consiste en – ou est réductible à – un jugement évaluatif se fonde sur l'ignorance d'autres formes possibles de sensibilité,

17. Marianna Bergamaschi Ganapini, « Emozioni, giudizi e valori », *Aisthesis*, 2008, 1, p. 63-72.

de conscience du monde, non cognitives, explicitement discriminantes et analytiques. En d'autres termes, de nombreux types d'expérience possèdent la capacité de dire quelque chose de signifiant sur l'environnement qui nous entoure, sans que leur contenu soit conceptuel ou primairement articulé dans une forme prédicative. La sensibilité qualitative ou affective, centrée sur ce que les choses nous font – qui n'est pas réductible à la perception de qualités sensorielles, mais dans laquelle elles apparaissent plutôt incluses – est pleine de significations et elle a la capacité de comprendre implicitement l'environnement, ainsi que la valeur pour notre bien-être des forces naturelles et sociales avec lesquelles nous interagissons. D'autre part, le fait de concevoir les jugements de valeur, au sens large, comme intégrant un certain mode d'apparition des choses, susceptible de faire ensuite l'objet d'un assentiment, de sa négation ou de sa suspension, revient à partir d'éléments qui sont en réalité issus d'analyses conceptuelles antérieures et à en faire le modèle standard de la connaissance émotionnelle à laquelle Nussbaum tient tant. Pour employer un autre vocabulaire, cette démarche revient à donner indûment à la connaissance – qui est une modalité spécifique et raffinée de notre rapport aux choses – un statut premier par rapport à une compréhension en grande partie implicite et émotionnellement située par laquelle nous sommes tout d'abord et principalement ouverts au monde¹⁸. Martha Nussbaum part de la simple apparence des choses, laquelle n'implique pas la supposition métaphysique d'une restitution fidèle de l'image de la réalité extérieure, mais elle interprète explicitement l'assentiment comme une

18. Je fais évidemment référence à Martin Heidegger, en particulier au § 13 de *Être et temps* « § 13. Exemplification de l'être-à... à partir d'un mode dérivé : la connaissance du monde », trad. fr. du texte de la dixième édition par E. Martineau, Paris, Authentica, 1985.

opération après coup. N'ignore-t-on pas ainsi le fait que chaque voir comme est déjà orienté en un sens ou en un autre, qu'il est porteur d'une évaluation déjà inhérente à la sensibilité, dans la mesure où elle dépend de l'exposition radicale de notre organisme à l'environnement dont il fait partie ?

La question des modes de connexion au langage de la sensibilité émotionnelle, de même que son éventuel statut prélinguistique ou linguistique au sens large, est d'un ordre différent. On peut trouver dans le langage littéraire des suggestions intéressantes, à ce propos. Je reviendrai sur cet argument dans le paragraphe suivant. Pour le moment, poursuivons la confrontation entre les positions de Nussbaum et celles de Dewey.

Selon les cognitivistes, identifier les émotions à des jugements de valeur revient à ne pas tenir compte de la référence intentionnelle propre à ces mêmes émotions. Mais ce point de vue dérive à nouveau d'une conception de l'intentionnalité centrée sur le modèle épistémologique, et du modèle selon lequel la pluralité même des manières dont un objet s'offre à nous est comprise comme un ensemble de variations à partir de la relation cognitive à l'objet. Effectivement, pour une conception réductionniste des émotions qui les réduit à des états physiques, éventuellement à des connexions neurophysiologiques, le problème du rapport à l'objet de la peur, de la douleur, de la jouissance reste entier. Or ce n'est manifestement pas le cas pour Dewey – et peut-être pas non plus pour James –, car l'expérience immédiate est toujours déjà située dans un contexte environnemental, et la qualité esthétique peut être perçue comme la qualité d'une situation. Il s'agit d'une modalité de référence intentionnelle non ponctuelle ; ce qui est perçu est avant tout une situation dans son intégrité, tandis que la possibilité de se focaliser sur un détail ne vient qu'ensuite. C'est ici que Dewey parvient à caractériser une modalité émotionnelle d'interaction entre un organisme humain et l'environnement naturel

et social, par rapport à une expérience de dimension qualitative immédiate *tout court*. Dans l'émotion, la référence à un objet devient explicite – sans que cela implique un engagement métaphysique eu égard au concept d'objet –, en ce sens que la peur est la peur de quelque chose ou de quelqu'un en particulier, comme l'amour tend vers un être déterminé plus qu'il ne concerne une situation environnementale complexe. Dans l'émotion, en d'autres termes, un aspect particulier d'une situation intégrale s'impose à la sensibilité, un élément est perçu de manière explicite par rapport à la qualité émanant d'un contexte à l'arrière-plan. C'est justement pour cette raison que le sentir émotionnel peut engendrer une première forme de conscience de type non cognitif et, précisément, esthétique.

Venons-en à présent à la question du corps et de son rôle dans la définition des phénomènes émotionnels.

Nous avons vu que dans son interprétation, Nussbaum souligne la richesse des « coloris » qu'un ensemble d'expériences sensibles et corporelles, reliées entre elles, fût-ce par l'imagination, sont en mesure de conférer à une émotion. Pourtant, Nussbaum ne continue pas moins à soutenir que, dans la mesure où les relations ou les actions physiques stables ne sont pas corrélées de manière constante à des comportements cognitifs, ces aspects n'occupent qu'une place marginale dans la définition des émotions, dont le contenu fondamental serait de type propositionnel ou consisterait au moins en une évaluation préverbale se substituant à la manière dont un contexte déterminé s'est déjà donné à nous précédemment. Ce type d'argument nous a déjà semblé relever d'une conception étroite du corps, comme quelque chose de purement physique qui doit pouvoir être ramené à des termes invariables, soumis à des lois de correspondance biunivoque, au risque d'exclure ces aspects comme marginaux. Faut-il y voir la seule façon d'interpréter les composantes naturelles de nos expériences émotionnelles ?

Pour Dewey, l'interaction entre un organisme complexe, en particulier un organisme aussi complexe que l'organisme humain, avec l'environnement auquel il appartient, dont il dépend, et qu'il contribue à son tour à construire, n'est jamais un échange purement physique ; elle est toujours pourvue de sens. C'est pourquoi l'exposition radicale de l'organisme à l'environnement fait qu'il est perçu d'une certaine manière, avec une certaine qualité, au regard de l'orientation qu'il impose à l'organisme et des possibilités qu'il ouvre, étant entendu que, d'autre part, l'environnement n'est déterminé ni totalement ni définitivement avant que les échanges avec les organismes qui en font partie n'aient eu lieu, parce qu'il se constitue, lui aussi, en même temps, en un sens naturel et social, physique et culturel.

Pour entrer dans les détails, il me semble que la théorie de Nussbaum exige d'être révisée en ce sens, quant à la distinction qu'elle cherche à tracer entre appétits physiques et émotions. À ses yeux, un simple appétit physique comme la faim doit être compris comme « une *poussée* [ayant lieu] de manière relativement indépendante du monde, comme résultat de la condition corporelle de l'animal, cette condition expliquant que l'appétit représente un objet qu'il cherche alors. [...] Les émotions, quant à elles, sont *tirées* vers l'existence par leur objet, et par l'apparente importance de l'objet. En ce sens, l'intentionnalité est au cœur même des émotions¹⁹ ».

La distinction rappelle, ne fût-ce qu'en partie, celle que propose Dewey au début du chapitre consacré à l'acte expressif dans *L'Art comme expérience*, entre *impulse* et *impulsion*, distinction qui se fonde à son tour sur une différenciation établie des années auparavant entre arc réflexe et circuit organique²⁰.

19. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, *op. cit.*, p. 131.

20. John Dewey, « The Reflex Arc Concept in Psychology », *Early Essays* de *The Early Works*, art. cit.

Le stimulus ponctuel (*impulse*) subi par l'organisme, auquel devrait correspondre une réponse motrice tout aussi ponctuelle, « ne constitue qu'une partie, même lorsqu'il est instinctif, du mécanisme d'une adaptation accrue à l'environnement²¹ ». Pour comprendre le rapport humain avec l'environnement, il est précisément nécessaire de montrer comment l'arc réflexe n'est qu'une section abstraite d'une interaction plus complexe, qui implique une impulsion (*impulsion*), c'est-à-dire « un mouvement vers l'extérieur et vers l'avant de tout l'organisme », une propension à exposer certains stimuli environnementaux au détriment de certains autres, à explorer le contexte dans lequel nous nous trouvons déjà en suivant des parcours parfois particuliers. Par conséquent, à l'arc réflexe, il faut substituer la notion de *circuit organique*, afin d'explicitier le fait qu'on ne peut pas reconnaître un début aux interactions entre un organisme et son environnement, en un point de totale passivité (le stimulus de la psychologie comportementaliste) ou de totale activité (l'appétit qui partirait de l'organisme indépendamment de l'environnement). Bien qu'il y ait ici des différences remarquables entre les distinctions proposées par les deux auteurs, il me semble que la thèse deweyienne vaut aussi pour la comparaison entre le soi-disant simple appétit et l'émotion : on doit reconnaître que, même dans ce cas, le premier pôle de la distinction est un élément abstrait. Même les appétits, ou du moins les appétits humains (mais Nussbaum elle-même conçoit que cela vaut au moins pour certaines espèces animales), ne sont jamais, ou presque jamais, simplement physiques, mais déjà signifiants. Même les relations avec les choses et les autres organismes de l'environnement orientées vers la simple survie comportent des évaluations rudimentaires pour notre prospérité, pour recourir une nouvelle fois à l'une de ses formulations. Réciproquement, il n'est pas facile

(c'est presque toujours le produit d'une analyse abstraite) de distinguer la pertinence de quelque chose pour notre bien-être, de l'aspect de satisfaction corporelle qui lui est attaché. En fait, Nussbaum elle-même se trouve aux prises avec des cas limites qui estompent les limites entre l'appétit physique et l'émotion : c'est le cas de la sexualité humaine, de l'amour érotique, mais aussi du dégoût, où les composantes organiques sont particulièrement lourdes, tout en apparaissant pourtant d'emblée chargées d'implications interprétatives. Mais c'est aussi le cas de la fatigue et du sommeil, pour lesquels une approche réductionniste comme l'approche strictement pharmacologique des troubles du sommeil et de l'insomnie se révèle totalement inadéquate. Entre autres, Nussbaum rappelle comment, même chez le nourrisson, la satisfaction de la faim est indiscernable du sentiment de protection et d'assouvissement produit par l'allaitement et l'étreinte maternelle²². La philosophe fait encore référence au cas des singes étudiés par Bowlby : « Ayant le choix entre une source dure et mécanique de nourriture et un objet doux et accueillant mais qui ne nourrit pas, les singes s'agrippaient presque immédiatement à ce dernier²³. »

Je note toutefois une autre indication intéressante pour reconsidérer le rôle du corps dans les relations émotionnelles ; elle vient de Dewey. Comme cela était déjà clair dans ses écrits de jeunesse sur ces thèmes, le problème du corps n'est pas celui – ou du moins pas entièrement – de l'expression physique d'un état émotionnel interne ; il peut être interprété dans les termes d'une crise dans les habitudes de réponse ordinaire, et en grande partie implicite, propres à certaines situations environnementales, se révélant brusquement inadéquates. Comme on peut le lire en particulier dans *Human Nature and Conduct*, une habitude

21. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 115.

22. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, op. cit., p. 190-191.

23. *Ibid.*, p. 186.

de comportement n'est jamais seulement motrice ou physiologique, même si elle a lieu sans que des raisonnements explicites, des évaluations ou d'autres activités de type principalement analytique soient nécessaires. L'habitude incorporée dans mes muscles apparaît en fait déjà signifiante, parce qu'une modalité de réponse jusqu'à présent efficace aux sollicitations de l'environnement s'est déposée en elle. En réalité, le fait qu'elle exclue des opérations explicites de type intellectuel n'empêche pas qu'elle ait une qualité signifiante, silencieuse ou implicite, pour ainsi dire, simplement parce que tout fonctionne normalement, sans soulever de difficultés. De la même façon, dans la crise émotionnelle, la physiologie et la signification sont solidaires, à ceci près que la crise en question permet aux relations de devenir conscientes, d'avoir un relief phénoménologique, justement parce que la signification incorporée dans un certain mouvement de mes membres n'est plus capable de répondre efficacement aux sollicitations qui me viennent de l'environnement et des autres individus avec lesquels je le partage.

Pourtant, nous devrions peut-être pousser plus avant la question du corps, non seulement en ce qui concerne les manifestations physiques supposées d'un état intérieur, au vu des mouvements par lesquels nous répondons à la stimulation, mais aussi en ce qui concerne la dimension corporelle de la focalisation intentionnelle. Est-il bien vrai que la perte du corps qui nous manque dans le deuil n'est pas essentielle à la définition du deuil, le corps de la mère de l'enfant qui fait pour la première fois l'expérience de son absence, le corps d'autrui désiré dans la pulsion érotique, le corps de celui qui nous menace ? En d'autres termes, quelles sont les dimensions corporelles impliquées dans les relations émotionnelles, et jusqu'à quel point l'importance, non seulement du corps proprement dit, mais surtout de celui d'autrui pour *ma* dimension affective, peut-elle être considérée comme marginale ?

Peut-être est-il finalement juste de soutenir que les émotions, avec d'autres phénomènes, nous font faire l'expérience depuis notre naissance du caractère indispensable, en bien ou en mal, des autres en chair et en os pour notre bien-être. Les autres, dont nous faisons l'expérience dans les émotions qu'ils suscitent, sont loin d'être de simples machines physiques. Ils apparaissent d'emblée radicalement signifiants pour notre bien-être, non pas malgré la pesanteur de leur physicalité, mais à travers elle. Les autres, qui entourent et protègent quand l'enfant est dans les bras de sa mère, ou qui nous agressent et prennent notre place dans ses bras, quand vient un enfant plus jeune. Comme le remarque Dewey dans l'ouvrage de 1922, la question du contrat social – mais nous pourrions dire, plus généralement, la question de la façon dont nous parvenons à entrer en relation avec les autres, éventuellement en projetant sur eux nos sentiments, nos pensées, nos désirs – apparaît artificielle à tous ceux qui ont quelque expérience des premières phases de la vie humaine²⁴. À ce sujet, on pourrait peut-être considérer qu'il y a une convergence avec la manière dont la psychanalyse apprécie les relations objectives, selon Nussbaum : « Chaque personne est née enfant, et chaque enfant est sujet dès sa première respiration et le premier cri qu'il pousse aux attentions et aux exigences des autres²⁵. » En d'autres termes, il apparaît difficile de contester, si ce n'est à partir d'une prise de position intellectuelle artificielle, que la socialité est expérimentée comme une condition naturelle de l'homme dès sa naissance. J'ajouterai que, peut-être, l'intensité et la difficulté de gérer des réactions émotionnelles ainsi caractérisée dès la petite enfance témoignent à quel point, justement, la dimension émotionnelle constitue un canal

24. John Dewey, *Human Nature and Conduct, The Middle Works, Vol. 14*, 1899-1924, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1983.

25. *Ibid.*, p. 43.

privilegié pour accéder à l'expérience de la tâche heureuse ou malheureuse de l'autre, dont nous pouvons éventuellement essayer ensuite de le libérer, mais qui constitue notre situation primaire.

3. Ernesto de Saba, un mélange émotionnel de sensibilité et de parole

Pour résumer, Martha Nussbaum soutient donc une conception des émotions qui leur attribue un contenu propositionnel, c'est-à-dire un jugement impliquant l'évaluation des effets des situations sur notre bien-être, s'amplifiant en une forme de cognition principalement non verbale, mais prédictive, la (simple) constatation d'un état de choses enveloppant son acceptation ou son refus. Après avoir analysé cette conception à la lumière d'une perspective deweyenne, dans l'espoir d'en révéler la souplesse herméneutique dans le domaine artistique, je me tournerai, pour esquisser une tentative de réponse à ces exigences, vers une œuvre littéraire qui me semble particulièrement significative de ce point de vue : je veux parler du bref roman d'Umberto Saba, *Ernesto*.

Plusieurs raisons guident ce choix. Tout d'abord, il me semble intéressant de tester la résistance des thèses de Nussbaum en ne choisissant pas un terrain explicitement difficile où la verbalité au sens strict n'occupe pas une place centrale, comme la musique ou les relations animales, mais une œuvre littéraire dont la consistance de la langue et de la prose pourrait être de nature à confirmer plus aisément les thèses de la philosophe américaine. Plus spécifiquement, ce que le texte de Saba parvient à dire de l'épaisseur émotionnelle de l'expérience, que ce soit dans le contenu et la trame du roman, particulièrement dense en vécus intensément émotionnels ou dans les choix linguistiques et stylistiques qui le caractérisent, se révèle tout à fait

passionnant²⁶. Le récit concerne un Triestin de 16 ans qui fait l'expérience d'une initiation homosexuelle, à la fin du XIX^e siècle, avec un ouvrier d'une dizaine d'années son aîné, et qui travaille occasionnellement dans l'entreprise où Ernesto est employé. Le jeune homme vit avec sa mère et sa vieille tante, la première ayant été abandonnée par le père d'Ernesto alors qu'elle allait accoucher. L'atmosphère est pesante et froide. D'autres sources d'émotions fortes sont fournies par l'épisode du premier rasage, suivi d'un rapport avec une prostituée qui l'initie aux relations hétérosexuelles, et de l'amitié, un amour quasi platonique, avec un jeune musicien. L'inspiration autobiographique de Saba contribue à rendre plus dense encore l'enchevêtrement émotionnel des événements : Saba a écrit ce texte en 1953, dans une clinique psychiatrique, tout d'abord, où il se reposait pendant quelques mois, puis à Trieste, avec l'intention explicite de ne pas publier ce long récit, dont il se sentait en quelque sorte enceint²⁷.

Les choix linguistiques sont marqués par l'usage continu de dialogues en dialecte – « un dialecte un peu adouci et à l'orthographe italianisée le plus possible²⁸ » –, caractérisé par des

26. « Le poète a éprouvé son ton et sa manière sur une matière qui se déroule devant nous comme un spectacle : il en est sorti avec l'expérience d'une émotivité libre et riche, confiant en son pouvoir de l'exprimer, sans être retenu par une quelconque réserve métaphysique ou passionnelle péremptoire » (Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Alfonso Berardinelli (ed.), *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 204-205).

27. Cf. la lettre à sa fille, Linuccia, du 25 juillet 1953 : « Ma Linuccia, je suis fatigué, épuisé, je ne tiens plus (ou à peine) sur mes jambes. Et hier, j'ai reçu une lettre comme d'habitude... et, qui plus est, j'ai Ernesto, mon Ernesto, qui veut venir tout entier à la lumière. » (in Mario Lavagetto, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981, p. 564). À ce sujet, voir, de Maria Antonietta Grignani, l'Introduction et surtout l'« Histoire d'Ernesto » [Dans l'édition française, seule est reprise l'*Histoire d'Ernesto* (NdT)].

28. Umberto Saba, *Ernesto*, *op. cit.*, p. 3. Sur le rendu du dialecte triestin, entre les corrections orthographiques ou celles de la main de la fille de Saba,

phrases esquissées ou laissées en suspens, des incises, des hésitations, des sauts logiques apparents, ou encore des traits typiques de la conversation quotidienne, des traits personnels, pour ne pas dire franchement intimes. Le registre est pauvre, populaire, riche de choix lexicaux que je dirais souvent francs, plutôt que crus. À la conversation dialectale au style direct s'oppose l'italien du narrateur omniscient à la troisième personne, qui intervient, donne des informations, raconte, commente.

Ce rapprochement de Saba avec Dewey trouve sa justification dans une sensibilité commune à l'expérience quotidienne du monde environnant, et dans la conviction implicite que l'esthétique doit être redécouverte et retrouvée à l'intérieur de l'expérience même et non dans le royaume des « choses éthérées²⁹ », séparé des pratiques humaines, dans un autre langage préservé de l'usure des échanges quotidiens, conformément à ce que Dewey développe de manière explicite et programmatique dans sa philosophie. Pour le dire avec Debenedetti, « [Saba] ne trouve pas les choses dans la musique ; il trouve la musique dans les choses³⁰ ».

Linuccia, et les tendances opposées de versions plus directes ou plus douces, voir l'intéressante *Note philologique* insérée dans l'Appendice de l'édition de poche d'Einaudi par Grignani.

29. Cette expression apparaît dans le titre du deuxième chapitre de *L'Art comme expérience*.

30. Giacomo Debenedetti, « Il grembo della poesia », *La poesia di Saba*, in Alfonso Berardinelli (ed.), *Saggi, op. cit.*, p. 1061. Voir aussi, au début, de « Quest'anno... », repris dans les *Ultime cose su Saba*, les observations sur la poésie de l'auteur triestin : « Il a grandi à une époque où les poètes les plus en vue se faisaient une spécialité des destins extraordinaires, de la confrontation quasi professionnelle avec les sentiments élevés, de haute fréquence, superlatifs, qui avaient toujours quelque chose de plus que la condition humaine normale ; même l'humilité, la vraie ou l'ostentatoire, de Giovanni Pascoli ne faisait pas exception. En revanche, Saba était l'exception opposée : il restait dans la moyenne. Or, avec le matériau avec lequel les autres hommes sont contraints

Une dernière prémisse s'impose. Le texte a fait l'objet d'interprétations remarquables de la part de la critique littéraire. Il va sans dire que cette étude n'entend pas s'y opposer ; elle s'en inspire en partie, sans pour autant en partager toujours les thèses. Au demeurant, l'approche présentée ici obéit à une intention différente. Il s'agit d'aborder ce texte à la lumière de questions philosophiques et de le solliciter en ce sens, de chercher à obtenir du langage littéraire des réponses à des interrogations philosophiques. En fait, l'une des activités les plus intéressantes de l'esthétique – et, pourquoi pas ? les plus divertissantes – ne consiste pas seulement, à mes yeux, dans la possibilité de théoriser sur les phénomènes artistiques, leurs définitions et leurs significations, comme elle prétend habituellement et légitimement le faire, mais dans un type d'interrogation philosophique des œuvres – littéraires ou d'une autre nature – permettant d'aboutir à des réponses, dans le tissu linguistique, musical ou pictural, et de poser à nouveaux frais les questions elles-mêmes ou, dans certains cas, de recadrer ces questions et les présupposés philosophiques auxquels elles sont liées³¹.

de faire leur prose quotidienne, il a réussi à faire de la poésie » (p. 1071). On peut se reporter aussi à la comparaison que Mario Lavagetto propose entre la poésie de Saba et le réalisme de Gottfried Benn, mais surtout avec la conception de Mallarmé de la parole quotidienne comme pièce de monnaie usée, réduite à un pur moyen d'échange : « Chez Saba, il n'y a pas l'ombre de tout ceci : nulle volonté d'élever le langage à l'absolu, de creuser le vide où sa création peut s'expliquer et prendre forme. La parole se meut au milieu des choses, elle est porteuse d'"objets" qui parfois l'écrasent, l'oppriment sur le fil de la prose. [...] La distance inévitable avec le parlé n'annule pas le parlé qui reste un pôle nécessaire, l'objet d'une nostalgie qui traverse toute l'œuvre et en constitue un des traits symptomatiques » (Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 13-14).

31. À ce sujet, voir la position exprimée par Garry Hagberg à la fin de son *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

Je commencerai donc par les questions suivantes : Comment les émotions sont-elles dites dans ce texte de Saba ? Les émotions sont-elles dites ou dicibles ? Sont-elles le contenu dit ? Font-elles partie du dire ou servent-elles, par exemple, de critères implicites du choix des mots ou du ton du discours ? Sont-elles des suppositions à la base de ce qui est dit expressément ?

Bien que la lecture de ce livre permette de faire l'expérience d'une pluralité de manières de dire les émotions – et, ici, « dire » est employé en un sens intentionnellement large –, il me semble possible d'établir une différence de fond : c'est presque toujours le narrateur à la troisième personne qui donne une formulation assertive des émotions – une voix qui ne participe donc pas aux événements, mais qui les domine de l'extérieur, qui clarifie les émotions vécues par les personnages. Celles-ci sont souvent exprimées sous la forme de contenus propositionnels, de prédictions qui comportent une évaluation plus ou moins implicite.

Par exemple, durant la maladie du jeune homme, quand le propriétaire de l'entreprise envoie l'ouvrier chez lui pour obtenir des papiers dont il a besoin, on peut lire : « Cela allait lui faire un immense plaisir de revoir Ernesto et de découvrir la maison où il vivait³². » Dans la formulation linéaire de la proposition, le plaisir de revoir Ernesto après son absence est si manifeste et si immédiat qu'il fait paraître presque artificielle la division analytique de Nussbaum entre un premier moment simplement constatatif et sa pleine acceptation après coup. En tout cas, on ne peut douter que les deux composantes soient présentes et étroitement liées.

On rencontre ensuite un autre cas emblématique : quand Ernesto va chez le coiffeur pour se faire couper les cheveux, celui-ci, le prenant à l'improviste, lui fait la barbe pour la première fois. Répondant à une question de son interlocuteur,

32. Umberto Saba, *Ernesto*, *op. cit.*, p. 64.

le jeune homme prétend qu'il est toujours socialiste, parce que « Les socialistes ont raison [mais aussi] ne serait-ce que pour ennuyer mon oncle. » Le narrateur à la troisième personne intervient alors :

Bernardo rit. Il connaissait assez Ernesto pour ne pas donner trop d'importance à ses paroles. Le garçon (et Bernardo le savait) ne haïssait pas son oncle tuteur (il ne haïssait personne encore) : il en avait seulement peur. Il sentait que ce dernier ne l'aimait pas (en tout cas pas énormément) et surtout ne l'approuvait pas. (Peut-être soupçonnait-il chez son neveu quelque chose d'étrange et d'interdit.) Et un des traits de caractère d'Ernesto était le besoin d'être approuvé et aimé³³.

Les émotions de l'adolescent sont dites sous une forme assertive plate, qui les fait apparaître dans une clarté telle qu'elle en explique sans résidu les conséquences pour son bien-être. En effet, l'idée que le narrateur dispose d'une vision totale, sans ombre, de la situation d'Ernesto, de ses rapports avec son oncle tuteur et avec les autres, est renforcée chez le lecteur par l'introduction de quatre clarifications ultérieures entre parenthèses, qui encadrent de tous les côtés cet aspect de la vie émotionnelle du personnage.

La plupart du temps, les choses ne se passent pas de la même façon dans le cours des échanges en dialecte, et même l'insertion fréquente des interventions de la voix du narrateur pour clarifier ce qui reste implicite dans la conversation, ou seulement esquissé, augmente chez le lecteur l'impression que ces comptes rendus des émotions sous la forme de jugements assertifs ou quasi assertifs en sont la traduction, c'est-à-dire

33. *Ibid.*, p. 87. Je ne multiplie pas les exemples pour ne pas alourdir la lecture.

la transposition des expériences perçues et dites ou impliquées dans un parlé bien moins linéaire. Et cela, me semble-t-il, non parce que la perspective à la première personne fait défaut au narrateur, perspective qui, selon l'approche traditionnelle critiquée par Dewey, constituerait la garantie d'un accès de première main aux vécus émotionnels. L'impression de transposition est bien davantage liée à l'extériorité fondamentale du narrateur aux événements qu'il raconte, sur lesquels il dispose d'une perspective externe, auxquels il ne participe pas et à propos desquels il n'a pas de préjugés, contrairement à ceux qui prennent part à l'échange. Or, cette extériorité est précisément accentuée par l'effet de contraste entre la formulation narrative en italien et les conversations en dialecte, comme un langage habité de l'intérieur, que l'italien transcenderait et commenterait du dehors³⁴.

Il y a aussi des situations dans lesquelles le parlé rend les émotions avec des propositions quasi assertives. Quand Ernesto va boire à la fontaine dans le quartier populaire après sa rencontre avec la prostituée, il interprète immédiatement les rires des jeunes filles autour de lui comme lui étant hostiles :

Elles savent tout, pensa-t-il, elles savent pour l'homme, elles savent pour l'endroit d'où je viens. Je dois avoir écrit sur le visage quelque chose d'étrange. Et c'est pour ça qu'elles rient de moi³⁵.

34. Alessandro Cinquegrani, dans son *Solitudine di Umberto Saba. Da "Ernesto" al "Canzoniere"* (Venezia, Marsilio, 2007), considère sans aucun doute le narrateur comme « l'*alter ego* de l'auteur » (p. 62), et il interprète la distance entre la voix narrative et le parlé d'Ernesto comme la distance et la distanciation entre l'auteur et son personnage (p. 57). Il s'agit certainement d'une possibilité interprétative tout à fait légitime, mais j'ai l'impression que la déclinaison en termes biographiques et psychologiques qui en dérive risque de masquer d'autres possibilités.

35. Umberto Saba, *Ernesto*, *op. cit.*, p. 103.

Mais dans la majeure partie des cas, il n'en va pas ainsi, et il est peut-être significatif que le passage cité ci-dessus soit un monologue dans lequel le personnage s'explique le comportement embarrassant de ses pairs.

Considérons, par exemple, la conversation qui ouvre le récit. Je n'en cite que les échanges initiaux, mais il est évident qu'elle devient plus claire si on connaît le dialogue dans son intégralité.

« Qu'avez-vous ? Vous êtes fatigué ?

— Non. Je suis en colère.

— Contre qui ?

— Contre le patron. Contre ce rapiat. Un florin et demi pour charger et décharger deux chariots.

— Vous avez bien raison³⁶. »

La conversation a certainement un contenu : il s'agit d'une revendication de l'ouvrier contre son employeur qui l'exploite. L'homme ne se contente pas de dire expressément qu'il est en colère ; il renforce son sentiment en insultant son patron. Toutefois, la conversation tout entière fait apparaître que le contenu n'est pas si important, pas plus que ne l'est l'émotion dite expressément. L'échange est en revanche l'occasion unique et privilégiée de commencer à entretenir un rapport tant désiré. En particulier, c'est ainsi qu'il est perçu par l'ouvrier. Et nous, lecteurs, nous comprenons ce que renferme d'implicite ce qui est dit. La question du jeune homme, au fond assez maniériste – équivalente à la limite à la formule de politesse : « Comment ça va ? » –, sert d'accroche, à laquelle l'homme répond en premier lieu pour ne pas manquer l'occasion. Le fait qu'Ernesto

36. *Ibid.*, p. 33. [Ce dialogue est en dialecte triestin, que le traducteur français rend en « français normalisé », tout en citant en note le texte original (NdT).]

acquiesce à ses revendications renforce l'esquisse d'une relation qui vient de commencer à se dessiner et qui se révèle ensuite guidée, non seulement par la compassion et le sens de la justice, mais surtout par la curiosité insouciance de l'adolescent pour la nouveauté. L'embarras, l'empathie, la disponibilité, le désir de nouveauté se succèdent non comme les contenus exprimés par le dialogue, mais comme ses ingrédients, souvent impliqués par ce qui est effectivement dit, et caractérisant la relation qui se construit dans et par la conversation³⁷. Dans ce cas, comme dans d'autres cas fréquents, le parlé ne traduit pas sous une forme propositionnelle les émotions et les jugements qu'ils comportent quant à l'importance de l'interlocuteur pour celui qui parle. Il semble tout d'abord servir à l'instauration ou au maintien de liens interpersonnels et sociaux, à ce que Malinowski a appelé la « communion phatique³⁸ », qui constituerait une des fonctions primitives du langage, avant celle de devenir le simple véhicule de transmission d'une pensée. Le fait d'entretenir une relation dans l'échange de paroles rapprocherait le sauvage mélanésien

37. Pour une analyse différente de ce dialogue, voir Alessandro Cinquegranni, *Solitudine di Umberto Saba*, op. cit., p. 48 sq., qui interprète l'échange comme contribuant à la production d'une opposition quasi mythique entre socialistes et « patrons », qui dissimulerait celle entre Juifs et non-Juifs.

38. Bronisław Malinowski, « The Problem of Meaning in Primitive Languages », in Charles Kay Ogden et Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning*, New York, Brace & Co., 1923. Souvenons-nous de la longue note, ajoutée à la fin du chapitre « Nature, communication et signification » dans *Expérience et nature* (op. cit., p. 194-195), où Dewey dit avoir trouvé la confirmation de ses positions, après l'écriture du livre, dans la lecture de l'essai de Malinowski. En particulier, il soutient qu'« [i]ci, le discours ne rétablit pas seulement la confiance, il a la vertu de renforcer le sens de l'appartenance à un tout agréable. Ainsi, la communication n'est pas seulement un moyen orienté vers des fins communes : elle est le sens de la communauté, la communion actualisée ». Je reviendrai sur cette note malinowskienne dans le chapitre suivant.

des conversations entre l'enfant et la mère – de la forme particulière de communication qui s'instaure dans l'allaitement et la maternité, entre deux langues étrangères qui se rejoignent dans un accord réciproque. Mais la participation à une relation commune se concrétise aussi dans l'échange de phrases plus ou moins banales sur le temps qu'il fait, habituelles aux adultes, ou dans les interrogations réciproques désormais très fréquentes au téléphone portable sur le lieu où se trouve celui à qui on parle et sur ce qu'il est en train de faire.

Ce que montrent les conversations entre les personnages de Saba, c'est que, très souvent, les échanges en dialecte au style direct ne disent pas grand-chose en tant que contenus, et surtout qu'ils ne sont pas structurés sous la forme de propositions linéaires dont les émotions constitueraient le contenu exprimé, lequel renfermerait un certain type d'évaluation de la situation pour la prospérité des locuteurs impliqués. Ils servent plutôt à instaurer des relations caractérisées par une qualité émotionnelle déterminée, ou par une sorte de « pâte » émotionnelle plus complexe. De ce point de vue, on trouve ici la confirmation de la thèse de Dewey à propos des émotions comme qualité d'une interaction entre un organisme et un environnement, se rapportant de manière définie au monde, à la différence du simple effort. La thèse semble donc pouvoir se formuler plus spécifiquement en soutenant que, dans le cours de ces échanges discursifs, l'émotion ne se configure pas comme un contenu objectif, mais comme la qualité esthétique d'une certaine interaction entre un individu et d'autres individus, avec l'environnement social auquel le locuteur appartient. Sa référence définie réside justement dans la relation qui s'instaure ou qui est déjà instaurée entre les locuteurs qui, dans le cours de l'échange, la perçoivent comme nuisible ou favorable à leur existence, sans qu'ils aient besoin de passer par une formulation prédicative. D'autre part, j'amenderais la position deweyenne mentionnée ci-dessus :

si la qualité émotionnelle a certainement une déclinaison environnementale, plutôt que privée, dans la mesure où elle concerne avant tout un rapport entre interlocuteurs – et même, à la limite, entre des interlocuteurs muets –, elle n'est pas nécessairement monochromatique, mais oscille souvent entre les différents pôles d'une certaine gamme d'intonations émotionnelles. Dès lors, l'unité de l'expérience n'est pas tant déterminée par une émotion seule que par la relation elle-même pouvant se dessiner progressivement d'une façon ou d'une autre, que ce soit de façon très précise ou relativement vague³⁹.

On trouve d'autres éléments utiles à l'interprétation dans la manière dont apparaissent d'autres conversations centrales du récit. C'est le cas de l'échange entre la mère et son fils dans le quatrième épisode, épisode au cours duquel elle lui dit avoir réussi à intercéder auprès de son ex-employeur, qui l'a licencié à cause d'une lettre injurieuse envoyée par le jeune homme lui-même pour, justement, couper à la racine toute chance de revoir l'ouvrier. Ernesto ne veut absolument pas retourner à son ancien emploi, ce qui lui offre l'occasion de révéler à sa mère la relation homosexuelle. Le dialogue a lieu en italien, langue de la distanciation que la mère impose au jeune homme dans ses conversations avec lui, comme élément de distinction de son statut social. Le cours de la conversation se prolonge sur plusieurs pages parce qu'elle est continuellement interrompue par le narrateur qui intervient pour en expliquer les non-dits au lecteur. L'écriture est constellée d'hésitations – « Maman... commençait-il. Mais il s'arrêta aussitôt⁴⁰ » –, de jugements préventifs presque destinés à éviter d'autres révélations – « Mon fils, dit-elle, lui rendant sans le savoir l'aveu

plus amer, ne peut avoir rien commis de honteux. Rien qu'il ne puisse raconter à sa mère sans rougir. Et je suis ici, et je t'écoute⁴¹ » –, d'annonces par anticipation de ce qui sera dit ensuite – « Maintenant tu comprendras, poursuit Ernesto, pourquoi je ne peux pas retourner chez M. Wilder. Je ne dois plus revoir cet homme⁴² », – de déclarations lourdes de non-dits – « Eh bien, maman, ma petite maman, cet homme et moi, on a fait ces choses-là⁴³... » Dans ce dernier cas, le rôle central de ce qui n'est pas dit, mais impliqué, n'apparaît pas seulement dans la formulation générique du substantif « choses », il est en même temps rendu de manière extrêmement déterminée par le démonstratif « ces choses-là », mais aussi par l'usage des points de suspension, très fréquents dans tout le style discursif, de même que dans les commentaires du narrateur. Ainsi, l'intervention continue de la voix du narrateur semble révéler au lecteur les nombreux non-dits de la conversation nécessaires pour la rendre compréhensible, sans pour autant les épuiser tous. Au fond, pour le lecteur, il est clair que l'échange mélodramatique entre la mère et son fils maintient un semblant de maniérisme, car bien que la préoccupation de la mère soit sincère et le tourment du fils, authentique, tous deux veulent convenir tacitement de maintenir leur rapport, un rapport certes distant – la mère lui donne le baiser convoité, mais un seul –, mais qu'ils ne contestent pas et considèrent comme indiscutable dans leur existence. Le commentaire du narrateur confirme que toute la discussion se fonde sur le souhait commun de maintenir une relation primaire entre les interlocuteurs : « Mais elle n'en fit pas – contrairement aux craintes d'Ernesto – un cas de vie ou de mort. Elle se contentait de veiller à ce que le secret fût gardé,

39. Je fais référence au troisième chapitre de *L'Art comme expérience*, intitulé « Faire une expérience ».

40. Umberto Saba, *Ernesto*, op. cit., p. 145.

41. *Ibid.*, p. 147.

42. *Ibid.*, p. 148.

43. *Ibid.*, p. 147.

pour la réputation de son fils. Que personne, pas même le vent, ne sût, ne soupçonnât rien⁴⁴. » De l'autre côté, il y a la demande d'Ernesto d'aller au concert du soir, véritable aspiration capricieuse du jeune homme à ce moment-là. À partir de cette fin du dialogue, les émotions – la peur, ou mieux : le tourment anxieux, d'une part, l'attente angoissée, de l'autre, mais aussi la volonté de maintenir un rapport non révocable pour la survie des deux, et ce, même à un niveau insatisfaisant – se révèlent une partie importante des non-dits qui rendent la conversation compréhensible. En particulier, ils concernent la manière individuelle de prendre part à des relations partagées à la base de la compréhension. Malgré les nombreuses lacunes de la conversation, les lourdes implications qui la constellent et l'influence de ce qui est signifié sur ce que les locuteurs se disent explicitement, il est clair que les interlocuteurs se comprennent et que le lecteur aussi comprend ce qui est sous-entendu, en partie grâce aux commentaires du narrateur qui intègre l'asymétrie de sa position par rapport à la communication réelle⁴⁵. En d'autres termes, si l'échange est efficace, c'est grâce à une convergence de base qui soutient le cours de la conversation et se nourrit en même temps de ce qui est dit. De ce point de vue, la remarque de Dewey selon laquelle communiquer, c'est avant tout faire quelque chose en commun, peut être articulée en reprenant la thèse de Paul Grice, selon qui la communication se fonde sur

44. *Ibid.*, p. 150. Dans son interprétation du dialogue, Cinquegranni (*Solitude di Umberto Saba, op. cit.*, p. 96) insiste en revanche sur l'« amoralité de l'amour maternel » qui serait affirmée dans le roman de Saba comme dans l'essai de Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, dont le poète a subi l'influence.

45. Sur l'asymétrie entre la communication dyadique effective et la forme singulière qui a lieu dans le cours de la lecture, voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1997, en particulier le chap. VII, consacré expressément à ce problème.

un principe coopératif, en ce sens que les locuteurs s'efforcent de reconnaître un objectif commun ou une direction essentielle mutuellement acceptée, sur le fond de laquelle des divergences plus superficielles peuvent se dessiner⁴⁶. Dans le cas de cette conversation, les émotions émergent parfois comme des caractéristiques de surface, alors même qu'elles concernent de façon décisive la manière de participer à la relation coopérative de fond, commune à tous, mais partagée par les interlocuteurs selon une inclination parfois singulière.

Émergent donc de ce genre d'écriture une élasticité et un caractère protéiforme de la langue dans laquelle les émotions sont dites : celles-ci, bien souvent, ne sont pas exprimées et ne sont dès lors pas assimilables à des jugements prédicatifs linéaires ; elles constituent plutôt l'un des ingrédients du dire lui-même, dans lequel, en d'autres termes, l'échange verbal se forme et se constitue. On relève, d'autre part, l'aspect évaluatif d'une certaine situation environnementale et, dans ce cas, la valeur positive ou négative d'une certaine relation interpersonnelle pour celui qui y prend part. Mais de tels aspects ne peuvent pas être assimilés immédiatement à des jugements ou à des prédications : les relations avec les autres sont principalement perçues en tant que telles, comme dirait Dewey ; elles sont perçues pour ce qu'elles nous font, contre nous ou en notre faveur, et la façon dont elles le font. Cela ne signifie pas que le langage, et encore moins la communication, soient exclus parce que, comme le montre le récit de Saba, ils ont avant tout une épaisseur qualitative primaire par rapport à la possibilité de véhiculer des informations. En d'autres termes, l'opposition entre sensibilité et langage ne semble pas fonctionner dans les échanges quotidiens, et pourtant extraordinaires, de la vie d'Ernesto : elle ne peut

46. Paul Grice, *Logic and Conversation, Studies in the Way of Words*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press, 1989, p. 26.

fonctionner que si on conçoit la première comme déjà riche de sens et la seconde, sur le modèle de l'assertion.

Il me semble possible de conclure cette comparaison des thèses des auteurs américains avec le récit de l'écrivain triestin en m'arrêtant sur le thème de la sensibilité, et en particulier, sur les aspects corporels qui la caractérisent de manière remarquable. Est-il vrai que la sensibilité soit marginale et non essentielle à la définition des émotions, comme le soutient Nussbaum ? J'ai déjà fait valoir certaines objections contre l'argument dogmatique selon lequel une corrélation entre le mental et le physique peut être considérée comme significative seulement si on peut identifier une connexion stable (par exemple, entre la colère et une aire corticale déterminée, ou entre l'amour et une certaine expression du visage ou un nombre restreint de postures du corps). Il me semble que le texte de Saba peut nous aider à déconstruire un dualisme aussi rigide. Mais surtout, je remarque qu'il a pour effet de déplacer radicalement l'axe d'observation, des manifestations physiques internes ou relatives à un sujet, vers la dimension corporelle de la relation tissée, et la façon dont la présence physique immédiate de l'autre ou son absence conditionne notre bien-être et la prospérité de notre vie tout entière ou d'un seul de ses instants⁴⁷.

47. Voir le jugement de Mario Lavagetto sur le langage poétique de Saba, qui pourrait toutefois être étendu à la corporalité ou à la « sensualité honnête et contenue », comme l'appelle Debenedetti (*La poesia di Saba*, op. cit., p. 198), qui émane de ce texte en prose : « Le Canzoniere accepte l'impureté comme un donné biologique, comme la nécessaire intersection avec le plan crotté et hybride de l'existence. Les déchets sont la garantie de la largeur de vue : les résidus, les erreurs, l'imperfection de la matière sont les nœuds et les résistances de la "vie chaude" ; le tissu humain, l'être dont les jours se coagulent dans le corps transparent de la parole et y laissent des traces sombres, de légères striures qui restituent le sens d'une histoire, d'un événement qui dure » (Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, op. cit., p. 11).

Je me limiterai à deux situations. La première concerne l'épisode du premier rapprochement érotique entre Ernesto et l'ouvrier, épisode qui mérite notre attention dans la mesure où Nussbaum consacre de nombreuses pages au thème de l'amour et de l'amour sexuel en particulier, dont le caractère expressément singulier tend à estomper bien des limites propres aux dichotomies entre le mental et le physique sur lesquelles s'appuie l'auteur de *Upheavals of Thought* – et qui rend bien souvent difficile la distinction même entre appétit physique et émotion, au moins chez l'homme, qu'elle propose⁴⁸.

Ernesto dégagea de l'étreinte, qui s'était faite plus forte, sa main devenue un peu molle et moite, et la posa timidement sur la cuisse de l'homme. Il remonta lentement, jusqu'à lui frôler à peine, et comme par hasard, le sexe. Puis il leva la tête. Il sourit, lumineux, et dévisagea hardiment l'homme.

Celui-ci sentit un trouble l'envahir. Sa salive se desséchait dans sa bouche et son cœur battait à lui faire mal. Mais il ne sut rien dire que : « Vous avez compris ? » qui semblait plus adressé à lui-même qu'au garçon⁴⁹.

Si les mots manquent à l'homme, il est toutefois indubitable que la physicalité très forte de la rencontre, rapportée dans les mots de la voix narrative, est riche d'une signification et d'un désir réciproque conscient de lui-même, comme en témoignent le sourire lumineux et l'effronterie du regard de l'enfant. En d'autres termes, dans cette circonstance, il apparaît évident qu'il est difficile et aussi artificiel de séparer les aspects « simplement » physiques de l'attirance sexuelle des significations dont la relation érotique est riche et que les interlocuteurs

48. Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought*, op. cit., p. 131-132.

49. Umberto Saba, *Ernesto*, op. cit., p. 41-42.

perçoivent tous deux. De plus, il est intéressant de noter la façon dont le style de Saba fait tomber les frontières entre l'intérieur et l'extérieur du corps, ainsi qu'entre les deux corps : la main molle et moite qui se libère de l'étreinte de l'autre pour s'attarder sur sa cuisse, le sourire et le regard dirigés vers l'amant, les réactions de l'ouvrier – le cœur qui bat, la salive qui se dessèche – ne servent pas tant à exprimer une émotion que la relation intense qui a lieu dans cet échange presque muet.

Une autre situation intéressante sur ce thème est la conclusion de la confession d'Ernesto à sa mère, dont nous avons déjà parlé, conversation scabreuse scellée par le baiser de la mère :

Après le baiser de sa mère, prévoyant le pardon, Ernesto se sentait renaître. C'était un des rares baisers qu'il avait reçus d'elle. La pauvre femme tenait beaucoup à être – et davantage encore paraître – une « mère spartiate »⁵⁰.

Le baiser de la mère – qui, certes, ne peut pas être séparé abstraitement de ce qu'il signifie pour les deux – peut-il être considéré comme un élément marginal, ou, disons, non essentiel, du sentiment de renaissance individuelle d'Ernesto ? Je répondrais précisément non et ce, précisément parce que ce geste corporel fait centralement et intégralement partie de la communion tacite restaurée, mais aussi de la composante évaluative, pour recourir au vocabulaire de Nussbaum, de la relation fortement émotionnelle qui s'est relâchée. En d'autres termes, le contact du baiser maternel est précisément le lieu où l'interaction entre Ernesto et sa mère est à nouveau perçue par eux deux comme étant favorable, comme étant la garantie renouvelée du bien-être ou, du moins, d'un équilibre de fond non entamé. Ici, la sensibilité apparaît inséparable du contact corporel avec l'autre,

mais elle est aussi riche des significations immédiatement esthétiques des interactions avec l'environnement, naturellement social et culturel, qui caractérisent la vie des organismes humains. Comme Dewey l'avait fait remarquer, les qualités esthétiques des expériences, loin de confiner les sujets dans l'intimité de leurs vécus solipsistes et irrationnels, deviennent émotionnelles quand une référence définie à l'environnement, et, en particulier, à la relation interpersonnelle qui est en jeu, se clarifie. Les émotions sont des fonctions des interactions elles-mêmes, en ce sens qu'elles sont des qualités des relations avant d'être des qualités de ceux qui y prennent part ; elles possèdent un degré de conscience et une importance, pour le bien-être de ceux qui sont impliqués dans les relations en question, qui, s'il ne peut pas être exactement qualifié en termes cognitifs, leur fournit néanmoins une première forme d'orientation possible dans le monde. Il s'agit, dès lors, de vérifier si, dans chaque situation spécifique, celle-ci est efficace ou si elle exclut des possibilités de comportement alternatives.

50. *Ibid.*, p. 151.

IV.
ANTHROPOLOGICA I.
RACINES COMMUNES

1. Quelques remarques historiques

À la lumière de la conception des arts comme formes d'intensification de la vie, comme expériences dans lesquelles les significations qualitatives primaires de nos interactions avec l'environnement peuvent être perçues en tant que telles, il n'est pas surprenant que le premier travail de Dewey qui traite de l'art, *Expérience et nature*, cite dans sa bibliographie de nombreuses études anthropologiques. Il s'agit en particulier de l'ouvrage publié par Franz Boas en 1911, *The Mind of Primitive Man*, des travaux d'Alexander Goldenweiser, qui fut l'élève du célèbre anthropologue, ainsi que du célèbre essai de Bronislaw Malinowski sur la question de la signification dans les langages primitifs, paru en 1923 dans le livre d'Ogden et Richards, *The Meaning of Meaning*, et du classique de l'anthropologie de la fin du XIX^e siècle, *Primitive Culture* de Edward Burnett Tylor¹.

1. Cf. Franz Boas, *The Mind of the Primitive Man*, New York, The Macmillan Company, 1911, revu en 1938 par Franz Boas; Bronisław Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in Charles Kay Ogden et Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning. A Study in the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, New York,

Outre cette série de références anthropologiques, rappelons que l'esquisse d'une nouvelle introduction à *Expérience et nature*, que Dewey a entreprise entre 1949 et 1951, contient l'idée d'un nouveau titre pour le livre de 1925. Dewey, s'il l'avait réécrit alors, aurait trouvé opportun de remplacer le mot « expérience » par « culture² ». Bien qu'il fût pleinement convaincu du bien-fondé des raisons théoriques qui l'avaient conduit à parler d'*expérience*, plus de deux décennies plus tard, les connotations psychologiques et fondamentalement dualistes du terme dans son usage philosophique traditionnel lui semblaient ne pas avoir été le moins du monde égratignées. « Culture » lui apparaissait comme une expression plus inclusive, en mesure de réunir les

Brace & Co., 1923, p. 296-355; Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, London, Murray, 1871. Je me rends compte que, du point de vue de l'anthropologie comme discipline, ce chapitre et le suivant peuvent apparaître comme des théorisations excessives, surtout parce qu'il leur manque une base ethnologique adéquate, et qu'ils ne sont pas le fruit de recherches effectives sur le terrain. Il s'agit évidemment d'objections légitimes, mais mon intention n'est pas de faire de l'anthropologie, ni même de l'anthropologie théorique. Bien plutôt, je me suis retrouvée à lire des recherches et des hypothèses théoriques d'anthropologie de l'art et j'y ai trouvé matière à des réflexions de nature à repenser, réorienter les concepts et les problèmes d'un point de vue philosophique. Par conséquent, bien que l'approche philosophique soit particulièrement hétéronome – et je pense, comme Dewey, qu'elle doit toujours l'être dans une mesure plus ou moins grande, sous peine que les constructions théoriques autoréférentielles finissent par être stériles –, les discours qui suivent restent philosophiques à la fois dans les questions qu'ils posent aux textes auxquels ils se confrontent, et dans la manière dont les réponses qui en proviennent sont interprétées. Mon présupposé de base est que la confrontation entre la philosophie et la science est non seulement utile, mais en grande partie inévitable – ce qui ne signifie pas que les différentes approches doivent se fondre, et qu'on doive confondre les styles distinctifs des questions et des tentatives de réponse qui sont propres à chacune d'entre elles.

2. Voir « Expérience et nature : une ré-introduction », *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 397-437.

nombreux aspects de la vie commune, trop souvent séparés et isolés de la réflexion philosophique. Ce mot lui permettait en outre une référence bibliographique à un texte anthropologique qui soutenait une interprétation proche de la sienne : l'article consacré, justement, à la culture, paru en 1931 dans l'*Encyclopedia of Social Sciences* dirigée par Alvin Johnson, et écrit par Malinowski³.

L'intérêt de Dewey pour l'anthropologie ne relève pas d'une simple coïncidence. Dès son arrivée à la Columbia University, en 1904, certaines collaborations se sont dessinées entre le philosophe et Franz Boas, mais aussi avec Goldenweiser et Ruth Benedict⁴. Dans leur introduction de 1932 à *Ethics*, Abraham Edel et Elisabeth Flower soulignent l'influence de la reconception critique de l'évolutionnisme par Franz Boas sur l'élaboration d'une éthique antidogmatique et pluraliste ; ils citent notamment l'article de Dewey intitulé « Anthropology and Ethics », publié en 1927 dans un ouvrage dont l'un des éditeurs était Alexander Goldenweiser⁵. Les auteurs mentionnent encore un séminaire que Dewey et Boas ont tenu ensemble en 1914-1915, consacré à l'examen des méthodes évolutives et historiques dans l'étude de l'intellect. *The Mind of Primitive Man* sera ensuite cité non seulement dans *Expérience et nature*, mais aussi dans la bibliographie de la seconde version de *Ethics*, qui confirme la collaboration avec Tufts.

3. Cf. Bronisław Malinowski, « Culture », in Edwin R.A. Seligman, Alvin Johnson (dir.), *Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 4, New York, Macmillan, 1931.

4. Sur ce point, voir l'essai de Joëlle Zask, « Nature, donc culture. Remarques sur les liens de parenté entre l'anthropologie culturelle et la philosophie pragmatiste de John Dewey », *Genèses*, 50, mars 2003, p. 111-125.

5. L'essai apparaît dans l'ouvrage édité par William Ogburn et Alexander Goldenweiser, *The Social Sciences and Their Interpretations*, publié en 1927. Le texte se trouve dans le troisième volume de *The Later Works*, *op. cit.*, p. 11-24.

On sait en outre que Dewey a lu l'essai de Malinowski alors que la rédaction de *Expérience et nature* était déjà terminée. Dans une note, il témoigne de son étonnement d'avoir trouvé une confirmation de ses thèses sur le langage dans le texte de l'anthropologue⁶. Pourtant, les études sur les liens entre l'anthropologie culturelle et la pensée de Dewey restent peu nombreuses et totalement absentes, s'agissant des recherches en esthétique, pour autant que je sois parvenue à les reconstruire⁷.

Avant de concentrer ses efforts sur une anthropologie phénoménologique et existentielle, Michael D. Jackson a essayé d'adopter comme fond théorique de ses recherches l'empirisme radical de William James et le naturalisme empirique de John Dewey, car « bien que ces philosophes aient développé et appliqué des idées semblables à celles de penseurs continentaux

6. Il s'agit de la dernière note du chapitre « Nature, communication et signification » de *Expérience et nature*, *op. cit.*

7. Sur les rapports entre Dewey et l'anthropologie culturelle, voir l'essai déjà cité de Joëlle Zask, qui insiste sur le partage d'une forme de « naturalisme culturel » antidogmatique, non dualiste et non réductionniste, ainsi que sur sa critique des conceptions linéaires de l'évolutionnisme. En 1995, Brunella Casalini a publié le livre *Antropologia, filosofia e politica in John Dewey* (Morano, Napoli, 1995) et, en 2009-2010, Enzo Ruffaldi a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *Antropologia filosofica e antropologia culturale: Dewey e la scuola antropologica statunitense*, qui se focalisent avant tout sur les liens entre la constellation anthropologique américaine et la réflexion éthique du philosophe pragmatiste. Salvatore Tedesco a tracé une comparaison entre Dewey et l'anthropologie philosophique allemande dans son essai *Il modello antropologico dell'esperienza estetica fra Dewey, Gehlen, Plessner* (in Luigi Russo (ed.), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, 21, dicembre 2007, p. 71-83). Dans le même ouvrage, on trouve aussi l'essai de Giovanni Mateucci, *L'antropologia dell'esperienza estetica in Dewey* (*ibid.*, p. 7-18, repris dans son ouvrage *Il sapere estetico come prassi antropologica*, *op. cit.*), qui se focalise lui aussi sur l'anthropologie philosophique.

comme Husserl, Heidegger, Schutz, les Américains sont, je crois, plus faciles à comprendre et plus proches de nous⁸». C'est justement cette « proximité » d'une certaine anthropologie avec la pensée de Dewey que je voudrais examiner, au moins en partie. Pour le moment, je voudrais suggérer une hypothèse historique : un maillon important de la chaîne qui pourrait avoir contribué à la fertilité de l'*humus* deweyien pour les théories anthropologiques qui l'ont suivi pourrait être constitué par le livre de Ruth Benedict : *Patterns of Culture* – « probablement le livre d'anthropologie le plus célèbre jamais publié aux États-Unis », selon Clifford Geertz⁹. Dans cet ouvrage, les références au philosophe sont très présentes dès la première page, et l'influence de sa conception de l'habitude dont on sait le rôle fondamental dans le naturalisme culturel et social de Dewey est particulièrement évidente¹⁰. D'autre part, comme le rappelle Joëlle Zask, Benedict a reconnu la profonde influence que l'ouvrage de 1922, *Human Nature and Conduct*, a pu avoir sur ses positions théoriques¹¹.

8. Michael D. Jackson écrit ces mots dans sa préface à son ouvrage *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. vii) en référence à son précédent ouvrage *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989).

9. Ruth Benedict, *Échantillons de civilisations*, trad. fr. W. Raphael, Paris, Gallimard, 1972. La citation de Clifford Geertz est tirée de *The Interpretations of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

10. Je me suis occupé de la notion d'*habitude* chez Dewey dans un essai intitulé « John Dewey: l'abito fa il naturalismo culturale? », in Mario Alcaro et Emilio Sergio, *Pragmatismo e filosofia della biologia. Tra ontologia ed epistemologia. Bollettino Filosofico. Annuario a cura del Dipartimento di Filosofia dell'Università della Calabria*, XXVI (2010), p. 169-182, dans lequel j'ai tenté une première confrontation avec la conception de l'*habitus* développée par Bourdieu, en particulier dans *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

11. Joëlle Zask, « Nature, donc culture », *Genèses*, art. cit., p. 112-114, n. 8.

Le rapport de Dewey à Boas est, quant à lui, direct. La lecture de ses deux classiques, *The Mind of Primitive Man*, mais aussi *Primitive Art*, fait apparaître une sorte d'air de famille qui mérite sérieusement notre attention, car il permet de mettre en mouvement non seulement la lecture de Dewey, mais la possibilité d'articuler plus en détail certaines de ses thèses. Dewey partage avec Malinowski une conception du langage profondément ancrée dans des pratiques communes, de même qu'un concept de la culture non subjective et continuiste. Il est également possible de percevoir un certain air de famille avec les textes de Clifford Geertz, qui en sont imprégnés théoriquement. Une confrontation avec les thèses de Dewey, plutôt qu'avec la seule tradition historiciste et herméneutique, permet de mettre en réseau certaines lacunes dans les positions de l'anthropologue, ainsi que certaines intuitions complémentaires du philosophe américain qui mériteraient parfois d'être mieux élaborées. Tel est le sens qu'il convient de donner à un examen des positions théoriques fortes qui se sont récemment imposées dans le champ de l'esthétique en relation avec les positions de Dewey. De ce point de vue, les travaux de deux anthropologues : Alfred Gell, disparu prématurément, et Ellen Dissanayake, se recommandent particulièrement à l'attention. Dans le présent chapitre, nous nous concentrerons sur une confrontation de la pensée de Dewey avec les réflexions de Boas et Malinowski, et c'est dans le chapitre suivant que nous aborderons le débat plus actuel sur la culture, l'art et la nature, en anthropologie et en philosophie.

2. Traces de famille et disputes entre parents

Il convient, pour commencer, de préciser davantage ce qui donne aux travaux concernés un « air de famille » – bien qu'il s'agisse de similitudes croisées, inconstantes et qu'on ne peut

suivre que de manière provisoire, car l'attribution d'un air de famille dépend toujours de qui le perçoit.

Joëlle Zask a raison d'insister sur l'importance du « naturalisme culturel » dans la philosophie de Dewey : l'organisme, aussi bien que l'environnement auquel il appartient, sont des « instances de différenciation réciproque¹² ». C'est la distance qui le sépare du primat philosophique moderne du sujet, conçu comme déterminé de manière autonome par rapport à la possibilité de connaître la réalité, qui devient dirimante. Une approche de type anthropologique ne peut pas être insensible à l'éclatement de cette bulle philosophique dans laquelle « la » conscience peut subsister sans le monde. Il suffit de renoncer au singulier abstrait et de se demander plutôt quand et dans quelles situations nous sommes conscients de quelque chose pour que la supposition d'une autonomie apparaisse au moins problématique.

Mais la différence tient surtout à l'inclusion de l'homme parmi les organismes qui dépendent de l'environnement naturel, et qui non seulement ne peuvent pas penser, mais ne peuvent pas non plus survivre, sans l'air qu'ils respirent et les aliments dont ils se nourrissent. Il ne s'agit pas de revenir à une forme de réductionnisme physicaliste, et cela d'autant plus que les organismes *sui generis* que nous sommes, les êtres humains, ne peuvent pas survivre sans un environnement social qui les accueille, les protège et en prend soin dès la petite enfance, sans des formes de coopération – mais aussi de conflit et de rivalité – qui jouent un rôle structurel dans la poursuite de buts communs. Notre interaction avec l'environnement naturel et social passe aussi par la station debout et le type de perceptions qui s'ensuivent,

12. *Ibid.*, p. 114. L'expression « naturalisme culturel » se trouve dans *Logic: The Theory of Inquiry*, *op. cit.*, p. 28. Pour une discussion de la question, je renvoie au troisième paragraphe du premier chapitre de cet ouvrage, « Naturalisme vs réductionnisme », *supra*, p. 49 sq.

les postures vis-à-vis de l'interlocuteur en fonction de certaines habitudes motrices et vocales, de formes de la sensibilité que nous dirions aujourd'hui transmodales, sur lesquelles Dewey a insisté à plusieurs reprises¹³, mais aussi en fonction d'habitudes à la fois naturelles et culturelles, apprises socialement et en même temps sélectionnées individuellement¹⁴. Par conséquent, le « continuisme naturaliste » de Dewey implique non seulement que l'on renonce à recourir à des facteurs surnaturels pour expliquer les comportements humains, mais que l'on défende l'idée d'une dépendance des individus à l'égard des interactions réciproques qui se réalisent entre eux et leur environnement naturel et naturellement social¹⁵.

Une autre raison, toutefois, endigue le réductionnisme physicaliste : le caractère immédiatement signifiant et culturel des interactions humaines avec l'environnement. Avant même de lui donner une signification instrumentale, nous percevons ce qui nous entoure sur un mode qualitatif ou esthétique : l'environnement est d'emblée perçu comme confortable ou menaçant, favorable ou nuisible pour notre sécurité, mais peut-être de façon encore plus sensible pour celle de nos enfants, de ceux que nous aimons, du groupe d'amis ou d'ennemis auxquels notre existence

est liée. C'est leur prégnance sémantique, pour recourir à un terme étranger au vocabulaire deweyien, qui caractérise d'emblée nos interactions avec l'environnement.

D'autre part – et, ici, notre sensibilité anthropologique pour la culture ne peut qu'être éveillée –, l'environnement lui-même ne peut être conçu comme statique, comme un édifice totalement immobile, constitué de tout le mobilier et de tous les murs qui le composent. Il faut plutôt y voir une maison, une école, un lieu de travail, construits, restaurés ou réadaptés – à la limite, une terre en friche qui ignore presque toute trace humaine ou qui, du moins, la recouvre tragiquement. En d'autres termes, l'environnement lui-même se détermine comme tel, sous une forme dynamique et ouverte, parce que les interactions signifiantes avec les organismes qui l'habitent rétroagissent sur lui, contribuent à le façonner, à le déterminer, à le modifier. La caractérisation au sens social et culturel de l'environnement doit être comprise, si l'on veut, dans les termes d'un génitif à la fois objectif et subjectif.

Un autre élément de convergence entre les positions de Dewey et de nombreuses propositions anthropologiques du xx^e siècle est bien mis en évidence par Jackson. Il s'agit d'un ensemble de thèses qui critiquent clairement le « sophisme intellectueliste » et les présupposés de type transcendantal. Dewey a toujours considéré la connaissance comme une possibilité très importante de l'expérience réflexive. Il en a même soutenu, dans un esprit proche de celui des Lumières, la nette supériorité instrumentale par rapport à d'autres formes de reconsidération des incertitudes, des indéterminations qui caractérisent souvent nos transactions naturelles et sociales¹⁶. Il n'en a pas moins constamment souligné l'impossibilité de réduire l'expérience, complètement ou éminemment, à la connaissance, parce que les choses dont nous faisons l'expérience sont avant tout celles

13. Voir en particulier les pages de *L'Art comme expérience* qui traitent de la forme.

14. La référence principale de ces remarques est John Dewey, *Human Nature and Conduct*, op. cit.

15. Il va de soi que, dans le cas de Dewey, parler de « continuisme naturaliste » fait référence à quelque chose de tout à fait différent de la « thèse de Continuité » dont se réclament une grande partie des défenseurs de la naturalisation (mais pas les défenseurs du « naturalisme libéralisé »), si on se fonde sur la reconstruction proposée par De Caro. Nous sommes en fait loin de considérer que la philosophie soit une partie de la science et qu'elle doive être remplacée par une *Scientia Prima* (cf. la synthèse de Mario De Caro, *Il naturalismo scientifico contemporaneo: caratteri e problemi*, op. cit., en particulier p. 88-89).

16. Sur ce point, voir John Dewey, *Une foi commune*, op. cit.

avec lesquelles nous faisons quelque chose, dont nous jouissons ou que nous subissons¹⁷. Si l'anthropologie se rapporte bien à la *Lebenswelt* d'une certaine communauté, à la forme de vie ou à la complexité de son expérience – immédiate ou réflexive –, non seulement il faut s'émanciper des positions intellectualistes, mais également renoncer à toute forme de privilège culturel, à toute distinction préconstruite entre le rationnel et l'irrationnel, à toute tentative pour s'élever au point de vue de Dieu et contempler de l'extérieur ce qui a lieu, en se contentant de le décrire comme un spectateur désintéressé¹⁸.

Mais le genre d'air de famille qu'il est permis de percevoir entre les thèses du pragmatiste américain et le fonds théorique d'une grande partie de l'anthropologie contemporaine de l'art me semble encore plus évident dans le champ de l'esthétique¹⁹.

En fait, pour Dewey, les arts s'inscrivent dans le contexte plus large des autres pratiques de la vie. C'est là qu'ils ont un sens, contrairement à ce que suppose toute forme d'isolationnisme

17. À ce propos, Michael D. Jackson (*Things as They Are*, op. cit., p. 3) cite un passage de *Expérience et nature* (op. cit., p. 21) où Dewey soutient que la supposition d'un primat intellectualiste est contraire à notre expérience de vie, dans laquelle les choses ne sont pas seulement ou éminemment des objets de connaissance, mais tout d'abord des choses qui peuvent être employées, utilisées, sur lesquelles et avec lesquelles nous agissons, dont nous pouvons jouir ou souffrir et auxquelles nous pouvons résister.

18. En marge, j'ajouterai que Jackson propose une réinterprétation intéressante de la réduction phénoménologique, en se référant explicitement à Maurice Merleau-Ponty. Il soutient qu'il est nécessaire de se dégager et de prendre ses distances avec un certain contexte pour mieux le saisir, mais il souligne qu'il s'agit d'une délocalisation latérale et non verticale, d'un nouveau point de vue, mais précisément pas d'un point de vue de nulle part (*Things as They Are*, op. cit., p. 9).

19. Je pense qu'il est clair que j'emploie ce terme par commodité et ce, bien que les notions d'*esthétique* et d'*artistique* chez Dewey soient résolument inclusives et diffuses, comme l'ensemble de ce livre entend le montrer.

esthétique. Rien n'est plus proche des considérations anthropologiques selon lesquelles les manifestations artistiques n'apparaissent jamais détachées des pratiques rituelles, religieuses, mais aussi des coutumes plus ou moins ordinaires de la vie quotidienne, de la chasse, de la cuisine, du soin de son propre corps, pour ne citer que quelques exemples²⁰.

Expérience et nature avait déjà proposé une conception très inclusive et diffuse, pour ainsi dire, de l'esthétique. « Esthétique » désignerait en fait une qualité de nos expériences perçues immédiatement en fonction de ce que certaines choses, personnes ou situations font sur nous, pour nous, avec ou contre nous. C'est seulement ensuite, à la faveur d'une attitude réflexive de nos relations immédiates avec l'environnement, que nous ne jouissons ou ne souffrons plus simplement des choses en raison de l'impact qu'elles ont sur nous, et que nous les comprenons par rapport à d'autres, que nous les référons à d'autres choses, à d'autres situations, à des expériences ultérieures. Mais cela ne se produit qu'à partir du moment où une interaction n'a pas lieu de manière plate, mais reste indéterminée et qu'il s'avère problématique de savoir quoi faire, ou comment faire. C'est ainsi que nous devenons conscients de la situation et qu'il devient nécessaire d'examiner analytiquement les aspects vécus comme un tout intégré, afin de décider de ce qu'il faut faire.

20. Ce trait caractéristique de l'anthropologie de l'art est explicité très clairement par Maria Luisa Ciminelli dans l'Introduction au volume qu'elle a dirigé, *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, Napoli, Liguori, « Anthropolos », 2007. Des « deux prémisses théoriques dont procède toute enquête anthropologique sur l'art [...] ». La première, qu'on peut aujourd'hui dire « classique », est que l'art est imbriqué dans son contexte culturel plus large (social, religieux, économique, cognitif, etc.) : chose qui est déjà explicite dans la définition de la *culture* « comprise dans son sens ethnographique le plus large » [...]. L'art, pour le dire autrement avec Mauss, est un « fait social total » – et, aujourd'hui, aussi global » (p. 2-3).

L'Art comme expérience s'ouvre sur la thèse d'une continuité entre les expériences éminemment artistiques et les autres formes d'interaction avec l'environnement – ou du moins, celles qui ne sont pas aliénées, qui s'avèrent ne pas avoir été expurgées artificiellement, pour des raisons politiques ou sociales, de la possibilité d'une jouissance partagée, par exemple un travail, un engagement moral ou civique, ou une activité théorique. Certaines expériences tendent à se démarquer sur le fond du va-et-vient quotidien, quant à lui fait de relations banales et inaperçues avec l'environnement qui nous entoure. Pour Dewey, une expérience artistique se caractérise en ce qu'elle dépasse un certain seuil de perceptibilité, au point devenir consciente comme une unité qualitative différenciée et dynamique. Pour employer l'expression d'une anthropologue dont je considérerai les thèses dans le prochain chapitre, certaines expériences deviennent spéciales, elles acquièrent un relief qui n'est pas commun et, surtout, selon *L'Art comme expérience*, elles servent à vivifier et intensifier la vie, à enrichir nos interactions avec le monde de nouvelles significations sources de jouissance immédiate.

Dans le champ de l'herméneutique, c'est seulement en 1960 que Hans-Georg Gadamer fera la critique de la « différenciation de l'esthétique » et de la conception muséale de l'art – pour employer la formule de Dewey en 1934. La thèse selon laquelle l'autonomisation de l'esthétique s'est faite aux dépens de la possibilité d'en reconnaître la portée cognitive, éthique ou politique est en fait reformulée dans *Wahrheit und Methode*. Même la critique heideggerienne de l'esthétique comme discipline suit de deux ans la parution de *L'Art comme expérience* et de onze ans celle de *Expérience et nature*. Mais la singularité de l'expérience du monde, de ses aspects significatifs autant que de ses aspects les plus terrestres, que l'œuvre d'art rend possibles, même pour le philosophe allemand, reste prise dans cette forme de raréfaction ontologique qui fait obstacle à une articulation féconde avec l'anthropologie.

Chez Dewey, au contraire, une forme de critique sociale et politique, mais aussi plus spécifiquement culturelle, est à l'œuvre. Il souligne que la conception des arts comme royaume séparé, confiné dans les musées et dans les lieux consacrés à leur contemplation, est avant tout un phénomène historiquement et géographiquement limité, lié en particulier à l'affirmation des Nations et du nationalisme. D'autre part, *L'Art comme expérience* rapporte plusieurs fois la division des différentes pratiques de vie en compartiments séparés et indépendants à la division du travail typique du développement industriel contemporain. Les racines théologiques et morales ayant conduit à élever progressivement les arts à la hauteur de choses « éthérées », éloignées des autres formes de savoir technique, apparaissent ainsi liées à des instances politiques et sociales oppressives. Toutefois, par rapport à la critique de l'École de Francfort, d'un côté, et à la critique sociologique de Bourdieu, de l'autre, Dewey revendique de manière positive la nécessité de retrouver l'esthétique dans l'expérience quotidienne et la possibilité de vivre à nouveau les arts comme des qualités de nos expériences communes du monde, de nature à les vivifier et en renouveler les possibilités de signification. Richard Shusterman a raison de souligner que l'intention de Dewey n'est pas de donner une définition de l'art en termes d'expérience – en substituant ainsi, à un concept ambigu, un autre concept peut-être plus imprégné de préjugés, certainement encore plus inclusif et, par conséquent, inadapté à son objectif. La théorie pragmatiste proposée ne peut pas être assimilée à un « emballage » qui restitue et conserve l'objet lui-même de manière transparente et inerte, comme le ferait un film alimentaire. Elle prétend plutôt intervenir dans les pratiques ordinaires et communes du monde en les réformant.

L'opposition de Dewey à ce confinement de l'art dans les hautes sphères de l'esprit est à mettre en rapport, comme nous l'avons vu,

avec son naturalisme. Mais à l'origine de cette attaque virulente se trouve le souci d'améliorer notre expérience immédiate par des transformations socioculturelles, afin que l'art soit plus fécond pour un plus grand nombre de personnes, en se rapprochant de leurs intérêts vitaux et en s'intégrant ainsi plus profondément à leurs vies²¹.

Pour toutes ces raisons, il apparaît stérile de s'en tenir au plan d'une définition exclusivement procédurale de l'art, comme cela a été le cas dans une grande partie du débat analytique après que les tentatives pour définir l'art en termes essentialistes ont échoué, comme l'a montré Morris Weitz en 1956²². Même la démarche historiciste de Carroll, plus proche à la limite des positions herméneutiques, se limite à ratifier l'autoréférentialité de l'art et des critères historico-artistiques qui en ont déterminés les produits. Dans ce cas, ces critères sont analogues à ceux qui permettent de définir les œuvres d'art à partir des acteurs de l'*artworld*, à leur tour agents de ce monde, par ailleurs clos sur lui-même²³. Une telle tentative de définition des arts en termes procéduraux rencontre en réalité les plus grandes difficultés à aborder théoriquement les conditions non marginales qui font du monde de l'art occidental un monde d'acteurs

21. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, op. cit., p. 39.

22. Je fais référence à l'essai de Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 27-40.

23. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Voir aussi la théorie institutionnelle de l'art élaborée par George Dickie (entre autres, son essai « The Institutional Theory of Art », in Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 93-108), mais aussi l'article désormais classique de Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 61, 19, 1964, p. 571-584; trad. fr. in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 183-198.

hybrides, non seulement artistiques, mais bien souvent, avant tout, économiques²⁴.

Un dernier point commun intéressant avec l'anthropologie de l'art, qu'il convient au moins de mentionner, réside dans l'idée d'une continuité entre les techniques et les arts, clairement exprimée par Dewey dans *Expérience et nature*. Cette continuité s'oppose résolument à une inspiration crocienne ; elle affirme toute la part de l'apport technique dans la production et la réception artistiques, et l'utilité des arts pour la vie. C'est l'une des questions qu'il y a lieu de privilégier pour reconstruire et comparer les thèses de Dewey avec celle de Boas.

3. Entre Boas et Dewey

Nous avons vu que Dewey cite *The Mind of Primitive Man* dans les références bibliographiques de son livre *Expérience et nature* et dans la rédaction définitive de son *Ethics* (dans la première formulation de 1911 du livre de Franz Boas, qui sera révisée en 1938). Les points communs sont d'emblée nombreux. On retrouve ainsi un fond antidogmatique et antidéterministe commun aux deux auteurs, ainsi qu'un ensemble de positions non réductionnistes, d'inspiration pluraliste, radicalement progressistes, dans ces années de montée des nationalismes et de fortes crises économiques ayant précédé et suivi le premier conflit mondial.

La thèse de Boas – comme l'indique le titre de son livre, *Kultur und Rasse*²⁵ – est que la race ne détermine pas la culture et la langue, comme une cause déterminée de façon autonome qui serait source de formes mentales ou spirituelles d'un certain type. D'une part, l'anthropologue met en question la rigidité infondée

24. Pour une première bonne approche de la question, cf. Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

25. Franz Boas, *Kultur und Rasse*, Leipzig, Veit & comp., 1914.

inhérente à la notion de *race*, en soulignant que la forme corporelle ne peut être considérée comme stable en un sens absolu ; d'autre part, il met en évidence les connexions strictes de la langue et de la culture avec l'environnement dans lequel elles naissent, et dont elles dépendent en grande partie. L'hypothèse de formes de relation univoques et causalement déterminées entre la race et la culture apparaît donc insoutenable.

L'antidogmatisme et l'antidéterminisme qui caractérisent les positions de Boas se manifestent tout d'abord dans la contestation de la thèse d'un développement culturel unilinéaire, caractéristique de la tendance évolutionniste en anthropologie, qui permettrait de retracer l'évolution de chaque culture en une série chronologique de phases d'une progression unidirectionnelle. Des généralisations de ce type ne peuvent être défendues scientifiquement, parce que les conditions environnementales et humaines dans lesquelles les cultures sont produites ne sont jamais les mêmes ; elles changent les activités, les groupes sociaux qui y prennent part, les conditions du succès ou de l'échec, etc. Plus particulièrement, il est intéressant de noter que Boas critique les lectures rigides du darwinisme à la Herbert Spencer, mais aussi celle d'Edward Burnett Tylor, sur la base d'une conception antidogmatique de la causalité qui rappelle, par bien des aspects, celle que défend Dewey en différentes circonstances²⁶. Boas conteste l'hypothèse selon laquelle il serait toujours possible et adéquat d'interpréter en termes causaux, linéaires et univoques, les comportements culturels ; non parce qu'on pourrait souvent les rapporter à une cause précise immédiate, mais dans la mesure où « [d']innombrables causes accidentelles interviennent qui ne peuvent pas être prédites et qui ne peuvent pas non plus être reconstruites comme

déterminant le cours du passé²⁷ ». En d'autres termes, on ne peut pas toujours trouver de cause plus proche, et il faut l'interpréter comme la pointe émergente d'un complexe de facteurs ne pouvant être réduits à un seul, comportant des actions environnementales et des réactions culturelles, mais aussi des propensions spirituelles et physiologiques prises dans des relations d'interaction réciproques.

C'est ici que prend forme la contestation de la thèse selon laquelle on peut toujours retracer le développement linéaire des langues humaines et des expressions artistiques, en suivant une direction qui irait de la complexité vers la simplification, vers la réduction des différences les plus fines. Par exemple, dans son livre sur les arts primitifs, Boas reconnaît à la fois la pluralité des styles figuratifs et l'impossibilité de défendre l'hypothèse de relations univoques dans le passage de l'abstrait au figuratif ou inversement, ouvrant ainsi la voie à une critique, sur le plan anthropologique, de l'interprétation de la perspective à la Renaissance comme point culminant du naturalisme figuratif.

De la même façon, Boas reconnaît que, même dans le domaine religieux, le développement n'est pas toujours linéaire et logique et qu'en tout cas, il ne procède pas nécessairement en partant des formes présumées « inférieures » du polythéisme vers un monothéisme de degré « supérieur ». La voie vers l'affirmation d'un pluralisme radical sur le plan culturel, linguistique, artistique et religieux, lequel s'accorde sans conteste avec le pragmatisme deweyien, se développe en s'opposant à l'assimilation d'une culture à un organisme en évolution croissante et linéaire. Le fait même de reconduire la mentalité primitive à l'esprit d'un enfant, ou à celui des malades mentaux, présuppose l'idée d'un développement linéaire, universel, de traits uniformes dans le temps et l'espace.

26. Voir sur ce point l'écrit sur l'arc réflexe, « The Reflex Arc Concept in Psychology », *Early Essays* de *The Early Works*, art. cit.

27. *The Mind of Primitive Man*, *op. cit.*, p. 176.

Sur le plan scientifique et éthique, la tentative de Boas d'affronter l'exigence d'une définition non dogmatique du progrès, de manière à différencier théoriquement les contextes sociaux qui ne sont pas simplement difformes, semble honnête. L'anthropologue ne nie pas qu'on doive reconnaître différents niveaux de culture ; il tente de définir des critères suffisamment souples et non conservateurs pour les discerner.

Une manière non dogmatique et non ethnocentrique de définir une culture comme « primitive » serait de la comprendre comme pauvre en réalisations culturelles. Boas énumère les facteurs qui permettent les réalisations culturelles : (1) la capacité technique, c'est-à-dire le nombre et la qualité des interventions, et surtout celles qui ne sont pas nécessaires à la survie immédiate ; (2) le temps libre laissé aux « petits plaisirs de la vie », à la jouissance esthétique des objets d'usage quotidien, ou à la considération rétrospective des actions d'où naissent les activités intellectuelles ; (3) en partie et parfois, la division du travail ; (4) le lien strict entre habileté technique et habileté artistique²⁸ ; (5) mais le plus important réside dans la question de savoir si les réalisations culturelles d'un peuple bénéficient à tous ses membres, ou seulement à une partie limitée d'entre eux²⁹ ; (6) enfin, il y a la conviction que ce n'est pas seulement la différenciation progressive des réalisations culturelles qui constitue un enrichissement, mais le fait qu'elles soient coordonnées avec les autres domaines de l'expérience (éthique, politique, social, esthétique, etc.). D'où l'affirmation que la connaissance doit inclure « un discernement plus clair de la souffrance humaine³⁰ ».

28. « L'habileté technique est une condition fondamentale du développement des arts » (Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, op. cit., p. 202).

29. Sur ce point, les convergences avec Dewey sont remarquables, en particulier avec les deux versions de *Ethics* de 1908 et 1932.

30. Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, op. cit., p. 206.

Ces aspects sont importants pour la comparaison avec les positions de Dewey. On peut y reconnaître une position semblable à la revendication du philosophe américain d'une présence nécessaire de l'esthétique dans les pratiques ordinaires, pour vivifier et intensifier notre expérience du monde. Le critique de la « compartimentalisation » des pratiques vitales, de l'expurgation de la jouissance du travail, de la morale, de l'engagement politique, de même que de la dématérialisation complémentaire et de leur marginalisation élitaine, résonne de fait comme une basse continue dans *L'Art comme expérience* ; elle en constitue, comme l'a, en particulier, souligné Shusterman³¹, un des legs les plus importants pour le présent.

Un autre point de convergence mérite de retenir l'attention, en ce qu'il nous permet notamment de prendre congé de certains stéréotypes interprétatifs plutôt simplistes qui frappent le naturalisme de Dewey. En fait, Boas avance une conception des sciences que Dewey aurait dite expérimentale. Je ne fais pas tant référence à la genèse galiléenne qu'à la caractérisation de la « méthode de la philosophie » avancée dans le premier chapitre de *Expérience et nature*, et surtout dans les nombreuses remarques en ce sens de son ouvrage sur la logique³². Boas soutient que « [c]'est une erreur de penser que l'interprétation faite par chaque individu civil est un processus logique complet³³ ». De plus,

[d]ans les enquêtes scientifiques, nous devrions avoir toujours clairement à l'esprit le fait que nos explications comportent un certain nombre d'hypothèses et d'explications³⁴. [...] Nous oublions trop facilement les bases générales, et pour la plupart

31. Voir, entre autres, *L'Art à l'état vif*, op. cit.

32. Je fais référence à l'ouvrage de 1938, *Logic: The Theory of Inquiry*, op. cit.

33. Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, op. cit., p. 220.

34. *Ibid.*, p. 222-223.

entièrement traditionnelles, qui sont au fondement de nos raisonnements, et nous donnons au résultat de nos raisonnements la valeur d'une vérité absolue³⁵.

Dewey aurait soutenu que l'analyse réflexive des composantes de notre expérience immédiate est l'un des instruments les plus formidables et les plus distinctivement humains pour tenter de déterminer les situations précaires et instables dans lesquelles notre vie se déroule. Mais encore faut-il se souvenir que la réflexion et la division analytique dérivent de notre expérience tout d'abord qualitative et intégrale du monde, en ce qu'elles répondent à un impact écrasant qui déstabilise souvent nos possibilités d'action. En outre, il s'agit, répétons-le, de réponses provisoires et circonstanciées, c'est-à-dire ouvertes à des développements et à des révisions ultérieurs, liées à des situations particulières et ne pouvant être indûment généralisées.

4. Expérience, culture et connaissance

La caractérisation de l'expérience avancée par Dewey dans sa pensée la plus mûre est centrée sur l'interaction entre l'organisme et l'environnement naturel et social auquel il appartient. Il s'agit donc d'une conception fortement inclusive, qui prend radicalement ses distances par rapport à la conception subjectiviste moderne de l'expérience comme phénomène subjectif, avant tout intérieur à la conscience. Comme l'a rappelé Giovanni Matteucci, dans sa présentation de la traduction italienne de *L'Art comme expérience*, dès 1917, Dewey a adressé des critiques à l'interprétation moderne du terme, commune aux deux traditions rationalistes et empiristes :

35. *Ibid.*

Les cinq traits qu'il stigmatise sont la réduction épistémologique de l'expérience à la connaissance, l'assimilation de l'expérience à la factualité psychique subjective, le passé en tant que facteur exclusif de détermination du présent, l'atomisme du donné expérientiel, le caractère antithétique de l'expérience et de la pensée³⁶.

Or, la définition de l'expérience qui se rapproche le plus de la définition de la culture proposée par Boas est celle qui se réfère aux *Essais d'empirisme radical* de William James, et que Dewey formule au début de *Expérience et nature*³⁷. Il souligne alors qu'il s'agit d'un mot « à double détente », caractérisé par le « même sens plein et inentamé » que les mots « vie » et « histoire ». Cette définition inclut non seulement ce que les hommes croient, désirent, ce dont ils souffrent, mais aussi « les processus impliqués dans les expériences qu'ils font ». Dewey fait explicitement référence à la variété des pratiques humaines de l'environnement : entre autres, la culture des champs, l'observation des changements saisonniers, le recours à des instruments magiques ou scientifiques. Il souligne encore que le mot *expérience* contient à la fois les aspects corrélés à ce dont on fait l'expérience et les manières dont on en fait l'expérience « au sein d'une totalité non analysée³⁸ ».

Les analogies avec la notion de *culture* proposée par Boas dans *The Mind of Primitive Man* sont remarquables. Pour Boas, la culture consiste

[dans] la totalité des réactions et des activités mentales et physiques qui caractérisent, collectivement et individuellement,

36. Giovanni Matteucci, « Presentazione », art. *op. cit.*, p. 9. L'essai de Dewey qu'il mentionne est « The Need for a Recovery of Philosophy ».

37. J'ai discuté les différents aspects de cette définition dans le paragraphe « Una nozione inclusiva di esperienza » de mon *Il sentire e la parola*, *op. cit.*, p. 55.

38. John Dewey, *Expérience et nature*, *op. cit.*, p. 39-40.

le comportement des individus composant un groupe social, en relation à l'environnement naturel, aux autres groupes, aux membres de leur propre groupe lui-même, et de chaque individu avec lui-même. Elle inclut aussi les produits de ces activités et leur rôle dans la vie des groupes. La simple énumération de ces aspects variés de la vie ne constitue toutefois pas la culture. C'est quelque chose de plus, parce que ces éléments ne sont pas indépendants ; ils ont une structure³⁹.

Immédiatement après, Boas établit une distinction entre culture matérielle, culture sociale et culture spirituelle. La première « embrasse la récolte, la conservation et la préparation de la nourriture, les habitations et les vêtements, les processus et les produits des activités artisanales, les moyens de locomotion ». La culture sociale « comprend les conditions économiques générales, les droits de propriété, les rapports avec les tribus étrangères en temps de paix et de guerre, la position de l'individu dans la tribu, l'organisation tribale, les formes de communication, les relations sexuelles et les autres relations individuelles ». Enfin, parmi les composantes spirituelles de la culture « sont comprises les expressions artistiques (les arts décoratifs picturaux et plastiques, les chants, les récits, la danse et la religion), les attitudes et les activités centrées sur ce qui est considéré comme sacré ou hors de la sphère des actes humains ordinaires. Dans cette catégorie sont aussi inclus les comportements habituels relatifs à ce qui est considéré comme bon ou mauvais, juste ou injuste, et les autres concepts éthiques fondamentaux⁴⁰ ».

La définition anthropologique de la culture s'avère ainsi profondément étrangère à une caractérisation de l'expérience en un sens subjectiviste ou éminemment cognitif. La culture

39. Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, *op. cit.*, p. 159.

40. *Ibid.*, p. 159-160.

inclut la pluralité non simplifiable des activités humaines dans l'environnement naturel et social dans lequel les hommes vivent, ces activités qui sont le plus liées à la subsistance physique et à la coexistence, aux pratiques religieuses, artistiques et scientifiques. Or la culture se présente d'emblée non pas comme une création subjective autonome, mais comme l'ensemble diversifié et complexe des réponses humaines au contexte naturel et social auquel les hommes appartiennent. Enfin, la culture boasienne et l'expérience deweyenne sont d'abord perçues comme des unités intégrées, comme des complexes holistiques dans lesquels les différents aspects peuvent certainement être analysés, mais font, en premier lieu, partie d'une structure unitaire.

Il est pourtant assez évident que la notion deweyenne d'*expérience* conserve une nette prééminence par rapport à la conception de la culture de Boas – ce qui n'empêchera pas le philosophe, dans l'introduction déjà citée qu'il a écrite pour la réédition de *Expérience et nature*, de soutenir que, s'il avait dû présenter ses idées *ex novo*, il lui aurait paru plus opportun de parler de *culture* plutôt que d'*expérience*, pour éviter de nombreux malentendus associés à la conception moderne du terme⁴¹.

Si Boas inclut dans la culture non seulement les activités humaines, mais aussi les objets matériels et spirituels, ainsi que les institutions sociales qu'elles ont engendrées ou contribué à produire, Dewey pense l'expérience comme l'environnement de la nature qui est partie intégrante des interactions humaines, forgé au moins, dans une certaine mesure, à partir de ces dernières. Il n'inclut pas seulement ce que les hommes font, mais aussi ce qu'ils subissent ou ce dont ils peuvent seulement jouir, au sein de l'environnement naturel et social, comme les conditions climatiques favorables ou défavorables que rencontre l'agriculteur et qui pèsent sur lui, en dépit des

41. Ici, Dewey fait référence à l'article de Malinowsky, sur lequel je reviendrai.

capacités magiques, techniques ou scientifiques de prévision de la pluie et de la sécheresse susceptibles de faire une différence appréciable pour sa récolte⁴². Il ne s'agit pas de dire qu'entre, dans la conception de l'expérience de Dewey, quelque chose comme une altérité totale de la nature, soustraite à toute mesure humaine. Mais l'accent mis sur la dimension tout d'abord qualitative, esthétique de l'expérience est lié à la dépendance radicale de l'homme par rapport à l'environnement naturel et social avec lequel il interagit. La précarité structurelle de son existence qui – ce n'est pas un hasard – donne son titre au second chapitre du livre de 1925 est liée, en dernière analyse, au fait que les conditions et les limites culturelles et sociales des interactions humaines avec l'environnement lui sont imposées naturellement, en ce que les hommes s'y trouvent inscrits dès leur naissance et qu'il ne peut en être autrement⁴³.

42. Larry Hickman, dans son *John Dewey's Pragmatic Technology* (op. cit.), a recours à l'analogie employée par Dewey dans un texte de jeunesse, *Evolution and Ethics* (Vol. 5 de *The Early Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1972, p. 34-53). « Pour recourir à l'analogie que Dewey emploie en 1898 dans sa critique de Huxley, les expériences ont la même caractéristique que les jardins : en un certain sens, *quelqu'un* cultive le jardin ; en un autre sens tout aussi important, toutefois, les fleurs et les plantes *croissent* simplement. Aussi, tandis qu'un jardinier tend à planter ses parterres de fleurs avec un grand soin, prenant un soin méticuleux à s'assurer que le désherbage soit fait de manière appropriée et que soit apportée la quantité juste d'eau et de fertilisant, quelque chose a lieu sur lequel il n'a aucun contrôle. Les plantes arrivent à maturité. Des informations génétiques, dont le jardinier n'est à aucun moment responsable, s'expriment. La photosynthèse, que le jardinier comprend dans le meilleur des cas de manière superficielle, a lieu » (p. 77).

43. « Je pense que le vice du subjectivisme tient au fait qu'il met dans les mains de l'homme un patrimoine de données trop humanisées, modelées trop docilement par la présence anthropologique, trop domestiquées, et donc dépourvues d'une incidence effective sur les choses obscures et menaçantes qui existent par ailleurs. En revanche, l'expérience de l'interaction, pourtant

Pour en revenir toutefois aux analogies non marginales, il faut souligner que, dans les deux cas, une prise de distance se dessine par rapport à l'idéalisme, mais aussi au réalisme dogmatique, lesquels, comme l'a souligné Hilary Putnam, présupposent la capacité de toujours distinguer nettement entre faits et théories⁴⁴. Boas propose une interprétation résolument antidéterministe des liens entre l'homme et l'environnement qui semblent se conditionner réciproquement, et non selon une seule direction causale.

Il est tout aussi impensable que la vie psychique puisse s'expliquer de manière satisfaisante en ayant recours au seul environnement naturel, ou que celui-ci puisse être expliqué au moyen de l'influence de l'homme sur la nature que, comme nous le savons tous, il a modifiée en détournant le cours des fleuves, en détruisant les forêts et en transformant la faune. En d'autres termes, il semble tout à fait arbitraire de négliger le rôle que jouent les éléments psychiques ou sociaux dans la détermination des formes d'activité et de croyance qui se présentent avec une grande fréquence dans le monde entier⁴⁵.

Et encore :

La constitution biologique ne fait pas la culture. Elle influence les réactions de l'individu à la culture⁴⁶.

inévitablement humanisante, trouve en elle tous les risques, les dangers, les incertitudes qui sont le propre de la nature » (Renato Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna, 1964, p. 37).

44. Hilary Putnam, *Pragmatism: An Open Question*, Oxford, Blackwell, 1995, en particulier le troisième chapitre, et *The Threefold Cord: Mind, Body and World*, surtout la première conférence sur « L'antinomie du réalisme », New York, Columbia University Press, 1999.

45. Franz Boas, *The Mind of Primitive Man*, op. cit., p. 195.

46. *Ibid.*

Un deuxième point de forte convergence concerne la manière dont la connaissance est interprétée. Dans les deux cas, le contexte est constitué par l'émergence de l'homme dans le cours de ce qui peut être caractérisé comme un continuisme naturel non réductionniste. Sur ce plan, Boas va explicitement plus loin que Dewey, dans la mesure où il déclare expressément que de nombreux éléments culturels, que nous pourrions caractériser comme des modes de vie, rapprochent les hommes des autres animaux, dont certains parviennent à utiliser les choses comme des outils, et ont même des pratiques d'ornement de leur propre corps. Dans le cours de cette continuité organique fondamentale, l'anthropologue considère que la particularité humaine consiste dans la « grande variabilité » des comportements des hommes par rapport à la nature et leurs semblables, par opposition au comportement plus stéréotypé des animaux, pour lesquels la question de discerner entre une grande gamme de possibilités de réponse ne se pose pas. C'est en ce sens que l'émergence du raisonnement est comprise comme « considération rétrospective de ses propres actions » – l'analogie est évidente avec la conception de la connaissance de Dewey comme possibilité réflexive de l'expérience. Dans sa tendance à réfléchir *a posteriori* sur ses propres comportements, l'homme est le seul être qui pose des questions sur les raisons pour lesquelles les choses arrivent, et qui évalue éthiquement et esthétiquement ce qu'il fait, autant que les situations avec lesquelles il est aux prises. Si, chez Boas, le raisonnement est une forme de « considération rétrospective de nos propres actions⁴⁷ », pour Dewey, la connaissance apparaît comme une possibilité seconde de l'expérience, intervenant sur une expérience primaire dans laquelle nous jouissons ou souffrons des choses en fonction de l'impact qu'elles

47. *Ibid.*

ont sur nous. La dimension qualitative de la signification est suspendue ou reportée parce que la situation s'avère indéterminée. Les habitudes de réponse à l'environnement, d'interactions naturelles ou sociales, n'ont pas lieu d'elles-mêmes et sont entravées. Il faut revenir analytiquement sur la situation, en décomposer les aspects en jeu, et discerner une nouvelle réponse opportune grâce à laquelle les choses deviennent signifiantes au regard d'autres choses, comme moyens en vue d'une fin ultérieure. Mais la connaissance ne restitue pas une prétendue vérité plus réelle des choses, comme le précise bien l'écrit tardif « A Rejoinder⁴⁸ ». Elle est bien davantage dérivée de l'expérience immédiate, en ce qu'elle répond aux problèmes de détermination que pose cette dernière, formule des réponses innovantes et, en ce sens, la modifie, en produit une configuration nouvelle qui doit s'accorder avec les exigences de l'expérience primaire et non avec une prétendue réalité en soi. Enfin, elle s'enrichit de nouvelles possibilités d'expérience du monde, de nouvelles significations qui deviennent à leur tour l'objet d'une jouissance (ou d'une souffrance) qualitative.

Les réflexions de Boas sur le langage apparaissent moins intéressantes dans la perspective deweyenne, dans la mesure où elles lui reconnaissent surtout un sens instrumental par rapport à la pensée – bien que, parfois, Boas semble apercevoir certaines formes dans lesquelles le langage pourrait conditionner la culture. Les remarques de Dewey sur le langage dans *Expérience et nature* sont évidemment plus avancées, si l'on en juge par la thèse selon laquelle l'esprit individuel émerge du langage commun – et, de fait, Dewey fera référence *ex post* en note à Malinowski, comme nous le verrons par la suite.

48. John Dewey, « Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder », *op. cit.*

5. Encore Boas : mais le plaisir esthétique est-il un plaisir des formes ?

Primitive Art ne figure pas parmi les références bibliographiques des ouvrages de Dewey, pas même dans *L'Art comme expérience* qui, publié en 1934, pourrait porter la trace du livre de Boas paru en 1927⁴⁹. Pourtant, le lecteur des deux ouvrages, auxquels il faut ajouter sans aucun doute *Expérience et nature*, peut aisément percevoir des analogies implicites et des points de comparaison – qui ne dérivent peut-être pas tant de citations spécifiques que du partage d'un humus culturel, qui les imprègne à ce point qu'il reste en grande partie non explicite. Il s'agit d'un fonds tout d'abord lié à la supposée continuité de l'esthétique avec les autres expériences ordinaires du monde, à la reconnaissance de la diffusion du plaisir esthétique bien au-delà des arts et des beaux-arts, compris comme la forme institutionnelle et conceptuelle supposée qu'ils ont dans un contexte historique et géographique déterminé⁵⁰. La jouissance esthétique imprègne non seulement les rites civils et religieux, mais aussi les pratiques les plus quotidiennes, l'usage d'outils pour cuisiner, tisser, chasser, les mouvements de notre corps et de celui des autres. Si une affirmation de ce type ne peut qu'apparaître comme un présupposé presque évident pour une approche anthropologique ayant habituellement affaire à des formes de vie disparates et non universalisables, il n'en va pas de même d'un point de vue philosophique, contaminé depuis désormais deux siècles par la conception « isolationniste » des arts, ainsi que par la détermination définitive des arts dans

un système unique, distinct des formes artisanales et techniques. Nous verrons toutefois que la position anthropologique n'est pas si évidente, en particulier lorsqu'il s'agit de déterminer en quoi consiste le plaisir esthétique. Mais ne brûlons pas les étapes.

Les pages de l'Introduction – brèves, mais d'une grande importance théorique – à l'ouvrage de Boas énoncent d'emblée la thèse selon laquelle la jouissance esthétique, ou la recherche du plaisir esthétique, est un trait anthropologique universel :

Aucun groupe humain, si dures soient ses conditions d'existence, ne consacre tout son temps et toute son énergie à se procurer de quoi se nourrir et s'abriter. Les hommes qu'une situation plus favorable autorise à se préoccuper d'autre chose que de leur subsistance ne passent pas davantage leurs journées à travailler ni, à l'inverse, à ne rien faire. Même les tribus très pauvres produisent des œuvres qui leur procurent un plaisir esthétique, et celles qu'une nature généreuse ou des ressources techniques plus étendues libèrent des soucis de la vue quotidienne consacrent une grande partie de leur énergie à créer des œuvres qui se distinguent par leur beauté. Il n'est pas d'être humain qui ne connaisse une forme ou une autre de plaisir esthétique. Aussi divers que soient les idéaux du beau, le plaisir que procure la beauté est dans l'ensemble partout du même ordre⁵¹.

L'écho avec les passages de *Expérience et nature*, où Dewey soutient qu'il existe indubitablement des choses qui sont appréciées immédiatement pour elles-mêmes, est si remarquable qu'ils valent la peine d'être cités :

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'expérience humaine en général, sous des aspects d'emblée visibles, réside

49. Franz Boas, *L'Art primitif*, trad. fr. C. Fraixe et M. Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003.

50. Pour une considération généalogique ou historique du concept occidental d'*art*, voir, entre autres, les premiers chapitres de José Jiménez, *Teoria dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2007.

51. Franz Boas, *L'Art primitif*, *op. cit.*, p. 39.

dans l'intérêt qu'elle porte au plaisir immédiat, à la fête et aux festivités, à l'ornement, à la danse, au chant, à la pantomime dramatique, aux histoires que l'on raconte et à celles que l'on représente⁵².

Et encore :

Empiriquement, l'existence des objets saisis, possédés, utilisés et appréciés directement, ne peut être contestée. Considérées d'un point de vue empirique, les choses sont émouvantes, tragiques, belles, empreintes d'humour, établies, troublées, confortables, gênantes, stériles, dures, consolatrices, splendides et effrayantes. C'est ce qu'elles sont immédiatement, de plein droit et pour leur propre compte. Il suffit de faire appel à un sens plus large du mot « esthétique » que celui de son application au beau et au laid, aux qualités esthétiques immédiates, finales ou fermées sur elles-mêmes, pour caractériser indubitablement les situations naturelles telles qu'elles se produisent empiriquement⁵³.

Comme Dewey, Boas soutient que l'esthétique est un comportement structurel de l'expérience humaine du monde, et que le fait d'apprécier les choses pour elles-mêmes est une tendance commune à tous les hommes. Mais, en même temps que cette ressemblance, une différence, et non des moindres, saute aux yeux. Pour Boas, la jouissance esthétique se révèle immédiatement un plaisir des formes – même si l'on ne peut pas délimiter un seul et unique concept toujours valide de *forme*. Le désir universel serait de produire des choses « dont la forme soit une source de satisfaction⁵⁴ », sur la base d'une signification

qui prend parfois forme dans des contextes vitaux et culturels spécifiques⁵⁵.

Pour Dewey, les qualités esthétiques de l'expérience ne coïncident pas avec le plaisir des formes, abstraction faite des contenus ; elles dépendent de l'exposition structurelle de l'organisme humain à l'environnement naturel et social avec lequel il interagit et dont il dépend. Quel que soit le contexte d'expérience, on jouit ou on souffre tout d'abord de l'environnement, on le perçoit immédiatement comme confortable ou dangereux, comme nuisible ou accueillant, parce que l'organisme vit seulement en interaction avec l'environnement qui l'accueille ou lui fait obstacle. En d'autres termes, le monde est toujours perçu avant tout dans sa signification esthétique par chacun de nous – pour varier ensuite en fonction de la complexité peut-être infinie des manières de sentir, naturellement et culturellement déterminées. L'impact qu'il a sur nous est tout de suite signifiant pour notre survie, et il contribue à façonner notre organisme à tous les niveaux. Nous jouissons ou nous souffrons d'une certaine situation en raison de sa complexité, d'une certaine chose en raison de son intérêt, ou d'une certaine personne en raison de

52. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 100.

53. *Ibid.*, p. 116.

54. Franz Boas, *L'Art primitif*, op. cit., p. 39.

55. Sur ce point, cf. la position de Jimenez dans le livre cité précédemment, qui ne nie pas la légitimité de la recherche d'une racine anthropologique commune de l'esthétique, bien éloignée de la conception historiquement spécifique et conventionnelle de l'art. Jimenez remarque qu'on doit chercher l'anthropologique plutôt dans l'origine rituelle des arts (p. 173), tandis qu'il soutient que l'accent mis sur la forme est caractéristique des pratiques occidentales modernes des arts : « Ce qui est universel, au sens *anthropologique*, c'est la dimension esthétique. Dans toutes les cultures humaines, on trouve un ensemble de pratiques et de manifestations de la représentation qui utilisent différents supports sensibles : le langage, les sons et les formes visuelles. Mais, au moins à l'origine, avant le contact culturel avec l'Occident, les manifestations esthétiques avaient une fonction vitale et elles étaient présentes dans divers types de cérémonies, ce qui les distingue nettement de l'exaltation de la forme qui caractérise notre idée d'art » (p. 49).

la signification que prend notre relation avec lui. Il n'est pas possible de séparer la simple configuration formelle du contenu dont nous jouissons, ou dont nous souffrons, parce que la signification vitale est d'emblée inhérente à notre sensibilité et ne peut en être séparée que dans un deuxième temps.

La frontière nette que l'anthropologue trace entre les arts ornementaux et les arts figuratifs apparaît profondément liée à la conception boasienne de la jouissance esthétique comme plaisir des formes.

Primitive Art est en fait caractérisé par une forte attention portée à la production artistique non figurative appliquée aux objets d'usage quotidien, généralement cataloguée comme ornementale ou décorative⁵⁶. En prenant surtout en considération la prédilection pour la symétrie et la répétition rythmique, Boas soutient que ce genre de productions artistiques ne peuvent pas être comprises comme des expressions de sentiments et sont plutôt motivées par le plaisir des formes⁵⁷.

L'effet esthétique serait donc profondément différent dans les arts ornementaux et dans les arts figuratifs. Dans ces derniers, il serait lié à la valeur émotionnelle exprimée à travers la combinaison singulière d'une forme et d'un contenu. Mais même dans le cas des arts figuratifs, selon Boas, l'expressivité n'est pas suffisante en soi, parce que l'intervention d'une « technique parfaite » et la tension vers un modèle formel sont nécessaires afin que l'acte expressif soit à l'origine d'un produit artistique.

56. On trouve des considérations intéressantes sur les objets d'usage quotidien qui deviennent d'abord « sémiophores » au sein d'une collection puis « objets ethnographiques », ainsi que sur l'invention de l'« art primitif », dans les trois premiers chapitres du livre de Maria Luisa Ciminelli, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Bologna, CLUEB, « Lexis. Biblioteca delle arti », 2008.

57. Franz Boas, *L'Art primitif*, op. cit., p. 84.

Nous devons donc considérer que l'art décoratif est déterminé par un certain nombre d'éléments purement formels, dont certains sont plus ou moins étroitement liés à des contraintes techniques, d'autres à la physiologie humaine, et d'autres encore aux conditions générales de l'expérience sensorielle. Ce qui nous amène à conclure qu'un intérêt esthétique fondamental pour la forme joue en ce domaine un rôle essentiel et que l'art, dans ses manifestations les plus simples, n'exprime pas nécessairement un acte volontaire, mais se fonde plutôt sur nos réactions aux formes, qui s'amplifient avec la maîtrise technique⁵⁸.

Mais Boas n'est pas Kant, et la notion qu'il emploie n'est pas celle de forme pure. La jouissance esthétique dont elle est l'origine apparaît liée, d'une part, à la physiologie du corps et aux caractères généraux de l'expérience sensible (comme, par exemple, la préférence pour la symétrie horizontale qui semble s'enraciner dans certaines tendances naturelles de la vision binoculaire frontale). D'autre part, la propension aux répétitions rythmiques apparaît liée à la réalisation technique d'un certain objet ou d'un outil déterminé au moyen d'instruments qui rendent toute une série de mouvements et de postures plus ou moins confortables durant l'exécution.

La tendance anthropologique à jouir exclusivement des formes n'en reste pas moins hautement problématique. Plus récemment, Alfred Gell a notamment mis en évidence la valeur fonctionnelle des formes artistiques considérées comme exclusivement décoratives, et leur rôle dans la création d'un attachement aux objets, d'un sens d'appartenance ou de filiation⁵⁹. Mais l'exagération par rapport aux formes communes

58. *Ibid.*, p. 92.

59. On discutera les thèses de Gell dans le chapitre suivant, auquel je renvoie. On trouve une bonne synthèse des problèmes de l'art ornemental

des objets (en quoi consiste souvent l'ornementation) est aussi considérée comme une des manières de rendre les choses spéciales, d'attirer l'attention sur elles, et d'en prendre soin. Je reviendrai sur ces remarques d'Ellen Dissanayake et de Gell dans le prochain chapitre.

Pour le moment, retenons que Dewey fournit des arguments contre la thèse qui fait de la jouissance exclusive des formes une modalité de l'expérience primaire. Selon lui, nous jouissons ou nous souffrons immédiatement d'une chose en fonction de ce qu'elle nous fait, raison pour laquelle, si la perception isolée d'une forme à l'exclusion du contenu est certainement possible, il s'agit alors toutefois d'une forme d'expérience analytique et, par conséquent, dérivée. Les choses sont tout d'abord perçues dans leur relation immédiate avec notre existence, elles sont senties d'emblée comme riches des significations qualitatives qu'elles ont pour nous, et qui peuvent naturellement être isolées réflexivement à des fins spécifiques. Comme le montre le chapitre VI de *L'Art comme expérience*, «La substance et la forme», une chose est perçue avec tous les sens et à travers une propension de tout l'organisme qui ne peut se soustraire à la relation avec l'environnement à travers laquelle il se constitue comme tel, et qu'il contribue à son tour à déterminer. *In primis*, la perception de quelque chose est donc d'emblée trans- ou intermodale : elle implique la pluralité intégrée des sens (pour employer une expression en vogue actuellement dans le débat sur les neurones miroirs), mais surtout, en premier lieu, elle implique une disposition, puis une résonance de tout l'organisme, dans la mesure où c'est ce dernier qui interagit avec l'environnement, et pas seulement l'appareil visuel ou acoustique⁶⁰. En d'autres termes, la

perception est d'emblée structurellement significative ; elle ne se limite pas à ajouter des significations à de simples contenus dont on fait l'expérience car, étant en partie la cause d'une interaction, l'organisme ne peut jamais percevoir quelque chose comme inerte, comme un simple donné⁶¹.

La forme, y compris la forme d'un outil, ne s'ajoute pas simplement à un matériau inerte déjà donné ; elle le transforme en quelque chose de nouveau, et c'est seulement ainsi qu'il peut remplir une certaine fonction ; raison pour laquelle ni l'une ni l'autre ne peuvent être distinguées puisqu'elles restent les mêmes. La forme spécifique d'une œuvre d'art n'est pas la simple configuration extrinsèque des parties qui la composent, mais la réélaboration effective des expériences et des matériaux précédents qui deviennent quelque chose d'autre et d'innovant. Elle ne répond plus à une fin spécifique comme la forme des «objets industriels⁶²», mais elle sert à intensifier l'expérience vitale, à renforcer de nouvelles significations susceptibles de faire, de nos interactions avec le monde auquel nous appartenons, l'objet d'une jouissance immédiate. C'est à partir de cette continuité entre techniques et arts que se dessine la proximité entre Dewey et Boas (nous y reviendrons).

Pour l'instant, c'est la question de la forme rythmique des arts qui doit retenir notre attention. Boas souligne le caractère

ou décoratif dans Maria Luisa Ciminelli, Introduction à l'ouvrage *Immagini in opera*, op. cit., p. 8 sq.

60. Franz Boas, *L'Art primitif*, op. cit., p. 178.

61. «Les qualités sensibles sont porteuses de sens, non pas comme des véhicules transportent des biens, mais comme une mère porte un enfant lorsque celui-ci fait partie de son organisme. Les œuvres d'art, comme les mots, sont littéralement grosses de sens. Le sens, parce qu'il a sa source dans l'expérience passée, est le moyen par lequel l'organisation particulière qui marque une image donnée est obtenue. Il ne s'y ajoute pas par "association", mais il est ou bien, et également, l'âme dont les couleurs sont le corps ou le corps dont les couleurs sont l'âme – pour autant que notre intérêt se porte sur cette image» (John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 206-207).
62. *Ibid.*, p. 204.

central du rythme et le relie à la physiologie corporelle connotée émotionnellement :

Par sa qualité émotionnelle, déterminée physiologiquement, le rythme s'intègre à de nombreux types d'activités reliées d'une manière ou d'une autre à la vie émotionnelle. Son effet d'excitation se manifeste dans les chants et les danses religieux. On peut constater l'incitation irrésistible qu'il exerce dans les chants de guerre; son effet apaisant dans les mélodies; sa valeur esthétique dans les chants et l'art décoratif. L'origine du rythme n'est pas à chercher dans les activités religieuses ou sociales, mais ses effets sont proches des états émotionnels liés à ces activités, et par conséquent, font survenir ces dernières ou sont déclenchés par elles⁶³.

L'anthropologue ne voit toutefois qu'une partie d'une interaction plus ample, que Dewey, lui, porte au premier plan. Il ne s'agit pas seulement de considérer les rythmes internes à notre corps, ou ceux qui appartiennent à son fonctionnement presque automatique, ni les rythmes associés à notre vie émotionnelle dans des contextes déterminés. Il s'agit plutôt des uns et des autres, en tant qu'ils font partie des interactions avec l'environnement naturel et social auquel ils appartiennent et qui les constitue.

Quelles sont donc ces conditions formelles de la forme artistique qui sont profondément invétérées dans le monde même? [...] L'interaction entre l'environnement et l'organisme est la source, directe ou indirecte, de toute expérience; proviennent de l'environnement ces contrôles, résistances, additions, équilibres qui, rencontrant de la manière qui convient les énergies de l'organisme, constituent la forme. Le premier caractère du monde environnant responsable de l'existence de la forme artistique,

63. Franz Boas, *L'Art primitif*, op. cit., p. 347.

c'est le rythme. Il y a du rythme dans la nature avant qu'existent poésie, peinture, architecture et musique. S'il n'en était pas ainsi, le rythme, propriété essentielle de la forme, ne serait qu'infligé au matériau au lieu d'être l'opération par laquelle ce dernier se déploie dans l'expérience jusqu'à son terme⁶⁴.

6. Technique et création

Un autre élément commun aux deux auteurs concerne le fait qu'ils soulignent la continuité entre techniques et arts, mais accordent également un rôle central à la technique dans la production et l'appréciation artistiques, résolument aux antipodes du climat crocier auquel certains interprètes ont tenté de ramener les thèses esthétiques de Dewey⁶⁵.

Le progrès technique, qui permet de libérer du temps pour se consacrer à la jouissance esthétique, est considéré comme l'un des facteurs qui qualifient la civilisation selon Boas et ce, surtout, dans la mesure où il sert à distinguer socialement une *élite*, mais aussi en ce qu'il en permet l'expansion et le partage avec une part toujours plus importante de la société. En outre, mettre l'accent sur le rôle de la technique dans l'exécution artistique rend à la limite superflue la distinction entre arts supérieurs et artisanat, au profit de différenciations qualitatives entre travail précis techniquement et produit industriel négligé, uniforme et, à la limite, pour cette raison, anesthétique ou exténué – comme aurait pu le dire Dewey. Enfin, le fait de souligner l'importance des objets dont on peut jouir esthétiquement

64. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 250-251.

65. À ce sujet, voir la description précise et que l'on tient désormais pour définitive de Thomas M. Alexander, dans le premier chapitre de son livre *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling*, op. cit., intitulé « The Pepper-Croce Thesis ».

contribue de manière décisive à nous défaire du mythe romantique de la production artistique comme création *ex nihilo*, ou invention originale du génie.

Encore faut-il toutefois rappeler la stricte corrélation entre le fait de conférer un rôle central à l'exécution technique et le motif de la perfection de type formel à laquelle tendrait, selon Boas, l'instance anthropologique partagée qu'est le plaisir esthétique :

Lorsque des opérations techniques atteignent un certain niveau d'excellence, que la maîtrise des processus mis en œuvre est telle qu'elle aboutit à la production de formes types, on appelle *art* cet ensemble d'opérations⁶⁶.

L'habileté technique devient centrale dans les arts justement parce qu'elle permet une exécution formellement parfaite, celle que nous recherchons en aspirant à la jouissance esthétique – en dépit de certaines ouvertures dans le chapitre consacré au style.

Si nous relisons les parties centrales de *L'Art comme expérience*, l'importance du lien entre techniques et arts apparaît évidente à plusieurs niveaux. Tout d'abord, Dewey interprète de manière souple la technique que requièrent à la fois la production et l'appréciation d'un tableau, d'une chanson, mais aussi de beaux ustensiles de cuisine, dont le rôle dans la célébration, par exemple, d'une certaine forme de convivialité, n'est pas négligeable. Une expérience esthétique particulièrement consciente, à laquelle nous attribuons donc en un sens éminent l'adjectif « artistique », requiert en fait toute une série de dispositions organiques et motrices, d'habitudes de réponse, de vision, d'écoute, qui permettent à celui qui produit de discerner, de réélaborer en une forme innovante des matériaux communs, les expériences passées du monde, des significations partagées. Mais celui qui apprécie un produit artistique

66. Franz Boas, *L'Art primitif*, op. cit., p. 40.

accomplit lui aussi une activité de réélaboration des matériaux qui lui sont offerts, et qui sont ainsi d'autant plus à même de vivifier et d'enrichir son expérience de nouvelles significations et de nouvelles possibilités d'interaction avec le monde commun que sa sensibilité organique, motrice, perceptive, culturelle est plus précise. C'est justement pour cette raison que nous pouvons privilégier certains aspects visuels, plastiques ou acoustiques, mais aussi distinguer, parmi nos expériences individuelles, celles qui sont les plus opportunes pour interpréter la nouvelle expérience qui a lieu.

La création artistique ne peut donc pas être considérée comme une simple imitation de la nature, parce qu'elle inclut des aspects de réélaboration technique des matériaux existants. D'autre part, cette réélaboration ne se contente pas de les restituer intacts, mais elle fait quelque chose de nouveau et, ainsi, d'esthétiquement important⁶⁷. Elle peut d'autant moins être assimilée à une forme d'innovation radicale selon laquelle, à la limite, l'artiste inspiré peut en venir à créer comme la nature (ou comme Dieu !) plutôt que selon la nature⁶⁸. Les matériaux de la production, ainsi que de l'appréciation elle-même, dérivent de l'expérience commune du monde, des interactions antérieures avec l'environnement naturel et social, dans lesquelles les significations qualitatives et instrumentales partagées, et désormais acceptées tacitement, sont sédimentées. La contribution de l'artiste artisan est médiane : elle concerne l'élaboration individuelle de ces matériaux publics, qui dérivent de l'expérience commune du monde, selon les techniques, les habitudes,

67. Cf. *supra*, chap. II, au sujet de la question de l'expression artistique.

68. Sur le concept de *création* dans les arts, voir Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur," Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », *Studium generale*, 10, 5 (1957), p. 266-283. Voir aussi le cinquième chapitre du livre de Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fancfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982.

les dispositions qu'il a apprises socialement et qui, désormais enracinées dans ses habitudes, sont presque organiques⁶⁹. Une telle transformation est réussie dans la mesure où elle est capable de susciter une nouvelle expérience du monde chez celui qui l'apprécie, d'offrir des formes d'interaction plus riches avec l'environnement naturel et social lui-même, ou, pour le dire en d'autres termes, d'enrichir l'expérience du monde de nouvelles significations susceptibles d'être perçues immédiatement. Pour revenir à la métaphore de Dewey, l'artiste, d'une part, et le spectateur, de l'autre, sont le col de l'alambic par lequel passent des substances chimiques préexistantes dont la réaction produit une substance nouvelle.

Il y a donc un troisième aspect qui, relié à cet enchevêtrement de questions, mérite d'être explicité. Il s'agit de la reconnaissance de l'instrumentalité de l'art, évidente dans l'analogie entre le concept de forme d'un outil et celui de forme artistique. Il n'y a pas lieu de penser abstraitement l'art comme absence de tout intérêt et comme indifférence à toute finalité. Bien au contraire, Dewey en revendique l'instrumentalité vitale : la forme artistique se libère certes des fins spécifiques de l'outil, et elle n'est donc pas simplement utile, mais ceci ne veut pas dire qu'elle s'émancipe de tout but. Le fait qu'elle se détache des limites parfois étroites de l'instrument lui permet bien davantage de servir des buts plus amples en renforçant et en intensifiant nos interactions avec le monde, et d'offrir ainsi de nouvelles possibilités d'expérience de l'environnement auquel nous nous rapportons ordinairement, en l'enrichissant de nouvelles significations

69. Ici, la référence fondamentale est la discussion sur les habitudes développée par Dewey dans *Human Nature and Conduct*, *op. cit.* Je me permets de renvoyer à mon article, « John Dewey: "L'abito fa il naturalismo culturale?" », in Mario Alcaro et Emilio Sergio (ed.), *Pragmatismo e filosofia della biologia*, art. cit.

et en suscitant des formes de conscience sensibles aux transitions souvent si évidentes qu'elles passent inaperçues⁷⁰.

7. Note sur une note malinowskienne

La note ajoutée à la fin du chapitre intitulé « Nature, communication et sens⁷¹ » témoigne de la stupeur de Dewey, qui avait déjà rédigé ses remarques sur la communication dans *Expérience et nature*, quand il a trouvé une confirmation de certaines de ses thèses centrales sur le langage dans l'essai *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, qu'il venait tout juste de lire⁷². À propos du texte de Malinowski, le philosophe américain affirme presque textuellement ne connaître personne d'autre qui ait apprécié de façon aussi claire la dimension pragmatique et participative du langage.

Je ne développerai pas ici en détail la conception du langage élaborée par Dewey, dans la mesure où cela nous éloignerait de notre sujet, et parce que j'ai déjà tenté ailleurs une interprétation de ce type⁷³. Je veux m'en tenir à cette note parce qu'elle me semble mettre en lumière certains aspects remarquables de la conception, partagée par les deux auteurs, du langage comme communication.

La question principale – ou, du moins, l'une des plus importantes – de la recherche ethnologique renvoie à un problème linguistique, compris tout d'abord sur le plan existentiel et communicationnel plutôt que philologique. Comment

70. John Dewey, *L'Art comme expérience*, p. 204.

71. John Dewey, « Nature, communication et signification », *Expérience et nature* (*op. cit.*, p. 194 sq.).

72. L'essai a été publié en 1923, tandis que *Expérience et nature* sera édité en 1925.

73. Je veux parler de mon ouvrage *Il sentire e la parola*, *op. cit.*, en particulier le chap. iv, intitulé « Esperienza e linguaggio: le riposte del "naturalismo culturale" de Dewey », à partir du deuxième paragraphe (p. 176 sq.).

l'ethnographe peut-il comprendre et traduire les mots de l'indigène ou de l'autre ? Comment peut-il établir s'ils correspondent à des concepts analogues dans sa propre langue ou s'ils appartiennent à des catégories totalement étrangères ? La réponse de Malinowski relie plusieurs niveaux entre eux, et la note de Dewey peut servir à les discerner et à mieux les apprécier.

Tout d'abord, le contexte d'usage ou d'action d'un certain instrument, l'activité humaine, rend tel ou tel mot significatif. Un mot ne se limite pas à traduire des pensées déjà constituées, à véhiculer des significations élaborées à un niveau prélinguistique ; pour le natif, il signifie tout d'abord l'usage approprié qui en est fait. Or, comme Dewey, Malinowski n'a pas une conception étroite de l'usage : il s'agit de penser la signification en référence à une forme de culture et de vie, qui non seulement la rend compréhensible, mais qui contribue aussi à faire en sorte que ce mot signifie cette chose dans le champ d'un faire partagé. L'anthropologue forge l'expression « contexte de *situations* » pour soutenir non seulement que le contexte de référence est élargi à la dimension culturelle et existentielle, mais aussi pour souligner que « la *situation* dans laquelle les mots sont prononcés ne peut jamais être négligée et considérée comme dépourvue de pertinence pour l'expression linguistique⁷⁴ ». À la limite – mais ni Malinowski ni Dewey ne formulent la thèse de manière aussi radicale –, le fait de prononcer un mot a un sens en référence à une situation d'existence, qui n'est pas toutefois simplement prélinguistique, étrangère au langage. Elle précède l'acte linguistique singulier ou un certain échange communicationnel qui la présuppose, mais elle est définie en termes linguistiques et culturels plus larges et communs, selon une connexion entre l'existential et le linguistique qui ne permet pas de tenir ces deux éléments pour distincts.

74. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit.

La note deweyienne permet toutefois de mettre en lumière un autre aspect, qui concerne la dimension sociale ou partagée du faire et de l'usage, où les significations se déterminent comme telles. Selon *La logique ou la Théorie de l'enquête*, le langage se conçoit comme communication au sens littéral : il est interprété comme un faire quelque chose en commun dans lequel les significations des choses dont nous nous servons et dont nous parlons se stabilisent à travers un échange participatif⁷⁵. En d'autres termes, l'usage partagé, la pratique sociale ne sont pas des expédients qui servent à relier les signes avec les objets dénotés, mais les mots signifient les choses seulement dans le cours des pratiques sociales dans lesquels ils sont prononcés (ou simplement sous-entendus).

Les échanges linguistiques sont donc à leur tour des manières de se comporter socialement, qui naissent du partage d'un faire, mais qui contribuent aussi à instituer un espace de pratiques communes. L'une des fonctions ou l'un des effets primaires de la communication qui émerge de l'essai de Malinowski est en fait phatique : s'adresser à quelqu'un signifie chercher à instaurer un rapport avec lui, le maintenir, le renforcer, ou le rompre.

Cette dernière remarque permet à son tour à Dewey de mettre en relief la dimension consummatoire et non simplement instrumentale du langage. En fait, la communication ne sert pas seulement à refléter, à différer l'action, pour résoudre analytiquement les incertitudes et les indéterminations avec lesquelles nous sommes aux prises. Nous en jouissons (ou en souffrons !) aussi immédiatement comme telle, c'est-à-dire comme un lieu familier, confortable ou suffoquant de notre appartenance sociale. Nous pouvons évidemment réfléchir théoriquement à la portée sociale du langage, en considérant le terrain à partir

75. John Dewey, *La Logique ou la Théorie de l'enquête*, op. cit., p. 112.

duquel naissent les énonciations individuelles, et c'est sans doute là une thèse commune à Dewey et Malinowski. Mais ici, le philosophe (et, en ce sens, aucune des idées de l'anthropologue ne lui échappe) se réfère au fait qu'en parlant, nous faisons l'expérience directe de cette dimension sociale, nous percevons immédiatement les formes de la communication de ces lieux structurellement proches, et nous les percevons d'emblée comme agréables, commodes et ouverts, ou au contraire comme étroits, désagréables et gênants.

Il s'agit d'une voie intéressante pour interpréter la fonction poétique du langage – qu'il faudrait plutôt appeler fonction « esthétique ». Mais elle est encore à explorer.

8. Expérience et culture sont-elles synonymes ?

Entre Malinowski et Dewey

Venons-en à présent à la proposition tardive de Dewey de substituer « culture » à « expérience » dans le titre de son livre de 1925⁷⁶. Il s'agit d'une question épineuse qui, à vrai dire, ressemble plus à une hésitation qu'à un mouvement stratégique sur le champ de bataille philosophique.

Les toutes premières pages de la nouvelle introduction de 1949 (je suis les remarques de Joseph Ratner) soutiennent que la question du nœud et de la distinction entre l'humain et le naturel est un problème central de la tradition philosophique occidentale. Les mots par lesquels le paragraphe commence mettent en évidence la façon dont Dewey considère comme tout à fait erronée la solution dualiste, oppositionnelle, entre les deux termes ; ils maintiennent une approche continuiste.

76. Je me réfère à la thèse déjà citée de Ruffaldi, qui rend compte de l'évolution du concept de *culture* dans les différentes phases historiques de la recherche anthropologique.

En fait, l'expérience est une expérience « *du monde naturel* au sens le plus plein du terme », elle concerne les modalités plurielles par lesquelles l'homme, qui est lui aussi « une partie de la nature », se comporte « par rapport à tous les autres aspects et toutes les autres phases de la nature, y compris celles qui sont sources d'illusion, d'erreur et de rêves éveillés, autant que celles qui se rapportent à ses arts utiles ou à ses beaux-arts ». Par conséquent, l'expérience concerne « le complexe de tout ce qui est spécifiquement humain⁷⁷ ».

En août 1951, au moment où il remet la main à son premier projet, Dewey soutient que, s'il devait écrire à nouveau *Expérience et nature*, il l'intitulerait *Culture and Nature*, à cause du poids de l'héritage dogmatique associé au mot « expérience », désormais confiné à un domaine psychologiste et consciencialiste. La question qu'il convient de se poser, dans cette circonstance, est de savoir s'il s'agit d'une substitution indolore, si la modification lexicale altère de manière substantielle ou marginale le difficile équilibre propre à la thèse continuiste entre la nature et l'humain. On peut essayer de répondre à cette interrogation en comparant Dewey à Malinowski, puisque Dewey se réfère directement au mot « culture » tel qu'il a été employé par ce dernier dans l'*Encyclopedia of Social Sciences* éditée par Alvin Johnson en 1931.

La raison qui conduit à parler de culture au sens anthropologique est qu'il s'agit d'un terme « inclusif » et « compréhensif », capable de conjuguer tous les aspects de la vie commune, au lieu de les séparer et les isoler. Il permet de comprendre non seulement les aspects matériels – les choses dont nous faisons l'expérience de manières différentes –, mais aussi les activités humaines pratiques et théoriques, morales et religieuses, linguistiques et sociales. Ce réseau est requis pour la production et

77. John Dewey, *Expérience et nature*, p. 398.

l'usage des aspects matériels de la culture, mais il leur permet aussi d'avoir une signification. La question devient alors : dans la mesure où ce mot est inclusif, parvient-il à conjuguer à la fois la dimension naturelle et la phase humaine de l'expérience ? *Prima facie*, il semble que non. Par exemple, tous les aspects matériels de la culture nommés par Dewey sont des produits humains : des instruments, des temples, des maisons, des armes, des décorations, des objets personnels. Comme on l'avait déjà remarqué à propos de la définition proposée par Boas, font ici défaut les aspects du monde naturel qui ne sont pas réalisés par l'homme, mais qu'il subit ou dont il jouit, et qui peuvent en grande partie être prédits et contrôlés, uniquement, toutefois, dans des limites plus ou moins restreintes – les intempéries, les catastrophes naturelles, mais aussi simplement les espaces à traverser, les moments à respecter, la nécessité de dormir, de se nourrir et de s'hydrater. Ce sont ces éléments qui font qu'on ne peut pas simplifier la corrélation entre *expérience* et *nature* dans le titre original : les deux termes ne sont pas l'un en face de l'autre ; le second inclut le premier, et le premier rétroagit sur le second.

Il serait cependant injuste de se débarrasser ainsi de Dewey, en se fondant sur une nouvelle introduction, seulement provisoire, de surcroît inachevée, et sur une pensée à l'état de projet. Mieux vaut prendre en considération la façon dont la position de Malinowski est formulée. Les premières impressions vont dans la même direction, et certains aspects semblent se radicaliser jusqu'à admettre une nette prédominance du culturel sur le naturel. En fait, non seulement l'anthropologue ne prend en compte que des objets produits par les hommes – l'équipement matériel de la culture –, en plus des connaissances intellectuelles, des valeurs morales, spirituelles, de l'organisation sociale et du langage, mais il insiste encore sur le pouvoir transformateur de l'homme sur le « monde extérieur », pouvoir par lequel il parvient à créer « un environnement artificiel, secondaire » et à le

conditionner à travers les instruments qui produisent la dimension physiologique elle-même de son propre organisme. « L'environnement secondaire, l'équipement de la culture matérielle, est un laboratoire dans lequel se forment les réflexes, les impulsions, les tendances émotionnelles de l'organisme », à tel point que, à la limite, nous pouvons dire avec Malinowski que « [l]'homme de la nature, le *Naturmensch*, n'existe pas⁷⁸ ».

Il est vrai que quand il aborde le problème théorique de la découverte des traits anthropologiques communs à toute l'humanité, ou à une grande partie, le discours devient plus clair. La prémisse fonctionnaliste de Malinowski est que nous ne pouvons pas isoler de (quasi-) constantes anthropologiques à partir de similitudes purement formelles – et, ici, on croit reconnaître une remarque critique à propos du Boas de *Primitive Art*. Nous devons plutôt chercher à découvrir comment les besoins humains fondamentaux sont satisfaits. Par exemple, en agriculture, on retrouve l'usage de la bêche dans des situations différentes, du point de vue géographique et historique. Il s'agit d'un instrument qu'on pourrait appeler aujourd'hui trans- ou interculturel, non parce qu'on pourrait le ramener à une identité formelle, mais dans la mesure où il répond à la « satisfaction d'un profond besoin humain – fournir régulièrement des aliments de base de nature végétale⁷⁹ ». Avec ce genre d'approches, comme

78. Bronisław Malinowski, « Culture », in Edwin R.A. Seligman, Alvin Johnson (dir.), *Encyclopedia of the Social Sciences*, art. cit., p. 621

79. *Ibid.*, p. 625. Maria Luisa Ciminelli m'a fait remarquer que cette théorie des besoins est considérée comme l'un des aspects les plus désuets de l'œuvre de Malinowski, parce qu'elle introduit un « avant » et un « après ». Avec la lecture de Dewey que je propose ici, je veux mettre en valeur la connexion inextricable entre nature et culture que l'on rencontre dans l'idée même de « besoin humain », contre des affirmations comme celle de la non-existence d'un *Naturmensch* qui, si on l'interprète dogmatiquement, peut induire des thèses constructivistes trop radicales, que je ne partage pas.

avec celle de Dewey, la forme n'est pas négligée, mais elle n'est pas isolée, dans la mesure où on considère qu'elle répond à un besoin physiologique de l'organisme. L'aspect présentant le plus d'intérêt pour la question qui retient notre attention est que, dans cette perspective, la culture apparaît comme une réponse aux exigences naturelles de l'organisme humain, qui imposent ou dictent certaines conditions de fond à toute culture.

Les besoins organiques de l'homme forment les impératifs fondamentaux qui conduisent au développement de la culture dans la mesure où ils contraignent toute communauté à développer un certain nombre d'activités organisées⁸⁰.

Dans un style deweyien, nous pourrions dire que la culture est la forme d'interaction vitale de l'organisme humain avec l'environnement naturel et social dont il fait partie. Il ne s'agit pas d'un phénomène qui se produit en soi, mais qui répond de façon spécifique aux exigences d'un organisme qui dépend structurellement de l'environnement dans lequel il vit. C'est certainement une réponse qui fait une différence, en ce qu'elle qualifie l'interaction humaine comme telle; mais, pour ainsi dire, la différence est naturelle.

D'autre part, Malinowski a raison de souligner que «Le mode culturel de satisfaction des besoins biologiques de l'organisme humain crée de nouvelles conditions, imposant ainsi de nouveaux impératifs culturels⁸¹». Il en résulte que toute réponse humaine à des besoins biologiques n'est pas uniquement biologique. En d'autres termes, les besoins biologiques sont d'emblée perçus comme signifiants, et non comme la simple satisfaction d'un appétit.

Mais sur ce point, Malinowski ajoute un élément important, que Dewey avait touché du doigt dans *Human Nature and Conduct*. Nos habitudes de réponse aux besoins biologiques de notre organisme, aussi bien que la sensibilité organique biologique elle-même, sont façonnées socialement. Elles ont une dynamique de comportement qui est apprise dans le groupe dans lequel nous vivons, ainsi qu'auprès de la mère. La dimension sociale de la culture n'est pas réifiée sous la forme d'un inconscient collectif, mais elle est reconnue comme un trait primitif ou fondamental de l'environnement dans lequel nous naissons, autant que comme le lieu commun dans lequel, ou à partir duquel notre individualité peut émerger.

Enfin, la reconnaissance des limites structurelles de la connaissance humaine, vers la fin de l'article, contredit la prédominance du culturel sur le naturel de *l'incipit*, rappelant certains passages du chapitre de *Expérience et nature* consacré à la «précarité» et à l'«instabilité» de l'expérience⁸²:

L'expérience et la logique enseignent à l'homme que, dans certaines limites, la connaissance est souveraine. Mais au-delà de ces limites, les efforts pratiques fondés rationnellement ne valent rien. Toutefois, l'homme se rebelle contre l'inaction parce que, tout se rendant compte de sa propre impuissance, il est poussé à agir par un intense désir et de fortes émotions⁸³.

De là naît la magie comme satisfaction d'un besoin naturel, mais aussi la reconnaissance laïque de la prédominance du naturel sur le culturel.

80. *Ibid.*, p. 627.

81. *Ibid.*, p. 627.

82. Sur ce point, Romeo Bufalo, *L'esperienza precaria. Filosofie del sensibile*, il Melangolo, Genova, 2006.

83. Bronisław Malinowski, «Culture», in Edwin R.A. Seligman, Alvin Johnson (dir.), *Encyclopedia of the Social Sciences*, art. cit., p. 635.

V.
ANTHROPOLOGICA II.
DEWEY DANS LE DÉBAT CONTEMPORAIN

La confrontation d'une esthétique inclusive comme celle de Dewey avec certaines recherches récentes en anthropologie de l'art rend possibles d'autres reconceptions. Il s'agit d'une confrontation fascinante, si j'ose dire, car elle permet de mettre à l'épreuve la portée de certaines idées de l'auteur américain ; il devient alors possible d'en tenter une nouvelle élaboration, mais aussi d'aborder des questions qui n'ont pas été posées dans les années 1920 ou 1930 ou de les formuler sous d'autres angles. Cette confrontation permet en outre d'évaluer, au moins en partie, l'efficacité de certains concepts et de certaines thèses introduits dans les débats qui ont suivi, et qui demandent parfois à être équilibrés.

Il y a d'abord tous les éléments communs qui dérivent plus, comme je l'ai dit précédemment, d'un *humus* culturel partagé que d'une filiation précise. Je tenterai à l'occasion de les mettre en lumière, en montrant toutefois comment la différence d'approche de thèses souvent convergentes permet de les repenser, de les réorienter et, à la limite, de les « vivifier », pour employer un terme typiquement deweyien.

L'élément de base le plus fort, évident pour le philosophe de tradition esthétique, réside dans la distance extrêmement frappante qui se fait jour dans l'assertion de Danto, dans son

essai de 1964, «The Artworld» : «Le monde de l'art se rapporte au monde réel, dans quelque chose comme la relation qui unit la Cité de Dieu à la cité terrestre¹.»

Pour Dewey, comme dans le débat anthropologique contemporain, la séparation entre la cité divine (ou éthérée) de l'art et la cité terrestre des pratiques ordinaires du faire, du connaître, de l'évaluer, du décider, du croire, etc., n'est qu'une manière particulière selon laquelle un certain type de pratiques artistiques et théoriques, dans certaines circonstances historiques, géographiques et conceptuelles, s'est affirmé par rapport à d'autres pratiques dans le champ culturel – de type religieux et rituel, politique et social. La prétendue autonomie du monde de l'art n'est que l'une des manières dont les liens entre l'artistique et les autres pratiques vitales ont été historiquement et culturellement déterminés – de façon essentiellement contradictoire². Mais surtout, pour une très large part, l'autonomie n'est qu'une prétention qui répond, dans l'Occident contemporain, aux instances sociales et politiques et, par-dessus tout, économiques, d'une certaine organisation du monde³.

Les confrontations que je propose sont certainement partiales, à la fois parce qu'elles se limitent aux travaux de trois auteurs, et parce qu'elles privilégient tel ou tel aspect de leur réflexion, sans considérer les autres. Elles font appel aux travaux

1. Arthur Danto, «Le monde de l'art», in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, art. cit., p. 195.

2. La référence principale est évidemment Hans Georg Gadamer, dans le paragraphe qu'il a consacré à la problématique de la culture et à la critique de l'abstraction de la conscience esthétique dans *Vérité et méthode*, trad. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

3. À ce sujet, outre Dewey, les références sont nombreuses. Je citerai seulement Adorno et Horkheimer sur la question de l'industrie culturelle dans *La Dialectique de la raison* (trad. fr. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983) et Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du goût*, op. cit.

de Clifford Geertz, d'Alfred Gell et d'Ellen Dissanayake, trois chercheurs très différents non seulement par leur style, mais surtout par les différences de fond de leurs approches anthropologiques de l'art et de l'esthétique, et qui offrent par conséquent l'avantage de se focaliser sur des thèmes, des concepts et des thèses divers. La confrontation avec le père du tournant interprétatif en anthropologie se passe de justification, mais j'espère bien, chemin faisant, faire apparaître un aspect inhabituel de sa théorie, non pas tant en ce qui concerne la thèse décisive de la rétroaction du culturel sur le biologique qu'en ce qui concerne la thèse – qui reste encore en grande partie à articuler – de la naturalité du culturel. Plus spécifiquement, me semble-t-il, si une chose émerge d'une confrontation avec Dewey, c'est la possibilité donnée de réviser une caractérisation des arts comme systèmes culturels en termes sémiotiques.

La théorie de l'agentivité de l'art a certainement déstabilisé le débat en anthropologie de l'art, suscitant un réajustement nécessaire de positions trop déséquilibrées sur le plan des significations ou des langages des arts. La prise en compte des effets que produisent sur nous les produits que nous reconnaissons comme artistiques constitue le présupposé de fond de la conception deweyenne de l'art comme expérience en acte. Toutefois, la théorie anthropologique défendue par Gell se compose de parties très différentes entre elles et, comme je chercherai à le soutenir, elle parvient difficilement à prendre en compte les aspects formels des arts.

L'approche évolutionniste d'Ellen Dissanayake peut certainement être tenue pour scientifique. Mais si elle mérite notre attention, c'est parce qu'elle porte l'accent sur certains aspects naturalistes non réductionnistes trop souvent marginalisés dans l'interprétation des phénomènes artistiques, en raison d'une oscillation entre l'anthropologie positiviste et l'interprétativisme ou le relativisme le plus radical. Les espoirs que

Dewey nous autorise à former concernant non pas un retour du pendule vers un naturalisme physicaliste ou réductionniste, mais à une continuité entre naturel et culturel, au-delà des dualismes dogmatiques devenus pour nous des habitudes de penser désormais presque inconscientes.

1. Clifford Geertz entre interprétation et culture : mais les signes, sont-ils denses ?

Dans son livre *How to do Theory*, Wolfgang Iser a consacré un chapitre à l'interprétation des œuvres littéraires à partir d'une approche de type deweyien, centrée sur la notion d'art comme expérience. Citant deux passages de *L'Art comme expérience*, il en vient à soutenir que l'approche de Dewey ressemble, sous de nombreux aspects, à la procédure méthodologique de la *thick description* de Clifford Geertz⁴. Les passages sur lesquels il s'appuie soulignent que l'expérience est étrangère à toute forme de clôture subjectiviste de nos propres sentiments, émotions et pensées, mais qu'elle consiste en un commerce actif avec le monde, une interpénétration du soi et du monde des choses et des autres avec lesquels il interagit structurellement et qui constitue le champ dynamique et rythmique dans lequel il est déterminé comme tel. Iser insiste en particulier sur la structure rythmique de l'expérience dans laquelle les relations entre ce que nous faisons et ce qui nous est fait produisent un contrôle réciproque et un équilibre dynamique. C'est ce qui permet l'émergence d'une perception directe et unitaire, caractérisée comme esthétique en un sens éminent et qui s'inscrit, elle aussi, dans les interactions rythmiques ayant une importance perceptive. Selon Iser, ces passages montrent que

4. Wolfgang Iser, *How to Do Theory*, Blackwell, Oxford, p. 114 *sq.*

l'expérience esthétique ne peut pas être évaluée depuis une position extérieure à elle. Par conséquent, Dewey a recours à une procédure méthodologique qui est assez semblable à la *description dense* de Clifford Geertz. Cela signifie que seuls les aspects de ce qui est examiné peuvent être détaillés ; il n'y a pas de concepts ombrelles pour théoriser ce qui doit être vérifié, et en postuler un nous qui conduirait à une « description superficielle », c'est-à-dire à soumettre les phénomènes observés à des idées préconçues. Quelles que soient les composantes enregistrées, elles doivent être mises en relation avec les autres, nous permettant ainsi de percevoir ce qui est dans l'ombre – c'est-à-dire : comment l'expérience esthétique évolue⁵.

Cet *incipit* d'Iser permet de souligner certains éléments de convergence entre la position exposée dans le premier essai de *The Interpretation of Cultures*, « Vers une théorie interprétative de la culture », et certaines remarques de Dewey. Généralement, et sans aucun doute à juste titre, on met en lumière les origines herméneutiques – en particulier la pensée de Ricoeur – de l'approche interprétative de Geertz⁶. Mais la perspective deweyienne à laquelle nous nous intéressons permet peut-être mieux de mettre en évidence certaines nuances. D'autre part, alors que Dewey n'est pas cité dans cet essai, mais dans les deux suivants, Geertz mentionne expressément le philosophe américain à propos du « cours des choses dont nous faisons l'expérience », citant *L'Art comme expérience* puis deux autres essais de Dewey⁷.

5. *Ibid.*, p. 147.

6. Voir Silvana Borutti, *Filosofia delle scienze umane. Le categorie dell'Antropologia e della Sociologia*, Bruno Milano, Mondadori, 1999, en particulier le paragraphe « Il modello interpretativo della scienza antropologica ».

7. Les renvois de Geertz à Dewey se trouvent à la p. 45 et aux p. 78-79, dans les notes 62 et 64, de *The Interpretation of Cultures*, *op. cit.*, respectivement

Le premier point commun entre le tournant interprétatif de Geertz et la tradition herméneutique, d'une part, et la tradition pragmatiste, d'autre part, concerne l'impossibilité de distinguer nettement les faits et les interprétations. La description ethnographique ne peut pas être une description neutre, elle est au moins la configuration d'un champ et, par conséquent, elle s'inscrit dans un rapport particulier que le chercheur assume comme tel. De façon analogue, selon le dernier ouvrage de Dewey sur la logique, les faits ne sont pas simplement donnés, mais ils sont pris, assumés et sélectionnés à partir d'un contexte plus large. Ils apparaissent dignes d'intérêt à partir de cet arrière-plan, à la lumière de théories qui ne reposent pas simplement sur les faits eux-mêmes, mais qui se présentent comme des hypothèses permettant de s'orienter parmi eux, de sélectionner ceux qui sont les plus significatifs par rapport à des hypothèses de recherche ou de travail déterminées. En tout cas, il est clair que les « faits » peuvent s'avérer ensuite inadéquats ou exiger des élaborations ultérieures⁸.

Mais surtout, outre l'impossibilité de séparer l'interprétation de la description, ce qui apparaît central, c'est que le regard de l'anthropologue – de même que celui de l'artiste, dira un peu plus tard Joseph Kosuth – est un regard de l'intérieur. La critique de Dewey de la « *spectator's theory of knowledge* » est bien connue. Mais les analyses de *L'Art comme expérience* peuvent peut-être rendre mieux encore la situation de l'interprète aux prises avec une œuvre d'art – visuelle, musicale ou littéraire. Celle-ci dit quelque chose de nouveau sur le monde commun, dans la mesure où elle fait elle-même partie d'une nouvelle interaction avec son environnement naturel et culturel.

à *Intelligence and the Modern World* de 1939 et à *The Need for a Social Psychology* de 1917.

8. À ce sujet, voir Roberta Dreoni, *Il sentire e la parola*, op. cit., p. 171, le paragraphe intitulé « Fatti e idee ».

Par ailleurs, le matériau artistique n'exprime cette nouvelle possibilité qu'en ce qu'il en appelle à une participation.

C'est ici en particulier qu'émerge la singularité de l'approche pragmatiste : celui qui observe, écoute, lit, ne se contente pas de restituer intacts des contenus configurés de manière définitive, mais il fait quelque chose, il interagit avec ces matériaux à partir de sa « forme de vie », de ses dispositions motrices et techniques, de ses expériences antérieures et en prévision du futur. D'où l'attention de Dewey à la réception artistique, à son rôle actif et innovant. De la même façon, l'anthropologue ne se contente pas d'offrir une interprétation qui participe de la manière d'être au monde d'un peuple déterminé, de son système culturel ; mais pendant qu'il cherche à comprendre quelque chose de l'autre, il modifie son propre système culturel, au moins en le relativisant ; il altère ses manières ordinaires d'habiter le monde à la faveur, au moins, d'une délocalisation partielle.

Enfin, le parallèle entre le cours rythmique de l'expérience esthétique dans sa singularité et la *thick description* de Geertz présentée par Iser semble mettre en lumière ce que la compréhension de l'autre sur le modèle textuel présente de différent par rapport au fait de combler complètement toutes les lacunes – même si la lecture du paradigme textuel en ces termes reste un risque réel⁹. Iser sait bien que les réponses du lecteur ne peuvent pas combler toutes les indéterminations du texte et, à la limite, il ne dispose même pas d'une liste complète de toutes les questions que le texte lui pose ou pourrait lui poser¹⁰. Ce qui

9. Voir les observations minutieuses de Silvana Borutti, *Filosofia delle scienze umane*, op. cit.

10. Voir à ce propos la distinction que fait Iser entre sa conception du remplissage des indéterminations du texte littéraire et celle de Ingarden, dans le paragraphe « Ingarden et le concept d'indétermination » de *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1997.

est possible, c'est une sorte de réglage réciproque, continu et ouvert, entre les questions et les réponses, permettant à l'interprète littéraire de ne pas tomber dans le simple arbitraire critique, sans que cela aboutisse à une réalité textuelle recomposée. Pour Dewey, l'interaction rythmique entre faire et subir, la perception de l'interprète selon les modalités de l'artiste et de celui-ci, selon les possibilités d'expérience auquel son travail s'expose, se règlent en même temps et réciproquement. Mais dans tous les cas, ce n'est pas l'expérience existante qui s'en trouve restituée, car c'est une interaction innovante qui se crée, et qui transforme, au moins en partie, l'expérience précédente. En ce qui concerne l'approche interprétative en anthropologie, la possibilité que les différents niveaux de la description interagissent entre eux doit être préservée, tout en évitant le relativisme dogmatique. Il n'y a toutefois pas lieu de supposer pour autant que l'interprétation doive ou puisse parvenir à l'exhaustivité. Une *thick description* est une pratique qui modifie, transforme et crée de nouvelles interactions – même si cet aspect n'est probablement pas thématiquement jusqu'au bout par Geertz.

Un autre motif critique émerge, en référence à la redéfinition de la culture comme système sémiotique avancée par Geertz. On a toutes les raisons théoriques de repenser un concept si ample qu'il en devient inutilisable ou qu'il se trouve parfois pris au piège des exigences de tel ou tel cas particulier. Son extension est telle qu'il s'avère vide, sur le plan heuristique. De même, on ne peut que souscrire aux critiques des conceptions psychologistes ou mentalistes de la culture comme quelque chose qui existe dans l'esprit de quelqu'un. Il ne fait aucun doute que la culture est primairement sociale, publique et partagée, et c'est seulement sur cette base qu'il peut y avoir une pensée individuelle ou un langage privé. Et pourtant, même dans la perspective de Geertz, la définition de la culture comme système de signes dont les significations dépendent de relations internes

réciproques semble d'emblée trop restreinte. Après qu'il a soutenu que la culture ne consiste pas tant dans les comportements humains que dans les réseaux de signification que l'homme constitue et dans lesquels il est pris, l'anthropologue doit souligner que « [l]es formes de la société sont la substance même de la culture¹¹ ». En d'autres termes, il lui faut corriger le tir pour éviter une conception à la limite autoréférentielle de la culture, telle qu'elle peut résulter d'une définition rigide structuraliste. Mais dans l'essai suivant, une intégration notable est avancée. Pour repenser le concept d'*homme*, nous devons reformuler notre concept de *culture* : celle-ci peut être considérée comme un ensemble socialement constitué et partagé de mécanismes de contrôle des comportements humains. C'est ce qui permet d'éviter une dispersion et une incertitude paroxysmique de nos possibilités de réponse aux stimulations environnementales¹². L'urgence de réviser la sémiotique pour l'adapter aux instances qui proviennent des formes de vie est enfin explicitement évoquée en conclusion de l'essai de 1976 sur l'art comme système culturel, sur lequel je reviendrai plus loin.

Le problème me semble résider dans l'absence d'élaboration des concepts de *signe* et de *signification* impliqués par la définition de la culture en termes de réseau de significations.

Dewey a mis en évidence, bien avant Wittgenstein, le lien structurel entre la signification de quelque chose et un faire commun impliqué dans toute pratique, mais dans *Expérience et nature*, en particulier, il rappelle comment les significations dont l'expérience humaine est toujours déjà imprégnée ne peuvent pas être réduites à des significations instrumentales. Sans doute, de nombreuses choses peuvent-elles avoir une signification en vue d'autres choses, mais les situations sont

11. Clifford Geertz, « La description dense », *Enquête*, 6, 1998, p. 73-105.

12. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, *op. cit.*, p. 44.

souvent perçues immédiatement comme significantes pour notre existence; elles sont plus senties que pensées réflexivement comme étant menaçantes ou favorables pour nous, confortables ou à redouter, ou comme nous étant indifférentes (auquel cas, nous n'y touchons pas). Dans cette dimension principalement esthétique ou qualitative, les significations sont subies plutôt que construites. Dans la reconsidération réflexive et instrumentale des choses en vue d'autres choses en quoi consiste le raisonnement – pour résoudre des problèmes, pour déterminer ce qu'il faut faire, etc. –, les significations vitales sont différées, et contrôlées en partie, mais on ne peut pas les éviter *tout court*.

À quel type de significations Geertz fait-il donc allusion quand il parle de la culture dans les termes d'un réseau de significations? Ces réseaux sont-ils non seulement suffisamment serrés pour régler les multiples formes des rapports réciproques, mais aussi suffisamment denses pour préserver l'impact que l'environnement naturel et social a sur nous? pour maintenir une certaine opacité de la passion et une irréductibilité fondamentale de certains aspects les plus naturels de notre expérience? De ce point de vue, on soutient justement que :

[I]'interprétativisme considère le modèle du texte comme le mode d'accès privilégié aux cultures, compris comme d'authentiques codes symbolico-linguistiques. De la sorte, il finit par négliger les dimensions non verbales du sens comme sens incarné (comportement, action, regard), les différentes phases temporelles et les divers niveaux de construction du sens¹³.

13. Silvana Borutti, *Filosofia delle scienze umane, op. cit.*, p. 161.

2. Encore Geertz : quel animal humain ?

Au-delà de certaines limites de la compréhension ethnographique comme interprétation textuelle et de la culture comme système sémiotique, il vaut la peine de mettre l'accent sur de nombreux éléments de la réflexion de Geertz, qui, d'un point de vue deweyien, contribuent à soutenir et à spécifier la thèse de la continuité du naturel et du culturel. En ce sens, outre les remarques sur l'art comme système culturel – sur lequel je me concentrerai dans le paragraphe suivant –, les tentatives pour redéfinir l'humain et le mental s'avèrent très intéressantes. On les trouve, en particulier, dans les deuxième et troisième chapitres de *The Interpretation of Cultures*, consacrés respectivement à l'impact du concept de culture sur celui d'homme et au rôle de la culture dans le développement de l'esprit, et où Geertz fait plusieurs références explicites à Dewey¹⁴.

Tout d'abord, il y a une convergence entre la critique de la compartimentalisation artificielle des activités humaines, sur laquelle Dewey met l'accent dans les premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, et le refus de Geertz d'accepter une définition stratigraphique de l'homme, selon laquelle il s'agirait de définir des traits universels invariants pour chaque champ distinct de l'expérience. Si l'on acceptait comme un donné la «modularisation» de l'homme à différents niveaux – physique, physiologique, chimique, psychologique, intellectuel, etc. –, il en résulterait une définition composite, dérivée de l'association de structures plus primitives et fondamentales caractéristiques de chaque environnement des êtres humains, et qui serait à la base des variations superficielles infinies. Au contraire, Geertz se réclame d'une définition synthétique qui ne cherche plus à

14. Voir aussi l'essai de Clifford Geertz, «The Transition in Humanity», in Sol Tax (ed.), *Horizons of Anthropology*, Chicago, Aldine, 1964, p. 37-48.

définir les « universaux de la culture ». Or comment parvenir à une conception qui ne soit pas simplement relativiste, tout en parvenant à rendre raison d'une certaine unité non sectorielle, mais transculturelle de l'humain ? La réponse de l'anthropologue est de type pragmatiste, si l'on veut, en ce sens qu'elle part d'une question portant sur le rôle des cultures dans les expériences humaines. Si le trait caractéristique de l'humain est que ses possibilités d'interaction avec l'environnement naturel et social sont multiples et même virtuellement infinies, les cultures répondent à la nécessité d'en fournir des critères de contrôle¹⁵. Dewey aurait pu dire que l'incertitude quant aux réponses humaines à l'environnement requiert des critères, pour définir des formes d'interaction avec l'environnement qui peuvent parfois être efficaces, pour sélectionner les aspects les plus importants, et pour s'orienter face à une pluralité de réponses possibles, pluralité si indéterminée qu'elle en devient paralysante. D'un point de vue analogique, l'homme apparaît donc comme l'être qui dépend le plus de formes de contrôle culturel de ses comportements, justement parce que « [l']un des faits les plus signifiants en ce qui nous concerne, c'est peut-être celui-ci que si nous commençons tous avec l'équipement naturel pour vivre un millier de genres de vies, au bout du compte, nous finissons par n'en avoir vécu qu'une seule¹⁶ ». Le contexte naturellement culturel et social dans lequel l'homme se trouve accueilli dès sa naissance lui permet de « fournir une interprétation des événements qui constituent sa vie [et de] s'orienter dans le "cours des choses dont nous

15. Ceci n'implique pas que les besoins humains soient ainsi avant ou indépendamment des réponses culturelles que nous leur donnons à l'occasion, comme nous avons cherché à le montrer dans le chapitre consacré à la confrontation avec Nussbaum. Je suis favorable à une interprétation de Geertz dans ce sens. Toutefois, il faut dire qu'il ne clarifie pas sa position, laquelle peut être lue aussi dans le sens d'une prédétermination du besoin de réponse.

16. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, op. cit., p. 45.

faisons l'expérience", pour employer une expression frappante de John Dewey¹⁷ ». La culture apparaît comme une réponse aux exigences naturelles des formes d'interaction humaines, dont la particularité est liée à l'extrême variété de réponses possibles. En d'autres termes, si la station debout et la vision frontale nous permettent de voir bien plus loin qu'un rhinocéros, lequel se tient à quatre pattes et ne voit que ce qui se trouve devant son museau, nous avons naturellement besoin de critères pour choisir ce sur quoi nous devons nous focaliser et ce que nous devons laisser à l'arrière-plan. Geertz dirait qu'il s'agit de « mécanismes de contrôle naturels ». À l'inverse, Dewey soutiendrait probablement que ces critères sont tout d'abord qualitatifs et émotionnels, mais qu'ils peuvent aussi être pratiques et analytiques. Parfois, des analyses explicites sont nécessaires, mais le plus souvent, ce sont des habitudes culturelles devenues presque organiques qui nous guident. Sur ce point, les travaux de Ruth Benedict ont probablement eu une influence¹⁸.

De ce point de vue, on peut rapprocher ces positions des thèses sur le caractère non substantiel, relationnel et émergentiste du mental. Entre autres, on pourrait rappeler que, bien avant Gilbert Ryle, c'est justement *L'Art comme expérience* qui a souligné l'usage principalement adverbial ou adjectival du terme *mind*¹⁹. Des convergences explicites sont évidentes entre le pragmatiste américain et l'anthropologue, pour qui « *mind* » est un terme qui dénote une classe de compétences, d'inclinations, de capacités, de tendances, d'habitudes. Dewey en parle

17. *Ibid.*

18. Voir les premières pages du livre de Ruth Benedict, *Échantillons de culture*, op. cit.

19. Toutefois, Geertz affirme l'inefficacité de ce genre d'opération. Ils ne sont pas d'accord, comme cela devrait apparaître clairement dans le deuxième chapitre de ce livre, p. 69 sq.

comme de « l'arrière-plan, actif et dans l'attente, qui se tient à l'affût et traite tout ce qui vient à se produire ». Et, en tant que tel, ce n'est ni une action ni une chose, mais « un système organisé de dispositions qui se manifestent dans certaines actions et dans certaines choses²⁰ ». Selon *Expérience et nature*, l'esprit n'est pas tout d'abord une faculté en soi autonome, ni un mécanisme automoteur pouvant accessoirement se référer à la réalité extérieure ; c'est une qualité particulière de certaines interactions entre les organismes et l'environnement naturel et social auquel ils appartiennent. La thèse est la suivante : à un certain point du développement animal, des formes d'interaction émergent qui sont caractérisées par le fait qu'elles peuvent être reconsidérées analytiquement et qu'elles sont susceptibles de faire l'objet d'une évaluation attentive et d'une réflexion consciente. C'est pour cette raison que les hommes deviennent comme ils sont : parce que l'intonation « mentale » ou signifiante de nos interactions avec l'environnement auquel nous appartenons transforme notre sensibilité organique elle-même, rétroagit sur notre perception, modifie ou reconfigure nos expériences du monde.

D'un point de vue deweyien, comme celui que je cherche à défendre, ceci entre en résonance avec la critique du « sortilège » de l'arc réflexe, critique que Dewey, comme on le sait, a déjà proposée dans l'essai de 1896, et qu'il a reprise à nouveau dans la distinction entre *impulse* et *impulsion* dans le chapitre consacré à l'expression artistique, en 1934. C'est dans le même ordre d'idées qu'on peut interpréter non seulement la revendication du caractère primairement public, social de la pensée, mais aussi la conception de la pensée en termes réflexifs, comme possibilité analytique et transformative de situations indéterminées, problématiques, par rapport auxquelles nous ne savons

pas quoi faire parce que nos habitudes de réponse consolidées ne fonctionnent plus de manière linéaire.

Mais c'est probablement à propos de la rétroaction du culturel sur le naturel que Geertz apporte une contribution des plus pertinente, de ce point de vue. En effet, il en vient à soutenir que l'hominisation peut être pensée comme un *coup de théâtre* improvisé qui aurait introduit une discontinuité ponctuelle entre l'*homo sapiens* et les hominidés. De plus, il faudrait interroger l'affirmation selon laquelle le développement organique supposé avoir conduit à la genèse des espèces proprement humaines aurait été accompli intégralement avant la naissance de la culture et en constituerait donc la condition préalable.

En revanche, Geertz avance l'hypothèse selon laquelle le développement biologique et le développement culturel se sont superposés pendant un certain laps de temps, jusqu'à ce que l'évolution culturelle rétroagisse sur l'évolution organique. Pourquoi ne pas penser que la manipulation, l'usage d'outils, la division sociale du travail n'ont pas agi seulement sur la forme de la main humaine et sur la prédominance du pouce, mais aussi sur l'encéphalisation extrême de notre système nerveux et sur l'expansion du cortex cérébral ? Pourquoi ne pas supposer que l'humain naît d'une interaction réciproque, particulière et complexe, entre l'organique et le culturel, au lieu de tenir pour acquis que le « substrat » physique est le fondement du « mental » ? Par conséquent, « La culture, plutôt que d'agir pour intégrer, développer et étendre des capacités organiques logiquement et génétiquement antérieures à elle, semblerait être un ingrédient de ces capacités elles-mêmes²¹. »

20. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, op. cit., p. 58.

21. *Ibid.*, p. 68.

3. L'art comme système naturellement culturel : pour conclure (provisoirement) sur Geertz

L'essai de 1976, *Art as a Cultural System*, est une charge contre la différenciation de l'esthétique et, en particulier, contre sa réduction formaliste, au profit d'une contextualisation de la compréhension des arts au sein de la vie sociale dans laquelle ils sont enracinés.

L'approche de l'art à la façon de l'esthétique occidentale (qui, comme Kristeller nous l'a rappelé, n'a émergé qu'au milieu du XVIII^e siècle, avec notre notion plutôt bizarre des « beaux-arts ») nous rend aveugles à l'existence même des faits sur lesquels une compréhension comparée pourrait être bâtie²².

Pour Geertz, au contraire, dans les arts, c'est une certaine manière d'être au monde qui se manifeste et s'impose, comme c'est le cas pour les autres pratiques culturelles. L'aspect herméneutique de l'ouverture au monde s'avère ainsi entrelacé à l'aspect pragmatiste d'une transformation capable de vivifier notre expérience du monde comme telle. Il convient de souligner le sens antifonctionnaliste de cette position. En prenant ses distances avec la position qui sera celle d'Alfred Gell, Geertz comprend les œuvres d'art comme des instruments ou des agents capables d'intensifier, de soutenir et de renforcer des rapports socialement déterminés, en tant que modes d'expérience du monde sémiotiquement définis. De ce point de vue, la distinction que Dewey établit entre l'instrumentalité du moyen, dont la forme correspond à une fin spécifique, et celle de l'œuvre, qui se libère de tout lien déterminé pour servir la fin plus large

22. Clifford Geertz, « L'art en tant que système culturel », *Savoir local, savoir global*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 142.

d'intensifier notre expérience vitale, indique une discontinuité au sein de la continuité qui permettrait éventuellement d'esquisser une solution qui n'opposerait pas les deux approches. Mais il est déjà intéressant de noter qu'ici, Geertz présuppose une notion de la signification qu'une vision instrumentale ne permettrait pas d'épuiser, et qui configure précisément – exemplifie et promeut à la fois – une certaine manière d'être au monde.

Au regard de cette continuité de fond entre l'artistique et les autres modes de relation avec le monde, même pour une approche anthropologique de ce type, le problème est celui de la place des arts parmi les autres pratiques sociales, au sein d'un modèle de culture déterminé ou d'une certaine forme de vie. Mais Geertz considère que le problème de la transformation deweyenne des activités quotidiennes en activités authentiquement artistiques et de la jouissance ordinaire en satisfaction proprement esthétique²³ ne peut être résolu que de façon occasionnelle. Ce n'est que localement et dans certaines circonstances qu'il est possible d'établir la place des objets artistiques, cette place significative qu'ils occupent au sein d'un tissu de significations bien plus étendu. Ce type de solution a l'avantage implicite d'autoriser un sain pluralisme interprétatif, de manière à éviter de conjuguer l'interprétation des peintures rupestres avec les pratiques de décoration des instruments d'usage quotidien, pour ne rien dire du lien entre notre compréhension du marché de l'art occidental et la consommation des musiques dites populaires. Il est cependant clair qu'une telle approche peut déboucher sur une fragmentation excessive d'un point de vue heuristique, si ce n'est sur des formes de particularisme relativiste si singulières qu'elles interdisent toute forme de compréhension.

23. Je paraphrase un passage du premier chapitre de *L'Art comme expérience*, *op. cit.*

Geertz restreint en effet sa proposition dans une direction encore plus spécifique. Si les signes esthétiques constituent un système sémiotique ouvert et *in fieri*, se situant dynamiquement (et parfois dialectiquement) par rapport à d'autres documents culturels plus primaires, alors étudier une forme artistique revient à explorer une sensibilité, laquelle ne se définit pas en premier lieu comme un sentir individuel, mais comme une formation culturelle collective, une manière de sentir commune – à la limite, un *sensus communis*, pour parler comme Kant²⁴. S'agissant des arts, l'anthropologue se montre évidemment plus attentif aux objections d'intellectualisme pouvant être adressées à son idée fondamentale de la culture comme réseau de signes, et en particulier à la thèse qui fait des arts des systèmes de significations. C'est ce qui explique la distinction – déjà présente chez Dewey – introduite par Geertz reprenant l'analyse qu'Anthony Forge a proposée des peintures bidimensionnelles à quatre couleurs chez les Abelam de Papouasie Nouvelle-Guinée. À ce sujet, Geertz souligne que de telles peintures sont la source d'une expérience qu'elles ne se limitent pas à illustrer, mais qu'elles expriment une certaine manière d'être au monde. Selon Dewey, les expériences que nous disons esthétiques, soit en un sens singulier, soit en un sens plus large, n'excluent pas les significations réflexives antérieures, mais elles ont pour caractéristique de les incorporer dans l'expérience directe, d'en faire l'objet d'une jouissance ou d'une souffrance immédiates. En ce sens, les peintures des Abelam contribuent à forger l'idée d'un enracinement de la culture dans la nature.

24. Sur cet aspect, voir l'interprétation de Pietro Montani, dans son *Estetica ed emeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996, dans le chapitre consacré à l'œuvre d'art chez Kant, et dans son ouvrage suivant, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma Carocci, 2007, chap. II.

Reprenant la thèse selon laquelle la culture fournit des critères de sélection par rapport à la potentialité virtuellement indéterminée de nos dispositifs organiques, Geertz souligne ensuite que le culturel rétroagit sur le naturel. Il se réfère au livre de Baxandall sur la connexion entre peinture et expérience dans l'Italie du xv^e siècle, pour souligner comment la sensibilité rétinienne qui rend possible la réception singulière requise par un tableau de Piero della Francesca s'inscrit dans une expérience de vie plus générale, caractéristique du contexte socioculturel du xv^e siècle italien et de la capacité plus immédiate à discriminer quantitativement les proportions, à la fois sur le plan des échanges commerciaux et de l'appréciation de la peinture²⁵. La capacité de voir directement les significations des tableaux dérive donc bien de celle que Dewey avait définie comme étant tout d'abord une habitude culturelle publiquement partagée, socialement apprise dans un contexte de vie déterminé, et qui innerve nos relations avec le monde si profondément qu'elle en devient une habitude de notre sensibilité perceptive.

Cette continuité entre le culturel et le naturel peut dès lors être considérée comme la clé de la conclusion de l'essai, qui revendique (ou découvre!) que certaines idées sont «visibles,

25. Geertz fait référence à Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985. Il faut toutefois ajouter qu'à la lumière des études neurophysiologiques récentes de la vision, il s'avère au moins inopportun de continuer à parler d'une image qui se formerait au niveau de la rétine. Semir Zeki a souligné que la surface rétinienne serait sensible seulement à la différence de luminosité et aux variations stéréoscopiques, cependant que l'élaboration d'une image visuelle devrait être attribuée presque entièrement à l'activité corticale, avec pour conséquence que celle-ci ne serait pas enregistrée ou accueillie passivement, mais construite synthétiquement (cf. Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, *op. cit.*, en particulier le chap. III, «The myth of the "seeing eye" »).

audibles» et «touchables». Aussi peut-on tenir pour urgent de réformer la sémiotique pour la rendre apte à ne pas laisser s'échapper les aspects sensibles de nos expériences du monde, les significations denses des choses qui se rencontrent dans les arts, mais surtout dans nos pratiques quotidiennes des autres et des choses.

4. Contre la discontinuité entre beaux-arts et arts utiles

Prémisses à la confrontation avec Alfred Gell

Dans les paragraphes suivants, je discuterai la thèse défendue par Alfred Gell dans ses premiers travaux, l'idée selon laquelle les arts sont des pratiques techniques, et plus spécifiquement des modes de la technologie de l'enchantement, et plus particulièrement la conception qu'il présente à la fin du titre de son livre posthume (Gell a disparu prématurément), celle qui considère l'art comme une forme d'*agency* : les produits artistiques sont conçus comme des agents particuliers, capables d'opérer activement sur les relations sociales qu'ils contribuent à intensifier, soutenir et modifier. Mais je voudrais d'abord revenir sur certains éléments de la position de Dewey, à la fois pour remarquer certaines affinités manifestes et pour souligner des distances tout aussi importantes, ce qui permettra de repenser de manière critique les propositions de Gell dont l'importance dépasse, me semble-t-il, le champ de l'anthropologie de l'art, pour atteindre à des aspects de type philosophique sans doute très avancés dans le domaine théorique et conceptuel de la discipline.

En particulier, il me semble opportun de retrouver les raisons de la continuité entre les beaux-arts et les arts utiles, ou entre le grand art, d'un côté, et l'artisanat, la technique et, désormais, la technologie industrielle, de l'autre (comme l'avait déjà en grande partie remarqué le philosophe américain). La fracture qui masque cette continuité dérive de l'opposition

entre la dimension contemplative et désintéressée des premiers, et l'aspect instrumental des seconds.

Comme je l'ai déjà rappelé dans le chapitre précédent, dans *L'Art comme expérience*, la critique de la discontinuité présumée entre art et technique, ou entre *Fine Arts* et arts utiles, est centrée sur la réinterprétation de la finalité des arts. Selon Dewey, les activités que nous appelons arts seraient formées de manière telle qu'elles ne répondent pas à des buts spécifiques, à des fins déterminées, comme c'est le cas de la lame des couteaux ou de la structure concave des vases, conçus pour couper les aliments ou contenir du liquide. Les formes des objets que nous définissons comme artistiques sont libérées de l'étroitesse des buts particuliers pour répondre toutefois de manière plus riche à l'exigence d'intensifier, d'améliorer, de reconfigurer nos expériences du monde, pour nous offrir des possibilités d'interaction innovantes avec l'environnement social et naturel auquel nous appartenons.

Dans le chapitre d'*Expérience et nature* consacré à la continuité entre les arts, l'expérience et la nature, Dewey a fourni d'autres raisons de critiquer la fracture entre les arts contemplatifs et désintéressés et les arts utiles, mais aussi entre la théorie et la science, d'un côté, et les arts pratiques, de l'autre.

Ainsi, non sans une certaine dose de simplification, sans doute inévitable dans ce contexte, Dewey isole les causes historiques et sociales qui auraient conduit à une fracture de ce type. Dans la société grecque, dont les dimensions géographiques et démocratiques étaient bien plus limitées qu'aujourd'hui, la distinction entre simple contemplation et production technique coïncidait avec la distinction entre l'élite culturelle et politique qui pouvait s'épargner les fatigues du quotidien nécessaires à la survie et la condition servile de ceux qui, à l'inverse, étaient contraints d'employer tout leur temps et toute leur énergie à se procurer et à produire des biens primaires. La tradition moderne occidentale a commis une erreur en ce sens que, tout

en continuant à mépriser les aspects manuels et pénibles de la production artisanale puis industrielle, elle a fini par attribuer aux beaux-arts une dimension éminemment contemplative, selon un processus désormais connu qui a été reconstruit par Kristeller²⁶. La situation actuelle est décrite dans un passage qui anticipe par de nombreux côtés les thèses de Bourdieu sur la distinction²⁷ :

Enfin on trouve dans les beaux-arts un troisième groupe beaucoup plus grand que les premiers. Il inclut la construction de bâtiments au nom de l'art appelé architecture ; la peinture au nom de l'art de la peinture, ainsi que le roman, le théâtre, etc., au nom de l'art littéraire. Il inclut également le vaste domaine des productions de l'industrie marchande qui fabrique ces types de biens que les gens à l'aise achètent afin de maintenir leur statut social²⁸.

Mais la raison philosophique qui plaide en faveur de la continuité entre les beaux-arts et les arts utiles dérive de la formulation de la conception de l'art et d'une reconception de la question des moyens. Dewey soutient qu'est de l'art tout type d'expérience consciente dans laquelle les aspects consommatoires ou finaux, ainsi que ses instruments, sont pleinement intégrés. En d'autres termes, appartiennent à l'art toutes ces activités dans lesquelles les significations instrumentales des choses en vue d'autres choses sont assimilées dans le tissu de l'expérience immédiate, non réflexive, et peuvent à leur tour être l'objet d'une jouissance ou d'une souffrance en raison de ce qu'elles nous font, de l'impact

26. Paul Oskar Kristeller, « *The Modern System of the Arts* », *Renaissance Thought II*, Princeton (N.J.) Princeton University Press, 1980.

27. Je fais référence à Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique social du goût*, op. cit. Pour une reprise de Dewey à la lumière de la théorisation du sociologue français, voir Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, op. cit.

28. John Dewey, *Expérience et nature*, op. cit., p. 273, p. 330-331.

qu'elles ont sur nos existences, plutôt qu'en vue d'autres choses et d'autres expériences à venir. Chaque fois que ce que nous avons appris, connu, analysé en vue d'autre chose est perçu comme une qualité confortable ou menaçante, agréable ou douloureuse, de nos expériences, un enrichissement conscient de notre expérience a lieu, qui rend artistique notre interaction particulière avec l'environnement. Cela vaut pour une rencontre satisfaisante, mais aussi pour cette partie des arts contemporains la plus réussie, dans laquelle l'accumulation du savoir nécessaire à sa compréhension ne crée pas un clivage, mais enrichit la possibilité d'en jouir, permet de la percevoir plus intensément.

La remarque centrale est que « tout art est un processus consistant à faire du monde un endroit différent où vivre, et inclut une phase de protestation, ainsi qu'une phase au cours de laquelle une réponse est apportée en compensation²⁹ ». La thèse de Dewey est que les arts ne se contentent pas d'imiter des états du monde préexistants ou d'exprimer des états psychiques déjà déterminés ; ils opèrent activement dans le monde, ils interagissent avec les conditions sociales et naturelles de notre expérience en rétroagissant sur elles. Ainsi les arts ne sont-ils pas dépourvus de toute utilité : ils doivent répondre à l'exigence de renforcer, d'intensifier – mais aussi de critiquer – la vie, de l'enrichir de nouvelles significations susceptibles d'être l'objet d'une jouissance immédiate, de possibilités nouvelles, et parfois alternatives, d'expérience du monde.

C'est précisément pour cette raison qu'ils impliquent une pleine intégration des moyens et des fins. Seule une conception exténuée des moyens, formée sur le modèle de la compartimentalisation des activités humaines qui caractérise la situation contemporaine, a conduit à les concevoir comme de simples antécédents des fins poursuivies par leur intermédiaire, et liés

29. *Ibid.*, p. 330.

à elles par des relations totalement extrinsèques. Au contraire, leur fécondité est l'objet d'une jouissance immédiate, dans la mesure où les moyens s'avèrent être partie intégrante d'une expérience, dans laquelle ils fonctionnent comme des instruments pour raviver la perception, étendre l'horizon de la vision, distinguer et raffiner les significations dont notre expérience est porteuse. Est donc artistique toute expérience intégrée, capable de produire un complexe de significations pouvant être l'objet d'une jouissance immédiate en raison de leur impact immédiat sur nos interactions avec l'environnement ; c'est ainsi que la dévalorisation des moyens au profit des fins est remise en question. L'anesthétique ne s'identifie donc pas au scientifique, au moral, ou au travail ; il se présente plutôt comme une expérience aliénée et résolument dépourvue de ces pratiques vitales, fondée sur la conviction subreptice que l'asymétrie entre les moyens et les fins est un donné primaire.

5. L'art est-il (seulement) une technique de séduction ? La technologie de l'enchantement de Gell

Alfred Gell a lui aussi souligné, dans ses essais précédant son livre de 1998, la continuité entre les arts et les technologies et entre les technologies et les arts, dans le sens toutefois d'une radicalisation à laquelle un point de vue deweyien ne permet pas de souscrire.

Aussi bien *Technology and Magic* que l'article ultérieur, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», comportent certaines thèses provocantes³⁰.

30. «Technology and Magic», *Anthropology Today*, Vol. 4, n° 2, 1988, p. 6-9, et «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», in Jeremy Coote, Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford-New York, Oxford UP, 1992, p. 40-63.

Tout d'abord, il soutient que la dichotomie entre technologie, comprise comme activité exclusivement rationnelle, centrée sur les instruments ou les outils utiles à la survie, et la magie, la mythopoétique et les arts, est erronée. Il soutient par ailleurs que la technologie implique structurellement des aspects magiques et que l'art doit être compris comme une forme de la technologie. Cet entrelacs apparaît de manière plus évidente dans une société où il n'existe pas de conception des *Fine Arts*, comme environnement unitaire des arts, distinct et séparé de l'artisanat et de la production technique, mais aussi des pratiques vitales, religieuses et civiles.

Ce discours suppose que la technologie ne soit pas restreinte au domaine des moyens, mais qu'elle concerne toutes les activités intelligentes permettant de construire des ponts entre les matériaux à notre disposition et les objectifs que nous visons à atteindre par des stratégies plus ou moins directes, plus ou moins complexes du point de vue technique. De telles stratégies se fondent essentiellement sur la transformation des matériaux disponibles, de quelque sorte qu'ils soient. La technologie ne se limite donc pas à la production, qui concerne précisément la création des outils, des pratiques, des savoirs qui servent à la survie. Bien plutôt, elle comprend aussi la technologie de la reproduction, c'est-à-dire l'ensemble des activités et des règles pouvant être regroupées sous l'étiquette de la parenté, et qui permettent justement une reproduction contrôlée de la société par le biais de l'éducation, des liens familiaux, etc. De plus, une troisième composante technologique consiste dans la technologie de l'enchantement, à savoir les pratiques comme les arts, la musique, la poésie, la rhétorique, et aujourd'hui la publicité, par lesquelles on cherche à s'assurer le consentement des autres membres de la société dans le développement d'actions communes. La technologie comporterait donc en elle la tendance à obtenir une certaine réponse de la part de celui qui

l'apprécie, en particulier une certaine réponse émotionnelle³¹. Mais comment ?

Sur ce point, le second article est plus clair. Les productions artistiques réussies (par exemple, les décorations des barques des habitants des îles Trobriand, mais aussi les volutes de marbre du Bernin, ou la tête de singe transformée en enfant de Picasso) agiraient sur l'ennemi, le chrétien ou le spectateur en créant une relation asymétrique par laquelle celui qui regarde serait écrasé et enchanté par l'habileté technique qui a produit le travail en question – une habileté si extrême qu'elle s'avère mystérieuse. Plus précisément, une sorte de comparaison analogique serait impliquée entre ses propres capacités productives et celles mises en œuvre pour fabriquer quelque chose d'aussi extraordinaire. C'est précisément ici que se trouverait l'origine du sentiment d'un pouvoir magique, inégalable et, pour ainsi dire, hors de portée de l'homme ordinaire.

D'autre part, la magie serait une composante structurelle de la technique, tout d'abord parce que la connaissance sur laquelle la technologie se fonde est toujours inévitablement incertaine, mais aussi parce que l'idéal technologique est en effet une forme du magique. Le modèle technologique idéal, qui devient le critère d'évaluation des techniques efficaces, se configure en fait comme une émancipation de la fatigue, de la dépense d'énergie, du temps, des coûts.

Une des limites de cette conception est paradoxalement la même que celle qui caractérise le recours à la « culture ». Le paradoxe concerne le fait que la théorie proposée par Alfred Gell s'oppose fortement à une tradition anthropologique centrée sur le concept de culture et sur une position

31. Ici, une certaine convergence est évidente avec les thèses avancées par David Freedberg dans son livre, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

en anthropologie des arts qui s'articule autour des catégories de signification et de langage. En revanche, sa tentative consiste à déplacer radicalement notre attention vers l'étude des relations sociales et sur le fonctionnement des produits artistiques, en particulier comme agents sociaux *sui generis*³².

Cette conception de la technologie est si ample qu'elle inclut, en plus du domaine des outils et des techniques de production, les règles non écrites de reproduction et de gestion des rapports familiaux, la magie, l'action politique, de même que les arts au sens strict. Il s'agit d'une proposition qu'on peut certes en grande partie partager, mais qui risque d'être trop large pour saisir les phénomènes qu'elle veut décrire. Le caractère central de la technologie, au détriment de la culture, comme concept anthropologique fondamental, permet de mettre l'accent sur le faire, lequel caractérise la pluralité des formes de vie, plutôt que sur leur signification, mais, dans les deux cas, le champ qui importe n'est autre que la pluralité des formes de vie – dans lesquelles il apparaît particulièrement difficile de distinguer le faire de la culture. Dewey a bien mis en évidence la façon dont les formes d'interaction humaine avec l'environnement naturel, et surtout avec sa composante sociale, sont caractérisées d'emblée en un sens culturel, dans la mesure où, dès la naissance, nous apprenons ces habitudes de comportement caractéristiques du groupe social auquel nous appartenons, et qui orientent plus ou moins inconsciemment une grande partie de nos actions³³.

32. À ce sujet, voir les premières pages de Robert H. Layton, « Art and Agency: a Reassessment », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, 3, 2003, p. 447-463. Le premier chapitre de *L'Art et ses agents* est déjà clair sur ces positions (*L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. fr. O. et S. Renaut, édité par Alexandre Laumonier et Stéphanie Dubois, Dijon, Les presses du réel, 2008).

33. Sur la question de l'habitude comme seconde nature ou, mieux : comme l'entrelacs inextricable d'instances naturelles et sociales, je me réfère à John Dewey, *Human Nature and Conduct*, *op. cit.*

Pour en revenir à l'extension du terme « technologie », d'un côté, et à celui de « culture », de l'autre, peut-être ne peut-on pas faire autrement, peut-être n'est-il pas possible, dans certains contextes, de renoncer à des concepts aussi vastes. On peut sans doute parvenir à une délimitation lexicale et catégorielle plus spécifique dans certaines situations, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'opérations d'endiguement locales et provisoires. Je pense que, sur ce point, Dewey n'avait pas de doutes.

Les doutes de Dewey apparaissent plutôt, comme je l'ai déjà souligné, en ce qui concerne le supposé dualisme entre culture et relations sociales, entre signifier et faire. Je discuterai un aspect plus technique de cette apparente dichotomie dans la partie suivante, mais on peut sans doute rappeler ici que, pour le philosophe américain, la connaissance est comprise comme une pratique d'enquête qui ne restitue pas une supposée réalité en face de moi comme elle serait en elle-même, dans une totale transparence. Bien plutôt, elle agit sur les interactions indéterminées qu'elle considère analytiquement, en les modifiant, en les déterminant, en les reconfigurant activement, pour apporter des réponses qui concernent *in primis* ce qu'il faut faire par rapport à des situations dans lesquelles les comportements habituels sont en crise³⁴. D'autre part, les significations concernent l'expérience que l'organisme fait de l'environnement dans lequel il vit, soit directement, soit indirectement, de manière instrumentale, en vue d'expériences ultérieures, momentanément suspendues, mais qui sont déjà visées.

Une autre limite est celle-ci qu'en considérant les arts comme une forme de technologie de l'enchantement, dans cette phase pas encore mûre de sa réflexion, Gell tend à faire une lecture trop univoque du type d'actions sociales auxquelles les indices

34. Pour une interprétation pertinente d'une conception de la connaissance de ce type, voir Larry A. Hickman, *John Dewey's Pragmatic Technology*, op. cit.

artistiques peuvent donner lieu – une réponse qui n'est qu'affirmative, qui ne fait que confirmer, et qui est tendancieusement régressive. D'un point de vue deweyien, c'est sans doute une possibilité et une réalité pour de nombreuses « industries culturelles » contemporaines, comme dans de nombreuses sociétés traditionnelles où les pratiques artistiques contribuent fortement à forger et à confirmer les différences sociales et de genre. Mais dans les deux contextes, ce n'est jamais l'unique possibilité de réponse, et ce n'en est surtout pas la forme primaire. Dans un esprit peut-être utopique, Dewey rappelle que les arts doivent contribuer tout d'abord à rendre le monde un peu meilleur. Toutefois, il faut rappeler que, dans *L'Art et ses agents*³⁵, Gell a effectivement retrouvé une pluralité non simplifiable de modes d'action sociale des objets artistiques, dont je chercherai à tracer les contours dans le paragraphe suivant.

6. Alfred Gell : l'art comme action sociale

Comment les phénomènes artistiques doivent-ils être étudiés d'un point de vue anthropologique ? Selon Alfred Gell, il faut renoncer à la fois à l'approche esthétique et, surtout, à l'approche sémiologique, au profit d'une perspective qui part des relations sociales dans lesquelles les individus construisent leur biographie. La question nodale devient alors celle de savoir comment les produits artistiques sont capables d'agir en tant qu'acteurs sociaux actifs et passifs. Par rapport à une certaine unilatéralité des écrits précédents, *Art and Agency* fournit une gamme de réponses : les possibilités d'action des « agents artistiques » sont plurielles, elles ne sont plus interprétées uniquement en termes de fascination, produisant l'accord de l'autre dans la poursuite d'une activité commune, mais socialement

35. Alfred Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit.

asymétrique. Une couverture décorée ou un ustensile d'usage quotidien peuvent créer un attachement entre les personnes et les choses, une image peut écarter des puissances ennemies ou exciter une action salvatrice, une cathédrale ou une statue peuvent exalter le pouvoir divin dans le monde.

Gell part d'une contestation de l'approche esthétique des produits artistiques, fondée sur un préjugé endocentrique confiné à un certain type de modèle culturel – celui dans lequel les arts sont constitués comme système unique et séparé, autonome par rapport aux autres formes de production technique³⁶. Comprise en ce sens, l'attitude esthétique est un produit historique et géographique spécifique, lié en particulier à la crise de la religion et à l'affirmation complémentaire des Lumières. C'est précisément de cette opposition que dérive au moins en partie la situation actuelle : les œuvres d'art deviennent bien souvent les objets de culte d'une nouvelle forme de religion idolâtre – des fétiches, aurait dit Dewey, confinées dans un règne à part de « choses éthérées³⁷ ».

Mais il y a un deuxième motif d'insatisfaction : une théorie anthropologique des arts, sans pour autant être réductionniste – et Gell insiste bien sur ce point, sans parvenir toutefois à s'y tenir jusqu'au bout –, « devrait expliquer les réactions des agents sociaux devant certaines œuvres d'art³⁸ ». Gell suppose que « des *objets d'arts* peuvent se substituer aux *personnes* ou aux agents sociaux³⁹ ». C'est à partir de là que se développe la polémique contre la conception au regard de laquelle l'intérêt pour l'art est un intérêt pour les significations et le langage.

Nous consacrerons le § 7 à cette critique. Mais avant cela, il convient de se tourner vers les effets des produits artistiques dans le réseau des relations sociales dans lesquelles ils sont pris. Si, pour les théories esthétiques, le type d'action exercée par l'art sur l'observateur est uniquement de type formel, Gell fait à juste titre valoir que cette action dépend, pour une large part du contexte et des circonstances dans lesquels elle est produite⁴⁰.

La « *captivation* » continue d'être caractérisée comme la forme canonique et primordiale de l'action (*agency*) artistique⁴¹. Comme cela apparaît dans les essais précédents, il s'agit de la fascination provoquée, par exemple, par les constructions extrêmement raffinées des proues des canoës trobriandais, source d'une profonde démoralisation chez les pêcheurs rivaux. Captivés par l'enchantement que provoque chez eux le spectacle d'une virtuosité inégalable, totalement hors de portée des capacités techniques communes, ils seraient poussés à donner leurs produits aux propriétaires des canoës adverses. La maîtrise technique jouit d'une aura mystérieuse précisément parce qu'elle excède les capacités productives ordinaires avec lesquelles elles sont presque instinctivement comparées. La fascination détermine ainsi une relation sociale asymétrique nettement en faveur de ce celui qui a construit et pilote le canoë, par rapport à celui qui le voit approcher des côtes de son île. Et, selon Gell, l'attraction de celui qui observe ces merveilleux artefacts serait déterminée par les résultats d'une capacité technique qu'il ne parvient pas à expliquer et qui, par conséquent, lui semble magique. Cette fascination le réduirait ainsi à un état de nette infériorité, déséquilibrant les rapports de force en faveur de celui qui conduit un si beau canoë.

36. Sur ce point, voir la préface de Nicholas Thomas au volume d'Alfred Gell, p. vii-xiii.

37. Alfred Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit., p. 119 sq.

38. *Ibid.*, p. 5.

39. *Ibid.*, p. 6.

40. *Ibid.*, p. 82.

41. *Ibid.*, p. 84-85.

L'un des aspects les plus intéressants de cette idée concerne la fonctionnalité singulière des arts dits décoratifs, c'est-à-dire : le type d'*artistic agency* qu'elle peut exercer⁴². Gell rappelle les raisons sociales et de genre qui ont contribué à marginaliser, dans la culture esthétique occidentale, les formes des arts ornementaux non représentatifs : non seulement l'artisanat provient d'un environnement servile mais, dans de nombreuses sociétés dites primitives, les activités décoratives relèvent de la compétence des femmes, ce qui implique souvent leur dévaluation. De plus, à la faveur d'un argument qui rappelle la critique faite par Dewey de la fracture entre l'instrumental et le consommatoire dans les arts, l'anthropologue britannique souligne ce qu'il y a de forcé dans la distinction entre simple décoration et fonctionnalité de l'objet, voire d'infondé, dans la mesure où, bien souvent, la décoration joue un rôle fonctionnel dans la façon dont l'objet agit sur les relations interpersonnelles. « La présence de motifs ornementaux sur les artefacts crée un lien entre, d'un côté, les personnes et les objets, et, de l'autre, les projets sociaux qui s'y rapportent⁴³. » Bien souvent, dans les formes d'art ornemental dit primitif, par exemple les carquois décorés des Iatmul, la décoration sert à faire percevoir les carquois non pas tant comme quelque chose que l'on possède, mais comme une sorte d'extension corporelle acquise par l'artisanat plutôt que dans le cours de la croissance biologique, tant est grande l'intimité entre le chasseur et l'objet possédé. Il faut remarquer que même cette forme d'agentivité artistique est en partie reconduite à la technologie de l'enchantement, au sens large et pas nécessairement critique selon

42. Voir Maria Luisa Ciminelli, dans l'introduction à l'ouvrage qu'elle a dirigé, *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, op. cit., p. 8-9.

43. Alfred Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit., p. 92.

lequel elle « étaye les motivations rendues nécessaires par la vie en société⁴⁴ ». On est ici dans la proximité d'une sensibilité deweyenne, et c'est notamment le cas pour la thèse de Gell sur la possession : le caractère répétitif et formellement inexorable de certains motifs géométriques – on pense aux tapis orientaux – produit l'idée, chez celui qui les possède, qu'ils ne sont jamais complètement possédés, mais ouverts à de nouvelles possibilités d'appréciation. Le processus par lequel quelque chose est possédé n'est jamais totalement conclu parce qu'il appartient à une relation biographique qui, elle aussi, est dynamique et ouverte.

Il y a un autre mode d'action dans le réseau social : le mode apotropaïque. Le fait d'attribuer à quelque chose le pouvoir d'éloigner des entités défavorables ou des esprits malins manifeste l'appartenance de certains produits artistiques à un tissu social dans lequel ils sont capables d'actions conflictuelles et agressives, certes pas de manière solidaire, mais qui n'en est pas moins socialement connotée.

On doit cependant constater que même dans l'ouvrage de 1998, l'accent est toujours mis sur la condition asymétrique des différentes formes de l'*artistic agency*, et que la capacité technique d'agir est réservée à la dimension sociale de l'environnement, et pas à sa dimension naturelle. Il s'agit de deux aspects contestables, d'un point de vue deweyen, car si de nombreux éléments de la situation actuelle des arts en Occident valident la thèse selon laquelle les produits artistiques interviennent dans les rapports sociaux en affirmant et en renforçant des inégalités de pouvoir, ce phénomène ne doit pas être compris comme primaire, fondamental ou exclusif. Revendiquer la qualité esthétique de nos expériences du monde pour la plus grande partie des individus d'une certaine communauté peut contribuer à lutter

44. *Ibid.*

contre la rigidité des comportements fixes des activités humaines, l'impossibilité de jouir de son travail, et permettre de renouer avec la valeur esthétique aussi bien qu'éthique de nos choix quotidiens⁴⁵. De plus, une expérience artistique est une activité; elle «fait» quelque chose, non parce qu'un certain type de rapport social m'y contraint, mais dans la mesure où elle induit chez moi une compréhension différente du monde dans lequel je vis, elle m'incite à donner des réponses innovantes, elle contribue à mettre en crise ou à desserrer les liens de mes habitudes de comportement désormais rigidifiées et presque naturalisées, lesquelles tendent à appauvrir mes possibilités d'interagir de manière plus consciente et plus intense avec l'environnement auquel j'appartiens, c'est-à-dire de m'en faire percevoir les significations avec une sensibilité plus grande.

7. Indices, significations, mots

Mais quelle idée faut-il se faire d'une production artistique lorsqu'on privilégie de la sorte les relations sociales plutôt que la culture? De nombreux interprètes⁴⁶ ont souligné que la théorie proposée par Gell se caractérisait par un refus radical de la sémiotique et de tout discours sur les arts comme système de significations, en tant que forme de langage ou de communication. Chez lui, les produits artistiques sont compris comme des agents sociaux capables d'agir sur les réseaux de relations entre individus, en les modifiant, en les altérant, en ayant sur eux une efficacité

45. À ce sujet, voir l'ouvrage déjà cité de Richard Shusterman sur l'esthétique pragmatiste.

46. Cf. la présentation de Thomas, mais aussi les articles de Layton («Art and Agency: a Reassessment», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, art. cit.) et de Whitney Davis, «Abducting the Agency of Art», in Robin Osborne, Jeremy Tanner (dir), *Art Agency and Art History*, London, Blackwell, 2007.

causale. L'accent doit être mis sur les productions artistiques comme des choses qui font quelque chose à quelqu'un.

C'est dans cette perspective qu'Alfred Gell a recours à la notion d'*indice* de Peirce, *via* Eco, au détriment de la notion de *symbole*, et, plus généralement, des autres termes reliés au thème de la signification⁴⁷. Comme le rappelle Robert Layton, parler d'«indices» artistiques sert surtout à les caractériser comme des entités matérielles reliées de manière naturelle à ce dont elles sont des indices⁴⁸. C'est le cas, par exemple, de la fumée qui est un indice du feu, ou de la méridienne qui est un indice de l'heure du jour. Gell prend ses distances avec la notion de *symbole*, dont le lien avec ce qui est signifié est considéré, dans la théorie de Peirce, et surtout dans ses versions structuralistes, comme conventionnel et par conséquent entièrement subordonné à la culture. En revanche, l'indice serait au centre d'un réseau de références à d'autres choses et à d'autres individus, dans la mesure où il agit sur eux d'une certaine façon. D'autre part, ses liens avec la chose qu'il représente, avec celui qui l'a produite, avec celui qui en subit l'action, seraient inférés de manière abductive. Gell souligne que l'opération cognitive impliquée par l'abduction n'est ni une déduction, ni une induction, mais une sorte de tentative hasardeuse; elle consiste à formuler une nouvelle règle *ad hoc*, permettant d'attribuer une certaine signification à un certain signe, à le rendre prévisible, dans la mesure où son absence resterait totalement mystérieuse⁴⁹. L'anthropologue ne la mentionne pas, peut-être parce qu'il veut éviter toute contiguïté avec la culture esthétique, mais la proximité avec la notion kantienne de jugement réfléchissant est assez claire.

47. Cette filiation est reconstruite par Gell lui-même dans son ouvrage.

48. Je reprends la reconstruction, très claire sur ce sujet, de Layton, «Art and Agency: a Reassessment», art. cit.

49. Alfred Gell, *L'Art et ses agents*, op. cit., p. 15-16.

Les limites d'une certaine relation sociale de type artistique peuvent ainsi être définies, d'un côté, comme un indice (« des entités matérielles qui motivent des inférences inductives, des interprétations cognitives, etc. ») et, de l'autre, comme un prototype (« des entités dont on considère, par abduction, qu'elles sont représentées par les indices, souvent en vertu d'une ressemblance visuelle, mais pas nécessairement »). Mais la relation est plus fine, parce qu'elle fait se croiser des agents en chair et en os : sur un versant, les producteurs, « [à qui l'on] attribue, par abduction, la responsabilité causale de l'existence et des propriétés de l'indice » et, sur le versant opposé, les destinataires, « ceux sur lesquels les indices exercent leur agentivité, ou ceux qui exercent leur agentivité par l'intermédiaire de l'indice⁵⁰ ». Or, comme l'a souligné Layton, l'abduction – du moins celle qui s'applique aux indices culturels – est une opération de type sémiotique : quand on infère d'un tableau qu'il représente un certain paysage, celui-ci en constitue le prototype, la représentation (aussi bien en termes d'icône que de forme abstraite), et il ne fonctionne qu'en référence à un système culturel plus large. C'est seulement ce dernier qui justifie la représentation par ressemblance, ou en soulignant des traits considérés comme essentiels. Les implications culturelles de l'abduction sont tout aussi évidentes si j'infère que le porte-bouteilles que je vois sur ce piédestal a été « créé » par Duchamp, et pas simplement par une entreprise qui fabrique des objets d'usage quotidien.

Toutefois, les objections que soulève ce type d'approche, d'un point de vue deweyien, vont beaucoup plus loin ; elles supposent, comme j'y ai déjà insisté, une opposition nette entre faire et communiquer, entre les arts et le langage, entre agir dans un réseau social et signifier. Le langage est-il vraiment le seul champ de l'expérience aurait du sens de parler de significations,

50. *Ibid.*, p. 34.

de symboles et de signes culturellement liés à ce qui est signifié ? La médiation culturelle a-t-elle affaire seulement à la production de mots, de discours, de théories, ou concerne-t-elle déjà les instances plus matérielles d'une forme de vie ? Le lien entre le sens et la dénotation est-il totalement conventionnel, ou les significations linguistiques peuvent-elles faire l'objet d'une jouissance ou d'une souffrance immédiate ? L'opposition entre dire et faire est-elle si nette ? Dewey a souligné que la communication doit être d'abord comprise comme un faire quelque chose en commun, comme un agir susceptible de converger et qui n'est pas asymétrique. Et surtout, elle constitue le contexte pratique, existentiel, sans lequel les discours ne peuvent pas signifier ce qu'ils signifient. Or, il est clair que Gell maintient une conception du langage comme système constitué d'unités élémentaires, d'un vocabulaire et de règles grammaticales simplement conventionnelles qui en guident la composition. Il soutient explicitement que le sens, qui correspond au phonème, est attribué de cette façon au graphème, cependant qu'il soutient qu'on ne peut pas attribuer à une série d'unités minimales d'un langage visuel des significations correspondantes. À l'inverse, il ne se demande jamais si la signification peut avoir lieu non de l'atome linguistique à la complexité du discours, mais dans le sens inverse. Comme Dewey l'a mis en évidence, dans son dernier livre sur la logique, il faut repenser les mots isolés au moins à partir de la phrase qui les comporte, ou, mieux : à partir des énonciations dans lesquelles ils sont prononcés – à partir des actions que nous faisons avec les mots. De ce point de vue, la rigidité de l'opposition entre arts et langage est résolument atténuée.

8. Mais le style n'a-t-il pas d'importance sociale ?

Gell a bien conscience des risques que lui fait courir l'obligation anthropologique et sociologique de considérer les arts non dans des termes strictement esthétique-formels, mais pour leur capacité à agir sur le réseau des relations sociales dont ils font partie. Le risque, si l'on veut, est de type réductionniste : réduire l'art à autre chose, à un instrument de contrôle politique, de confirmation de l'ordre social existant, de vénération religieuse. Je partage largement la critique adressée au caractère fortement ethnocentrique de l'esthétique qui le pousse à courir ce risque. Toutefois, il me semble que celui-ci est aggravé par le choix de marginaliser lourdement les composantes esthétiques qui constituent pourtant des aspects importants des productions et des appréciations artistiques – et ce, même en considérant l'esthétique non dans les termes de Dewey, mais comme restreinte à la forme.

Gell tient certes compte des aspects technico-formels des productions artistiques en tant qu'ils jouent un rôle dans la réponse de l'observateur, enchanté, justement, par l'excellence technique de l'objet qui est devant lui. Mais à bien y regarder, ce ne sont pas tant les aspects formels qui contribuent à déterminer les relations asymétriques entre les pêcheurs et leurs rivaux, que le fait que la compétence technique révélée par leur exécution ne puisse être égalée par l'observateur. La forme est conçue comme totalement extérieure à l'efficace social dont l'indice est capable parce qu'à la limite, les canoës des îles Trobriand auraient pu être décorés dans un style totalement différent mais tout aussi difficile à exécuter : l'attrait exercé sur les rivaux n'en aurait pas moins été garanti. La forme de l'indice artistique est considérée comme fondamentalement étrangère à l'agentivité sociale – ce qui compte, c'est seulement son degré d'excellence technique, tel qu'il peut déstabiliser l'observateur commun.

La confirmation de l'impossibilité de repenser les aspects formels dans un cadre anthropologique nouveau comme celui qui est tracé par Gell se manifeste dans les difficultés qu'il rencontre en abordant la question du style dans la suite de *L'Art et ses agents*. La question dont part Alfred Gell est de savoir si l'on peut retracer une certaine connexion entre la culture d'un peuple et le style de ses productions artistiques. La critique de l'approche culturelle des arts conduit l'anthropologue à adopter une approche rigide selon laquelle ce rapport ne peut être conçu comme déterminé : les conditions culturelles ne causent pas un certain type de style artistique selon une causalité déterminée.

Tout d'abord, Gell emprunte la distinction de Wollheim entre les conceptions taxinomiques, classificatoires du style et les conceptions « génératives ». À partir de la conception générative du style, celui-ci est considéré comme une forme de saillance psychologique, c'est-à-dire comme la capacité propre à un grand peintre, par exemple, d'attirer l'attention du spectateur sur les aspects esthétiquement signifiants de l'œuvre d'art qui nous touchent effectivement. Le maître est celui qui sait mettre en relief certains traits considérés comme plus décisifs pour l'élaboration de son style distinct ; c'est celui qui sait attirer l'attention de celui qui regarde sur ces aspects qui rendent un style identifiable. À cela s'ajoute la thèse selon laquelle le rapport entre une œuvre d'art et le *corpus* auquel elle appartient est compris sous la forme d'une synecdoque – la partie pour le tout, et le tout pour la partie.

L'idée du style comme « *psychological saliency* » et l'affirmation d'une structure synecdotique qui réglerait les relations entre une œuvre individuelle et l'œuvre complète d'un peintre (mais aussi entre un unique outil décoré et la production entière d'un certain genre d'artefacts dans une certaine communauté) constituent les prémisses théoriques conduisant à la conclusion que « la saillance psychologique des œuvres d'art est une fonction de la relation stylistique entre une œuvre d'art et d'autres œuvres ».

du même style⁵¹». Gell soutient en fait que «[l]es œuvres d'art ne remplissent pas leur tâche cognitive toutes seules; si elles fonctionnent, c'est parce qu'elles coopèrent, et le fondement de cette synergie est le style⁵²». Le détachement fondamental du style par rapport au système culturel est maintenu : le rapport entre les œuvres et l'ensemble des productions dont elles font partie est central, mais il n'est pas indépendant du rapport des œuvres avec le contexte culturel dans lequel elles sont produites et appréciées. Certes, l'art conceptuel ne se comprend pas sans la relation qui l'oppose à l'expressionnisme abstrait, mais cela signifie-t-il que les alternatives stylistiques soient indépendantes du contexte historique, culturel et social dans lequel elles sont élaborées⁵³? Un presse-agrumes *design* s'explique en opposition à un style traditionnel qui le précède, mais sa forme est-elle vraiment tout à fait déconnectée de la forme de vie contemporaine, originale, progressiste, que l'on veut affirmer avec lui?

Bien que Gell reconnaisse que la thèse de la synecdoque est de type sémiotique, de son point de vue, elle demande à être distinguée d'une conception linguistique du style. De nouveau, cependant, on trouve ici à l'œuvre une conception atomiste ou associationniste du langage fondée sur l'idée d'unités élémentaires assemblées entre elles suivant des règles. En fait, pour Gell, le problème est d'éviter que le style soit réduit à un complexe d'unités élémentaires comme les phonèmes, composés en phrases et en discours plus complexes. Évidemment, le style n'est pas réductible à une entité première, mais il comporte

toujours une relation réciproque de représentation du tout avec ses parties, et des parties avec le tout. Or, cela n'implique pas l'absence de rapports de conditionnement direct et biunivoque entre un style et une culture. Au contraire, Gell persiste à soutenir sa clôture : le style aurait affaire à un système de variations selon certains axes de cohérence fondamentaux, et il se caractériserait comme le réseau des relations des artefacts entre eux, jouissant ainsi d'un statut autonome par rapport à la culture. L'anthropologue concède qu'une certaine connexion entre style et culture peut apparaître, mais celle-ci se réduirait à un *modus operandi* analogue du système stylistique et du système culturel d'un peuple suivant des axes de cohérence communs – c'est-à-dire selon des relations de transformation au sein d'une conservation analogue sur le plan culturel et stylistique.

Paradoxalement, la prise de distance avec l'ethnocentrisme de l'esthétique de l'art autonome conduit, d'une part, à une conception en partie autoréférentielle du style, qui, du coup, apparaît dans une large mesure extérieur à la forme de vie dans laquelle il est élaboré, mais aussi, d'autre part, aux capacités d'agir efficacement dans les relations sociales propres aux indices artistiques.

9. Ellen Dissanayake : *art as "making special"*

La théorie défendue par Ellen Dissanayake répond à la double nécessité d'étendre l'esthétique au-delà des limites étroites du concept d'*art* élaboré par la culture occidentale, et de retrouver son enracinement dans les comportements humains plus communs et plus naturels.

Il est désormais évident que nous ne pouvons pas ne pas admettre les limites historiques, géographiques et culturelles qui caractérisent la notion d'art dont nous faisons usage depuis plusieurs siècles. Pour Dissanayake, on ne peut nier l'existence de comportements humains tenus pour artistiques dans des sens

51. *Ibid.*, p. 198.

52. *Idem.*

53. À ce sujet, voir comment s'élabore le tournant de Kosuth de *Art after Philosophy* à *"Anthropologized" Art* et *The Artist as Anthropologist* (tous les écrits sont réunis dans Joseph Kosuth, *Art after Philosophy, Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge-London, MIT Press, 1991).

différents d'une définition typiquement occidentale, où les arts et l'esthétique définissent un champ séparé et autonome de l'expérience. L'exigence primaire n'est pas de trouver un trait anthropologique universel à toutes les manifestations artistiques, de manière à les réduire à une essence commune – même si les thèses de Dissanayake peuvent se prêter à une lecture de ce type. Il s'agit plutôt de rendre raison d'une pluralité de phénomènes artistiques qu'on rencontre d'une manière ou d'une autre dans toutes les sociétés humaines depuis la préhistoire, et qui ne sont ni négligeables, ni simplement relatifs à un point de vue culturel. Pourquoi les hommes ont-ils, partout et toujours, ressenti la nécessité, entre autres, de chanter et de jouer de la musique, de raconter des histoires, de danser, de décorer les objets d'usage quotidiens comme ceux qu'ils utilisent dans les cérémonies rituelles ? Et surtout, pouvons-nous considérer l'art seulement comme un concept socialement construit⁵⁴ ?

Sa conception des arts répond en outre à un deuxième noyau important de questions, que l'anthropologue ne pose toutefois pas explicitement. Si, de fait, la conception boasienne du plaisir esthétique comme jouissance des formes pures s'avère désormais indéfendable, en ce qu'elle apparaît elle-même liée à un contexte historico-culturel trop spécifique et non universalisable, pouvons-nous considérer les arts d'un point de vue exclusivement fonctionnel, en marginalisant leurs aspects formels ou en ne les considérant que comme des moyens extrinsèques pour atteindre des buts déterminés ? Pouvons-nous vraiment minimiser l'importance des aspects formels de la pluralité des phénomènes qui entrent dans la famille de l'artistique et de l'esthétique, nonobstant les

54. Ellen Dissanayake, « The Arts after Darwin: Does Art have an Origin and Adaptive Function? », in Kitty Zijlmans, Wilfried Van Damme, *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Valiz, Amsterdam, 2008, p. 13.

différences géographiques et historiques qui appartiennent à leur contexte ?

Ces raisons ont conduit Dissanayake à décider d'adopter une approche éthologique des arts, en les considérant non pas prioritairement comme des objets, mais comme des modes de comportement humain et, en particulier, comme des modes d'interactions avec l'environnement naturel et social, pourrions-nous dire avec Dewey, qui consistent à rendre spécial quelque chose, quelqu'un, voire les comportements eux-mêmes⁵⁵. Bien que certains protocourtoisements de ce type soient déjà présents chez certaines espèces animales, l'anthropologue souligne que la singularité humaine consiste dans une disposition à styliser certaines attitudes ordinaires, à accentuer ou altérer certains traits formels, de manière à les rendre spéciaux et à les faire émerger du va-et-vient ordinaire. L'accent est mis sur la pratique artistique, sur l'« *artification* » qui, en différenciant ou en faisant apparaître un certain comportement ou le contexte auquel il appartient, permet d'en souligner l'importance par rapport à ce qui est en jeu à un certain moment, c'est-à-dire de solliciter l'attention des spectateurs ou d'impliquer d'autres individus. Les processus d'artification permettent de marquer la situation dans laquelle ils ont lieu au regard de ceux qui y participent, de lui attribuer une saillance certes cognitive, mais surtout émotionnelle. C'est justement pour cela que les composantes communicationnelles ou participatives s'avèrent décisives : l'importance accordée à quelque chose, à quelqu'un ou à un comportement lui-même est orientée structurellement vers un interlocuteur, vers quelqu'un qui peut, à son tour, percevoir ce qui a lieu comme « spécial ».

55. Voir, en particulier, « The Core of Art : Making Special », quatrième chapitre du livre d'Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, 1995.

Ces comportements ne sont pas restreints aux beaux-arts ; nous les trouvons diffus dans notre expérience commune et surtout depuis notre petite enfance. C'est justement dans les premiers échanges entre le nouveau-né et la mère que Dissanayake découvre la matrice du « rendre spécial ». Les échanges entre l'un et l'autre sont en fait caractérisés par une forte stylisation des gestes et des paroles de la mère, qui ralentit résolument son débit, répète plusieurs fois la même question, comme une ritournelle, accentuant le mouvement rythmique des sons qu'elle prononce et la ligne mélodique ascendante ou descendante avec laquelle elle s'adresse à l'enfant, tendant ainsi à altérer le timbre et la hauteur du son. De plus, c'est une pratique structurellement multimodale dans laquelle le langage – qui, dans ce type de circonstances, fonctionne évidemment de manière non primitivement référentielle – est relié à des regards eux aussi stylisés, aussi bien dans l'ouverture exagérée des yeux que dans la courbure des sourcils. L'enfant répond en souriant et en agitant les bras et les jambes ou, au moins, en tournant son visage, répétant les sons plusieurs fois, donnant lieu à des formes primitives d'énonciation qui impliquent des comportements visuels, moteurs, tactiles. Outre la forte stylisation des comportements et de leur structure multi- ou intermodale, il est intéressant de remarquer que les échanges de sourires, de sons, de regards se coordonnent réciproquement et deviennent une intervention commune ou coopérative dans laquelle les parties s'accordent de plus en plus l'une avec l'autre. Ce sont à proprement parler des duos à partir desquels se détermine le comportement individuel.

Dans ces tout premiers échanges fortement stylisés et particulièrement intenses du point de vue émotionnel, on trouverait un premier noyau de dispositions musicales et littéraires. Dans la vaste gamme des possibilités de comportement humain, ces pratiques musicales seraient privilégiées qui, en accentuant le timbre, la hauteur ou l'intensité, le rythme, permettent de

souligner ce qui a lieu, non seulement en éveillant l'attention, mais en créant une filiation et en incitant à prendre soin ensemble de ce qui est en jeu. C'est à partir de ces « *incunabula* esthétiques » que seraient engendrées les structures littéraires et poétiques les plus typiques. De ce point de vue, la répartition en stances des compositions poétiques, les ritournelles, les strophes, semblent être des développements de l'alternance coordonnée des premiers duos entre la mère et l'enfant, l'hyperbole reprenant l'exagération typique des expressions du visage, la rime et les assonances en articulant l'épaisseur sonore⁵⁶.

D'autre part, Dissanayake souligne comment les formes d'*artification*, c'est-à-dire de comportements capables de rendre spécial un certain événement ou une circonstance particulière, sont répandues dans les rituels magiques, religieux ou civils, où il devient évidemment fondamental de souligner collectivement l'importance de certains aspects. Même dans ces cas, la stylisation des comportements, la répétition et la variation sur un thème constant, l'accentuation rythmique, l'emphase sur les différentes hauteurs des sons caractérisent les chants, les danses, qu'ils soient liturgiques ou non. Même dans ces cas, la saillance émotionnelle est partagée par tous les spectateurs, selon des comportements énoncés par les uns et repris par les autres en une alternance coordonnée. Et même dans le domaine rituel, les pratiques mises en acte pour accentuer l'importance de certains aspects pour la communauté qui y participe passent par tous les canaux sensoriels, impliquant le mouvement, le discours, le son, les images. De ce point de vue, les cérémonies

56. Sur ces aspects, voir en particulier les essais d'Ellen Dissanayake, « An Ethological View of Music », *Nordic Journal of Music Therapy*, 2001, 10, 2, p. 159-175 ; « Aesthetic Incunabula », *Philosophy and Literature*, 25, 2001, p. 335-346, et « The Poetics of Babytalk » (écrit avec David S. Miall), *Human Nature*, vol. 14, 2003, p. 337-364.

apparaissent comme d'authentiques complexes d'arts dans lesquels les systèmes de croyances à propos du fonctionnement du monde sont soutenus et partagés grâce à des pratiques capables de rendre spéciales ces occasions et, par conséquent, de solliciter le partage, l'intérêt, le soin de ce qui est considéré comme important pour le groupe :

Le comportement humain d'artification, comme la ritualisation, utilise des opérations telles que la formalisation, la répétition, l'exagération et l'élaboration, qui sont effectuées sur les composantes des comportements pour les rendre dignes d'être remarquées et extraordinaires. Au sens le plus élémentaire, les mouvements corporels ordinaires, quand ils sont artifiés (ou stylisés) à travers la formalisation, la répétition, l'élaboration et l'exagération, deviennent de la « danse », le langage ordinaire devient poétique et littéraire, et les matériaux ordinaires (les corps, les artefacts, les circonstances) deviennent extraordinaires grâce à la peinture, la gravure, et les accessoires en tous genres⁵⁷.

Les différentes formes de ce que Dissanayake appelle « *artification* » – depuis les premiers échanges enfantins jusqu'aux pratiques religieuses et rituelles, en passant par les productions artisanales ou les beaux-arts, pratiqués par les artistes, mais aussi par l'homme ordinaire – rendent spécial un certain contexte. Elles éveillent l'attention de celui qui est présent, soutiennent son intérêt, créent une filiation sociale et un soin coopératif par rapport à quelque chose dont l'importance est ainsi signalée, donnant lieu à de fortes émotions et contribuant à les configurer.

57. Steven Brown, Ellen Dissanayake, *The Arts are more than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics*, op. cit., p. 47.

La saillance acquise par le comportement rendu ainsi spécial est certainement cognitive dans la mesure où la stylisation, la déformation, la nouvelle élaboration d'une pratique ordinaire donnent naissance à une nouvelle signification : le comportement qui se distingue désormais des comportements ordinaires devient signifiant, y compris dans l'importance qu'il prend par rapport à l'activité commune dont il provient et qu'il altère ; il est marqué par une certaine emphase pour ceux qui y sont intéressés, qu'il incite à s'en occuper. Mais le rendre spécial se fonde aussi sur une composante émotionnelle forte, selon laquelle les arts – tous les comportements humains artifiants – ne tendent pas tant à exprimer des émotions préexistantes qu'ils ne sollicitent des réponses émotionnelles chez celui qui est présent, stimulent des formes de participation émotionnelle à ce qui est souligné pour son caractère spécial. Ce faisant, ils contribuent à partager et à forger une sensibilité humaine commune. Ils configurent nos émotions, lesquelles s'avèrent par conséquent appartenir à des contextes pluriels, dans lesquels la sociabilité apparaît comme un élément structurel, en même temps qu'elle fait référence aux conditions favorables ou défavorables de l'environnement.

10. Des convergences...

Il est intéressant de remarquer certaines convergences avec la pensée de Dewey, mais aussi certains points d'articulation que les thèses du philosophe pourraient dessiner à partir des indications d'Ellen Dissanayake.

Tout d'abord, il existe une convergence dans la façon dont Dissanayake souligne que les comportements artistiques sont répandus dans notre vie, des premiers échanges communicationnels, aux pratiques artistiques les plus raffinées. La continuité de l'artistique avec le monde de la vie, son enracinement dans notre expérience du monde et les réponses qu'il donne,

sont autant de traits qui caractérisent l'approche de Dewey, lequel, dès les premières pages de *L'Art comme expérience*, insiste sur la nécessité de « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence⁵⁸ ». De plus, l'exigence de sauvegarder l'esthétique ou l'artistique dans notre vie au-delà de l'étroitesse du concept occidental et actuel de l'art et, en partie, du monde de l'art contemporain, rejoint ce que Dewey dénonce –

[u]ne philosophie de l'art est stérile, si elle ne nous rend pas conscients de la fonction de l'art par rapport à d'autres modes d'expérience, si elle ne nous montre pas pourquoi cette fonction est réalisée de façon si insuffisante, et si elle ne suggère pas les conditions qui permettraient que cette fonction soit remplie avec succès⁵⁹.

En ce sens, le passage de l'ordinaire à l'extraordinaire, à travers la formalisation du premier, permet de mettre en évidence une certaine distinction dans la continuité qui apporte une réponse peut-être plus nette, tout en restant inclusive, à la question deweyienne : « Comment se fait-il que la fabrication ordinaire d'objets courants se transforme en un processus de création proprement artistique⁶⁰ ? »

Ellen Dissanayake reconnaît que l'idée de « rendre spécial » est congruente avec celle d'« éloignement » de Chklovski et de Mukarovsky⁶¹ – mais aussi, du moins en partie, avec l'idée de « distanciation » de Ricoeur et d'« impact de l'œuvre d'art », dans le célèbre essai de Heidegger. Mais il y a surtout une

convergence remarquable avec la notion d'une expérience, illustrée par Dewey dans le troisième chapitre de son livre de 1934. Le passage de l'expérience ordinaire aux expériences que nous appelons éminemment artistiques ou esthétiques est en fait marqué par ces expériences auxquelles nous faisons référence en termes unitaires, comme à des expériences particulières qui se distinguent par rapport à la discontinuité opaque des échanges ordinaires avec l'environnement autour de nous. Elles ne sont pas nécessairement esthétiques ou artistiques, au sens strict du terme : Dewey mentionne la lecture d'un livre, mais aussi une rencontre importante, la participation à une campagne politique, l'élaboration d'une théorie scientifique réussie. Mais surtout, le pragmatiste définit comme traits caractéristiques d'une expérience le fait qu'elle ait une structure unitaire et la pleine intégration des parties et du tout – c'est-à-dire la manière dont elle se configure – ; le fait qu'elle soit complète – c'est-à-dire qu'elle se déroule comme une histoire qui se développe du début à la fin – ; le fait qu'elle se déploie selon un mouvement rythmique entre des pôles d'interaction. Bien que Dewey ne parle pas de stylisation, il est assez clair qu'il met l'accent sur les aspects formels de l'expérience qui se distingue. De plus, il y a une forte convergence avec le relief phénoménologique d'une expérience ou d'un comportement rendu spécial : c'est une expérience parce qu'elle se distingue du flux indéterminé des relations entre les individus et l'environnement naturel et social auquel ils appartiennent. En particulier, *L'Art comme expérience* parle d'une perception des relations qualitatives entre le faire et le subir que cette expérience implique. Elle fait percevoir comme immédiatement significative cette expérience elle-même pour celui qui en jouit ou en souffre – où une telle sensibilité est évidemment comprise en termes qualitatifs ou émotionnels, plutôt que réflexifs et analytiques, mais n'en est pas moins capable d'éveiller une forme de conscience. Enfin, Dewey insiste sur le soin et l'intérêt qui caractérisent une

58. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 41.

59. *Ibid.*, p. 43.

60. *Idem.*

61. Ellen Dissanayake, *The Arts after Darwin*, op. cit., p. 15.

expérience par rapport aux va-et-vient ordinaires, où prédominent l'absence de soin et la dissipation des énergies en jeu – à tel point que l'anesthétique n'est pas défini comme le cognitif, l'éthique ou le pratique, comme c'est le cas au fondement même de l'esthétique moderne, mais comme ce qui est mou, dispersé et distrait, monotone et inerte.

C'est, de plus, à partir de ce point qu'est formulée la thèse selon laquelle l'expression artistique consiste dans l'élaboration de significations nouvelles à partir de matériaux communs antérieurs, élaboration au cours de laquelle la forme et les moyens techniques mis en œuvre sont considérés comme intrinsèques à ce qu'on veut obtenir. À bien y regarder, les matériaux qui font l'objet d'une élaboration individuelle – les couleurs, les sons, les mots, mais aussi les dispositions motrices et les capacités techniques, en plus des expériences précédentes – constituent les moyens substantiels par lesquels elle fonctionne effectivement comme une nouvelle possibilité d'expérience du monde pour celui qui l'apprécie. En d'autres termes, l'œuvre d'art signifie une interaction nouvelle avec l'environnement chez celui qui en jouit en vertu de la manière dont elle est faite et configurée; et c'est justement dans leur élaboration innovante que des matériaux préexistants peuvent produire une nouvelle expérience du monde. Comme nous l'avons déjà dit, la théorie du *making special* a l'avantage d'accorder un rôle très important aux aspects formels, sans toutefois se réduire à des aspects *seulement* formels, détachés des contenus produits et susceptibles, par conséquent, d'être l'objet d'une jouissance dans leur pureté abstraite. En même temps qu'elle préserve la fonction intrinsèque du comportement artifiant, cette théorie évite de le réduire, du moins en première instance, à des fonctions religieuses, politiques, cognitives.

Il y a enfin une convergence avec le fait de souligner la forte composante émotionnelle des comportements artistiques, en se gardant toutefois, dans les deux cas, d'une conception des

arts comme lieux d'expression des émotions. La conception de Dissanayake, selon laquelle ce sont avant tout des « réponses aux événements et aux objets de l'environnement, sollicitées par l'évaluation de ce qui est bon et de qui est mauvais⁶² », est proche de celle de Dewey, notamment dans sa critique de la réification des émotions, mais aussi de leur interprétation en termes subjectivistes comme contenus mentaux ou affectifs qui appartiendraient avant tout à une dimension intérieure. De plus, à plusieurs reprises, le philosophe américain a souligné l'entrelacs entre l'esthétique et l'éthique, à partir d'une forme de signification qualitative immédiatement perçue dans toutes les situations en raison de l'impact de l'environnement sur notre vie naturelle et sociale⁶³.

L'anthropologue réfute la théorie de Darwin, puis de Ekman, qui réduit la complexité des comportements émotionnels à des types d'émotions discrètes. Dissanayake revendique la nécessité d'une approche qui ne simplifie pas de manière aussi radicale notre vie émotionnelle. Les références aux théories proposées par Clore et Ortony lui permettent de souligner que les émotions en action dans les comportements esthétiques ne sont pas seulement relatives à des objets, au dégoût ou à l'attraction qu'ils provoquent en nous. Les émotions en action dans les situations de *making special* impliquent tout aussi fortement des sentiments d'approbation ou de désapprobation qui sont à la base du discernement éthique. Mais surtout, la composante émotionnelle est fortement liée aux interactions sociales par lesquelles nous percevons les autres comme étant avec ou contre nous : l'attraction et le sens de la filiation sont des composantes importantes des premiers échanges communicationnels entre

62. *Ibid.*, p. 48.

63. Voir le chapitre suivant, qui se concentre sur les connexions entre l'esthétique et l'éthique.

la mère et l'enfant. Et il faut aussi remarquer le rôle très important qu'ils jouent dans les arts pratiqués dans un cadre rituel.

11. ... et un risque

La théorie proposée par Ellen Dissanayake sur la signification adaptative des arts partage avec la position de Dewey le fond commun de la conception évolutionniste de Darwin, laquelle est endossée par les deux auteurs sous une forme non dogmatique. Dewey insiste sur la non-autosuffisance de l'organisme – y compris l'organisme singulier dans lequel la conscience émerge – dont l'interaction avec l'environnement est considérée comme décisive pour sa détermination, aussi bien au niveau biologique qu'au niveau culturel et social. D'autre part, l'émergence d'une qualité mentale de l'expérience chez l'humain rétroagit sur l'environnement lui-même, en le modifiant fortement, à tel point que nous pouvons affirmer que la culture apparaît comme la nature singulière de l'homme, capable d'agir à son tour sur le naturel et de contribuer à le déterminer.

Sans entrer dans la question de son darwinisme, comme on a pu le remarquer⁶⁴, l'évolutionnisme de Dewey est celui de Darwin et non celui de Spencer; c'est un type d'approche non déterministe, et certainement pas réductionniste.

Ellen Dissanayake déclare aussi défendre une conception non déterministe de l'évolutionnisme. Il ne s'agit pas non plus, loin s'en faut, de proposer une lecture hiérarchique de

64. Voir l'introduction de Mario Alcará et de Romeo Bufalo au volume qu'ils ont dirigé, *John Dewey oggi*, op. cit. Sur ce thème, voir Jerome A. Popp, *Evolution's First Philosopher*, op. cit., qui procède toutefois à des rapprochements entre Dewey et Richard Dawkins, et surtout Daniel Dennett, qui me semblent problématiques.

l'évolution, comme si l'on devait en tracer un parcours unique, linéaire et téléologique, dont le sommet serait le mâle européen blanc⁶⁵. Son interprétation de l'art dans les termes d'une fonction adaptative de l'organisme humain à l'environnement n'est pas réductionniste. En fait, le concept clé est le concept éthologique de comportement et de prédisposition au comportement, selon lequel les possibilités d'interaction apparaissent comme naturellement et culturellement flexibles, sans être ouvertes au point de s'avérer totalement indéterminées. Il n'en reste pas moins clairement possible d'interpréter ces théories en termes dogmatiques, pour peu que la détermination des fonctions adaptatives de l'art définie par l'anthropologue soit considérée comme univoque et causalement déterminante. Il faut donc l'illustrer brièvement.

Nous avons déjà parlé des fonctions adaptatives proximales du « rendre spécial » : il signale que quelque chose est d'une importance vitale pour la communauté, dont l'attention et la coopération, l'intérêt et le soin créent une filiation, contribuent à configurer les émotions, principalement en ce qui concerne leur importance sociale. Dissanayake considère toutefois que le « rendre spécial » des comportements artifiants répond aussi à une fonction adaptative à long terme dans l'évolution de l'espèce humaine. Le problème de notre espèce consisterait dans son immaturité biologique, à laquelle le « rendre spécial » apporterait une réponse de type culturel, capable à la fois d'instaurer et de renforcer des liens sociaux. Il est certes évident que la progéniture des hommes requiert une longue période de soins parentaux, sans lesquels elle ne serait absolument pas en mesure de survivre (ce en quoi nous différons de toutes les autres espèces, tant sur le plan quantitatif

65. Pour cette remarque et la suivante, voir Ellen Dissanayake, *The Arts after Darwin*, op. cit., p. 4.

que sur le plan qualitatif). Les soins apportés aux nouveau-nés et aux enfants, ainsi que l'éducation, constituent déjà de ce point de vue une réponse culturelle, symbolique et socialement structurée à des carences biologiques. Or, à l'origine d'une telle immaturité, l'anthropologue identifie la tension qui se crée entre deux aspects fondamentaux de l'hominisation. D'une part, la station debout produit une réduction du volume et un écrasement de l'utérus vers le bas. D'autre part, l'encéphalisation du système nerveux et l'expansion cérébrale, si elles devaient atteindre leur pleine maturité dans la phase prénatale, seraient un obstacle mécanique à la naissance. C'est pour cette raison qu'en un sens, les hommes naîtraient toujours prématurés et dépendraient structurellement de l'environnement social auquel ils appartiennent. C'est justement à cette fragilité humaine que répondrait le « rendre spécial » déjà inhérent aux premiers échanges entre la mère et l'enfant. Solliciter l'attention et l'intérêt, créer une filiation, prendre soin sont des nécessités biologiques primaires auxquelles le rendre spécial répond au niveau des comportements. Mais nous pourrions tout aussi bien parler, comme je l'ai déjà fait, d'une réponse culturelle, en même temps que symbolique, déjà signifiante, et socialement configurée, au problème de l'exposition naturelle totale du jeune organisme humain à l'environnement social dont il dépend pour sa survie. On peut alors réinterpréter le poids très important des composantes émotionnelles caractéristiques de tout comportement artificiel : une exposition à ce point structurelle à l'environnement ne peut que créer des angoisses, des incertitudes, un sens de la dépendance et le sentiment d'être à la merci de ce qui échappe à notre contrôle. L'analogie avec certains propos de Dewey sur la précarité de l'existence saute aux yeux. En même temps que les premiers échanges de regards et d'embrassades, les protoconversations entre l'enfant et celui

qui en prend soin peuvent créer une filiation, un sentiment d'être aimé, inclus dans une relation de protection.

Si l'histoire racontée par l'anthropologue est convaincante et plausible, il ne me semble toutefois pas que l'on puisse partager sa tendance à la *reductio a unum*, selon laquelle l'adaptativité est l'unique raison à l'origine des arts, expliquant leur diffusion capillaire dans l'univers humain. Dissanayake a raison d'interroger les écoles de pensée qui reconduisent les expériences esthétiques ou artistiques à des relations exclusives agressives, centrées sur l'asymétrie des individus impliqués et sur des relations de pouvoir – la concurrence sexuelle, caractéristique de la position de Darwin, ou la manipulation émotionnelle à des fins de domination, de Eibl-Eibesfeldt⁶⁶. Les expériences artistiques – au sens strict et au sens large – tendent souvent à créer des espaces intensément « participatifs » et, par conséquent, à renforcer la vie en tant que telle⁶⁷. Certaines thèses actuelles, développées dans le domaine de la neuroesthétique, s'avèrent encore plus unilatérales, selon lesquelles les arts répondraient à la fonction adaptative d'améliorer la cognition à des fins théoriques et opératives⁶⁸. Le risque n'en est pas moins de réduire le pluralisme des hypothèses qui apportent une contribution à la compréhension des phénomènes artistiques. L'hypothèse de l'immaturité biologique et la nécessité qui s'ensuit d'instaurer des liens de filiation et de soin à travers un certain type de comportements semble s'élever au

66. Pour une première approche des différentes écoles de pensée des fonctions adaptatives distales des arts, voir Denis Dutton, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, in Jerrold Levinson, *The Oxford Handbook for Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2003, p. 693-705.

67. À ce sujet, voir l'intervention de Daniele Goldoni, « Estetica ed etica nell'epoca della spettacolarizzazione della vita », lisible sur le site <www.etica-letteratura.it/el-interventi.asp, dir Pino Menzi>.

68. Ellen Dissanayake, *The Arts after Darwin*, op. cit., p. 8.

rang d'unique interprétation valide, à travers la réduction du biologique à l'électrochimique⁶⁹. Mais, comme j'ai cherché à le soutenir dans les paragraphes précédents, la théorie d'Ellen Dissanayake se prête à une lecture moins dogmatique et plus souple que ne le laisse entendre le titre d'un de ses livres, apparemment destiné à expliquer d'où vient l'art et pourquoi⁷⁰.

VI. QUELQUE CHOSE DE COMMUN ENTRE L'ESTHÉTIQUE ET L'ÉTHIQUE À partir de Dewey

La nécessité d'en finir avec ce que Gadamer a appelé, à juste titre, « la différenciation de l'esthétique » est aujourd'hui suffisamment évidente – même s'il faudrait faire une distinction entre l'ouverture et la complexité des écrits de Kant et de Schiller et l'histoire des effets de leur influence sur la « culture esthétique ». Les processus par lesquels les arts acquièrent leur autonomie par rapport à la religion, à la vérité, à la morale et à la politique ont conduit, dans de nombreux cas, à marginaliser l'esthétique par rapport aux pratiques humaines partagées et à en masquer l'importance structurelle.

On a vu, dans les chapitres précédents, la profonde hostilité de Dewey à une conception étroite de l'esthétique, ainsi que son besoin de retrouver le fond qualitatif qui nourrit toute expérience humaine de l'environnement. Je voudrais maintenant montrer en quoi la réflexion du philosophe américain nous donne les moyens de mettre en évidence les différents aspects ou les différentes phases d'un *continuum* entre l'esthétique, l'éthique et, ajouterais-je, l'épistémologique et le pratique, qui caractérise notre expérience du monde.

Les remarques de Dewey présentent notamment l'intérêt de pouvoir être interprétées selon deux directions prometteuses, y compris à la lumière du débat contemporain. D'une part, le

69. *Ibid.*, p. 23.

70. Adrienne Dengerink Chaplin, *Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and the Aesthetic*, « Contemporary Aesthetics », vol. 3, p. 1-23.

philosophe américain nous offre des indications originales au sujet de la thèse qui, dans le débat contemporain, attribue à l'éducation humaniste et philosophique le pouvoir de contribuer à la formation critique du citoyen du monde. Comme l'a soutenu Martha Nussbaum, la littérature et la philosophie peuvent accroître les capacités des individus à considérer de manière critique leurs propres formes de vie, les coutumes morales en vigueur, les institutions politiques et civiles, les systèmes du pouvoir économique et des *mass media*, auxquels nous nous sommes tellement habitués, sinon accoutumés. Les arts et la littérature, en particulier, nous permettent d'explorer le cadre émotionnel complexe dans lequel les interactions par lesquelles nous participons au monde ont lieu, mais aussi de mettre en œuvre les structures narratives, imaginatives et empathiques qui jouent un rôle central dans la formulation des jugements moraux. Dans le domaine de la conduite humaine, la raison ne peut opérer en subsumant des cas particuliers sous des lois universelles, ni même en argumentant de façon décisive, dans la mesure où nos délibérations naissent dans des situations structurellement incertaines qui, pour cette raison, exigent une réflexion et une évaluation explicites, capables de trancher la question de ce qu'il y a à faire, en sorte d'y répondre de la façon la plus appropriée, en s'accordant aux facteurs parfois très spécifiques d'un contexte singulier. La possibilité de donner une réponse déterminée, bien que provisoire et faillible, aux besoins critiques imposés par une situation requiert une conscience et surtout une sensibilité aux différents aspects en jeu, une attention aux différentes dimensions de la situation avec laquelle nous sommes aux prises, en l'absence de garanties préconstituées de succès.

Or, pour Dewey, non seulement la formation artistique – et, en un sens plus large, le retour à l'esthétique dans l'expérience – ouvre une voie non négligeable pour retrouver l'idéal humaniste du goût comme capacité de discernement moral, plutôt que

comme disposition strictement subjective, dont le rôle, au fond, n'est pas si important dans la vie ordinaire; elle offre aussi la possibilité de retrouver la dimension esthétique ou qualitative que toutes nos interactions naturelles et sociales devraient ou pourraient avoir comme élément important dans la réalisation du bonheur individuel ou, pour le dire avec Nussbaum qui reprend les thèses aristotéliennes, du bien-être et de la prospérité de chacun dans une société nécessairement plurielle⁷¹.

En d'autres termes, non seulement l'approche éthique de Dewey est assurément antidogmatique et pluraliste, mais l'idéal positif d'une vie bonne, en tant que vie pleine, sensible, intelligente dans un monde structurellement partagé, y joue le rôle d'un *telos* – même si ce qui permet à chacun de vivre une vie bonne, pleine, sensible, intelligente et partagée dépend de son parcours de vie individuels, même si les individus émergent dans des contextes et des situations communs, partagés, qui, précisément pour cette raison, s'avèrent souvent conflictuels.

1. La morale comme expérience de ce monde

L'un des aspects les plus importants de *L'Art comme expérience* est orienté contre une conception insulaire des arts, propre à un monde de «choses éthérées», séparé des pratiques de vie qui caractérisent la quotidienneté de nos échanges habituels avec les autres et les choses, indépendamment des exigences de la religion, de la morale ou de la politique, autonome par rapport aux critères de vérité ou

71. Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard University Press, 1998, en particulier le chap. III, «The Narrative Imagination»; «Nature, Function, and Capability: Aristotle on Political Distribution», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* (1988), Supplement: 145-184; et «Four Paradigms of Philosophical Politics», *The Monist* 83 (4): 465-490 (2000), pour la thèse sur la formation philosophique et littéraire du citoyen.

de fausseté, sans pertinence sociale, marginalisé par son autoréférentialité. Dewey insiste au contraire sur la nécessité de revenir aux expériences du monde qui sont « avant tout et principalement » les nôtres, afin de repenser les arts comme des formes intensifiées et raffinées des interactions signifiantes avec l'environnement naturel et social dans lequel nos vies se constituent comme telles. Comme nous l'avons déjà rappelé, il soutient qu'une philosophie des arts est stérile si elle n'est pas capable de nous rendre conscients des fonctions de ces derniers en relation aux autres pratiques humaines, et si elle n'est pas capable de s'interroger sur les raisons qui, dans le contexte contemporain, font obstacle à une réalisation adéquate de leurs aspects esthétiques et artistiques⁷².

En fait, la critique du présent fait référence à une exténuation esthétique, ainsi qu'à un appauvrissement éthique et social à cause duquel l'ouvrier qui travaille sur la chaîne d'assemblage est à son tour mécanisé et fait une expérience anesthésique parce que la possibilité de percevoir le processus unitaire dont son travail devrait constituer une partie nécessaire lui est interdite; il ne peut que s'en désintéresser et ne pas prendre soin d'un tout auquel il pourrait prendre part si les conditions de son interaction étaient différentes. Il n'est donc pas surprenant que le refus de la « compartimentalisation » du présent – qui n'est pas sans évoquer certaines théories critiques schilleriennes – comporte une conception de la morale comme « la plus humaine de toutes les questions », qui ne peut être éradiquée empiriquement, ni fondée théologiquement et métaphysiquement, ni abordée par des moyens scientifico-mathématiques. Le présupposé est en fait le suivant :

La nature humaine existe et agit dans un environnement. Et elle n'est pas « dans » cet environnement comme les pièces de monnaie

72. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 43. « Ethereal Things » apparaît dans le titre du chap. II (« L'être vivant et les choses éthérées »).

sont dans une caisse, mais comme une plante est dans la lumière et dans un sol [...]. La science morale n'est pas quelque chose comme une province séparée. C'est une connaissance physique, biologique et historique, située dans un contexte humain au sein duquel elle veut éclairer et guider les activités des hommes⁷³.

Nous avons affaire à une approche radicalement continuiste de la morale par rapport aux autres expériences du monde et aux aspects esthétiques de l'expérience en particulier, mais aussi radicalement pluraliste et antidogmatique, sans fondation ontologique, comme l'a souligné Hilary Putnam⁷⁴. D'autre part, cette approche n'est pas relativiste au pire sens du terme : elle reste orientée par une aspiration positive au bonheur, même si elle n'est pas déterminée quant à son contenu, aspiration vers laquelle je me tournerai dans la suite.

2. Sentir, accueillir, évaluer, refuser

Mais en quel sens le fait de rapporter l'esthétique et l'éthique à l'expérience ordinaire permet-il de révéler certaines « choses » communes aux deux facteurs ? (J'emploie le mot « choses » sans aucune allusion métaphysique, mais en un sens qui n'est ni emphatique ni réifié, typique du langage ordinaire.)

Tout d'abord, le premier élément en commun consiste justement dans l'approche de tous les aspects diversement accentués, pour ainsi dire, mais inhérents à notre expérience du monde, comprise comme expérience relationnelle et intégrale, sans doute complexe, mais primitivement unitaire, indistincte. L'expérience, comme l'a revendiqué Dewey, est comprise de manière erronée

73. John Dewey, *Human Nature and Conduct*, op. cit., p. 204-205.

74. Hilary Putnam, *L'Éthique sans l'ontologie*, trad. fr. R. Ehrlam, P. Fasula, A. Naibo, S. Plaud, A. Zielinska, Paris, Les éditions du cerf, 2013.

quand elle est pensée avant tout comme l'ensemble des vécus subjectifs d'une conscience séparée du monde. Elle doit être au contraire comprise comme le flux dynamique des interactions naturelles et sociales des organismes avec l'environnement naturel et social dont elles dépendent et qu'elles contribuent à constituer. La dépendance ne concerne pas seulement l'activité principalement physico-animale (comme le fait de respirer ou de plisser les yeux lorsque la lumière du soleil est aveuglante), mais, plus largement, tout échange signifiant comme le sont déjà le fait de marcher, de se mouvoir, ou d'autres habitudes plus raffinées. D'autre part, l'environnement manifeste une structure dynamique et culturellement ouverte, non déterminée de façon définitive avant l'intervention des organismes qui l'habitent, mais sensible aux modifications par lesquels ils rétroagissent sur le monde, de l'émission de dioxyde de carbone dans la respiration jusqu'aux institutions sociales et culturelles les plus raffinées. L'expérience inclut donc celui qui la fait et ce dont il fait l'expérience, les individus et les environnements, les événements naturels et sociaux, les histoires partagées et les parcours individuels, les pensées, les choses, les mots et les significations.

À bien y regarder, Rorty a donc en partie raison quand il remarque que la philosophie de Dewey est porteuse d'une ontologie, mais il faut réorienter sa thèse en se servant des indications opposées de Putnam, car l'usage qu'il en fait n'est pas métaphysique, au moins en ce sens qu'il ne cherche pas de causes ou de fondements externes ou transcendants par rapport à notre expérience du monde pour fournir des justifications à nos productions culturelles ou artistiques, pour fonder nos choix moralement importants, ou pour en réduire la complexité en la reconduisant à des instances unitaires et définitives⁷⁵.

75. Voir l'essai de Rorty «La métaphysique de Dewey», *Conséquences du pragmatisme*, op. cit. En ce qui concerne Putnam, voir *L'Éthique sans ontologie*, op. cit.

Pour comprendre ce que sont les œuvres d'art, c'est-à-dire la façon dont elles agissent sur nous et sur notre environnement, nous devons désertier les musées et les expositions où elles sont placées sur un piédestal après qu'on les a détachées du contexte dont elles proviennent et de celui où elles peuvent continuer à développer de nouveaux fonctionnements. Il nous faut au contraire retourner aux processus de la vie quotidienne.

Pour repenser l'éthique, nous devons nous placer *in medias res*, au milieu des «situations morales» qui caractérisent une grande partie de nos relations au monde auquel nous appartenons; nous devons retourner aux contextes singuliers, problématiques et indéterminés avec lesquels nous sommes parfois ou souvent aux prises, ne sachant que faire, dès lors que ce que nous avons appris entre en crise et que les habitudes consolidées de réponse à certaines questions ne fonctionnent plus de manière linéaire et plus ou moins inconsciente comme cela a lieu habituellement, dans l'obligation où nous sommes alors de faire un choix réflexif, délibéré. Plus précisément, nous devons procéder à partir de la «*customary morality*», la morale diffuse des coutumes et des habitudes partagées apprise depuis que nous avons été en contact avec le sein maternel, en ce que nous y sommes immergés depuis notre naissance. Ces coutumes et ces habitudes ont une fonction positive qui nous permet d'agir rapidement, sans hésitation et sans de longues et dispendieuses pondérations. C'est dans là que naissent nos choix réflexifs, choix à partir desquels nous répondons de manière individuelle et consciente aux questions qui se posent dans une situation nouvelle, laquelle met en crise nos relations habituelles. Nous avons alors affaire à des circonstances dans lesquelles, dans une mesure plus ou moins grande, il en va de notre vie et de ce que nous sommes, ou, mieux, de qui nous sommes⁷⁶.

76. Je me contente de signaler les textes principaux auxquels je me réfère : Dewey, *L'Art comme expérience*, pour le versant esthétique et, d'autre part,

Dans les deux cas, il est intéressant de noter comment à la fois l'activité esthétique et artistique plus raffinée, et les délibérations qui dérivent des enquêtes morales plus articulées et problématiques s'enracinent dans et répondent à des situations immédiatement vécues comme signifiantes en ce sens qu'elles sont perçues d'emblée, et non réflexivement, comme propices et confortables ou menaçantes et dangereuses pour nous, ou encore comme tout simplement indifférentes ou de peu d'importance pour notre bien-être. En d'autres termes, avant que les significations réflexives et instrumentales dans lesquelles une chose tient lieu d'une autre, à laquelle elle renvoie, n'entre en jeu, les situations sont expérimentées pour ce qu'elles nous font directement, contre nous ou en notre faveur. Notre expérience du monde apparaît tellement pleine de ces aspects qualitatifs, affectifs ou esthétiques, comme Dewey les appelle, qu'ils impliquent une forme d'évaluation primaire et immédiate, ni réflexive ni explicite, de ce que l'environnement, les choses ou les autres signifient pour notre survie, notre bien-être et notre prospérité. Ils constituent le fond en grande partie évident et partagé des activités esthétiquement et moralement perçues d'où émerge un soi individuel, dans des contextes d'expérience intégraux, en grande partie indistincts et prépersonnels. En fait, seule une crise des réponses habituelles et communes impose de les reconsidérer de manière explicite à travers des activités intelligentes, conscientes et individualisées.

Trois thèses sont ici imbriquées, mais il peut être utile de les distinguer sans prétendre les séparer nettement. En premier

les deux rédactions de l'*Éthique* de 1908 et 1932 (John Dewey, *Ethics, The Middle Works, Vol. 5*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978 et *Ethics, The Later Works, Vol. 7*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1985), ainsi que le déjà cité *Human Nature and Conduct*, en particulier en ce qui concerne la question des habitudes.

lieu, tous les écrits de Dewey traitent, dans une plus ou moins grande mesure, d'éthique – les deux rédactions différentes de l'*Ethics, Human Nature and Conduct*, qui se situe au milieu de son œuvre, mais aussi la plus tardive *Theory of Valuation*⁷⁷, soutiennent que la délibération explicite ne doit pas être comprise comme un acte de liberté *ex nihilo*, capable d'initier en soi un comportement totalement innovant par rapport à ce qui le précède. Il faut plutôt la comprendre comme émergeant d'un contexte de moralité préreflexive fait de pratiques, d'habitudes de réponse et de comportements communs, d'évaluations implicites, de refus et d'approbation, appris dans des contextes sociaux dont ils proviennent sans thématisation explicite, par imitation ou par suggestion. Ceux-ci nous caractérisent jusque dans nos mouvements, dans la posture de notre corps, tandis que d'autre part, nos discours et les interactions auxquelles nous prenons part en sont pleins. Si le développement d'une morale réflexive, capable de considérer de manière critique les coutumes héréditaires et les modèles de comportement traditionnels, caractérise sans aucun doute un niveau plus élevé de moralité, elle ne doit toutefois pas être comprise comme première. La différence est ainsi entre deux modalités différentes d'évaluation : d'un côté, dans un premier temps, il est indéniable que nous ressentons une attraction ou une répulsion pour quelque chose, nous sommes totalement absorbés dans l'objet qui réclame d'emblée notre approbation ou notre désapprobation. C'est une forme d'évaluation directe, émotionnelle, pratique. Mais il est évident que nous ne pouvons pas nous en tenir à elle et que l'évaluation comme jugement se greffe réflexivement sur cette forme de sensibilité spontanée, pour considérer explicitement les connexions de la chose en question avec

77. John Dewey, *La Formation des valeurs*, trad. fr. A. Bidet, L. Quéré, G. Truc, Paris, La Découverte, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2011.

les autres choses, non seulement la qualité esthétique d'une certaine interaction avec l'environnement, mais aussi sa signification par rapport à un contexte de relations plus analytiques. Dewey prend l'exemple de l'enfant et de l'adulte qui assistent à la souffrance infligée par un médecin à son patient : il est clair que l'évaluation spontanée de l'enfant ne peut être que défavorable en ce qui concerne le médecin et l'action qu'il accomplit, tandis que l'évaluation de l'adulte est capable de s'affranchir de sa répulsion immédiate pour considérer les autres facteurs en jeu. À partir de ce type d'approche, devient donc clair que non seulement l'évaluation réflexive comporte une prise de distance par rapport au sentir immédiat, mais qu'il s'agit aussi d'une distanciation de l'intérieur, maintenant un double lien avec une forme plus immédiate d'évaluation, qu'il serait subreptice, et je dirais même dangereux de considérer comme marginale d'un point de vue éthique et politique⁷⁸.

La deuxième thèse est que les soi, les identités individuelles émergent dans le passage d'une évaluation immédiate, et largement commune, à une évaluation explicite, capable de tenir compte des différents aspects en jeu dans une situation déterminée. Les soi sont interprétés comme des instances médianes qui émergent dans l'attribution d'une responsabilité individuelle lorsque l'*ethos* partagé entre en crise. Les habitudes qui dérivent de la structure sociale propre à notre vie à tous les niveaux nous appartiennent comme une seconde nature puisque, depuis notre naissance, nous partageons un monde et nous sommes exposés aux autres, dont dépend notre survie non seulement organique et physique, mais aussi signifiante : « Chaque personne est née enfant, et chaque enfant est sujet dès sa première respiration et le premier cri qu'il pousse aux

78. Je renvoie aux considérations développées par Dewey aux p. 263 *sq.* de l'édition citée de *L'Éthique* de 1932.

attentions et aux exigences des autres⁷⁹. » Il ne s'agit pas de jeter la notion de *sujet* par-dessus bord. Ce type de position conduit certainement à abandonner les conceptions métaphysiques de la subjectivité comme liberté totale d'initier des processus – du fait de conférer un sens à la délibération inconditionnée à l'expression projective du soi dans le monde. Mais un tel discours a pour résultat de reconnaître que les soi individuels émergent dans le cours de l'expérience, et en particulier dans ces moments critiques où les choses ne vont pas de soi et où il faut prendre ses distances avec les comportements habituels. On répond à la crise en assumant la responsabilité de l'action qui a lieu et on dit « je », tout en ayant agi jusqu'alors sous la forme prépersonnelle de l'habitude commune⁸⁰.

La troisième thèse que Dewey ne se formule pas en ces termes, mais que je me permets de radicaliser : l'évaluation immédiate qui appartient à nos habitudes organiques, comportementales, culturelles, coïncide avec les significations qualitatives inhérentes à notre expérience, avant toute analyse rationnelle articulée, et qui sont définies comme esthétiques. Nous percevons immédiatement quelque chose comme dangereux ou favorable, nous sommes attirés ou nous le refusons, nous l'admirons ou nous le rejetons en raison de ce qu'il nous fait, parce qu'il s'agit d'une menace ou d'une faveur. Comme nous l'avons mentionné précédemment, outre les significations instrumentales qui permettent de considérer une chose en référence à quelque chose d'autre, Dewey isole une sensibilité fortement émotionnelle, au

79. John Dewey, *Human Nature and Conduct*, *op. cit.*, p. 43.

80. À ce sujet, je renvoie à Vincent Colapietro, « Embodied, Enculturated Agents », art. cit. Même Fesmire fait d'emblée, de la nature sociale du soi, de l'esprit, des habitudes de comportement et de compréhension du monde, une thèse centrale (voir en particulier le premier paragraphe du chap. 1 de *John Dewey and Moral Imagination* (*op. cit.*), intitulé précisément « The Social Basis of Character »).

sens relationnel et non subjectiviste du terme, dans laquelle les choses, les situations et les autres sont perçus immédiatement en fonction de la signification qu'ils ont pour nous, pour notre survie non seulement organique, mais aussi affective, culturelle, c'est-à-dire pour notre bien-être. Si, dans *L'Art comme expérience*, celle-ci a été définie comme la composante esthétique de l'expérience à laquelle il faudrait revenir pour comprendre les formes plus raffinées et intensifiées de l'artistique, elle constitue aussi le fonds commun, largement inconscient, dans lequel s'enracinent nos comportements, en les rendant possibles. D'autre part, il est clair pour Dewey que seule une problématisation de nos habitudes consolidées d'interaction avec l'environnement et leur évaluation réflexive peut rendre les sujets pleinement responsables, c'est-à-dire susceptibles de faire émerger les soi individuels comme organismes capables de répondre de leurs actions.

C'est une conception qui, me semble-t-il, rencontre en de nombreux points la tradition humaniste, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi certains développements des sciences cognitives contemporaines, au moins en ce qu'elle propose des interprétations non dualistes. On pense, d'un côté, à la fascinante reconstruction que Gadamer propose de la notion de goût dans *Vérité et méthode* : la formulation du concept dans la première moitié du XVII^e siècle dans l'œuvre de Baltasar Gracián comprend le goût comme un concept moral, comme une première capacité de discernement qui implique un mode de connaissance, mais n'est toutefois pas démonstrative. En fait, le goût apparaît plutôt comme un sens qui nous donne la capacité de refuser ou accepter les choses, impliquant ainsi une liberté de choix ou de jugement. L'animalité de nos sens est donc peut-être d'emblée caractérisable en un sens spirituel. C'est par lui que s'élabore un idéal social de la culture, qui devrait être celui de l'homme cultivé, capable, à l'intérieur de son environnement, de s'en détacher grâce à une plus grande réflexion et une plus grande conscience

dans la délibération. Le goût réunit donc des instances de type éthique, épistémologique et esthétique ; il constitue « un phénomène social de premier ordre⁸¹ ».

Du côté opposé, une comparaison (que toutefois je n'analyserai pas ici) avec le rôle qu'Antonio Damasio attribue aux émotions dans la structuration de nos réponses à l'environnement pourrait se révéler intéressante, mais aussi avec les célèbres thèses de Benjamin Libet sur lesquelles se concentre une grande partie du débat contemporain, notamment en ce qui concerne les thèmes du déterminisme et de l'indéterminisme⁸². En dernière analyse, je m'accorde avec Fesmire quand il remarque qu'on trouve des convergences possibles sur ces aspects entre la pensée de Dewey et l'approche des sciences cognitives de « seconde génération », non entachées de présupposés analytiques tendancieusement dogmatiques⁸³.

3. Deux objections possibles

Ces deux lignes de convergence possibles peuvent pourtant donner lieu à deux objections importantes. La première nous rappelle que le fait de reconnaître l'existence d'un fond d'habitudes communes et non réflexives, de réponses immédiates et partagées, incarnées dans notre posture et jusqu'aux dynamismes corporels, mais aussi répandues dans les échanges interpersonnels, verbaux ou non, à la base de nos choix, est de nature à miner notre liberté en la liant à des conditions empiriques.

81. Cf. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 52.

82. Pour le premier, je me réfère à *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2006 et *Le Sentiment même de soi: corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999. Pour Benjamin Libet, *Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness*, Harvard University Press, 2005.

83. Toujours chez Fesmire (*John Dewey and Moral Imagination*, *op. cit.*), voir le § « Nature and Culture » (p. 22 *sq.*)

La seconde, qui remonte au moins à Platon, fait valoir que l'attribution d'un rôle aux émotions, dans notre capacité à nous orienter moralement, conduit à exposer nos comportements à l'influence de présupposés irréflechis et non contrôlables, c'est-à-dire non seulement à l'irrationnel, mais aussi à l'acceptation passive de ce qui nous est inculqué par la communauté à laquelle nous appartenons – or les effets des moyens de communication de masse sur notre style de vie, sur les manières dont nous nous rapportons aux autres et aux choses, jusque dans nos choix politiques, sont sous les yeux de tout le monde.

Ils étaient toutefois déjà sous les yeux de Dewey, mais ce dernier avait clairement conscience de l'impossibilité de soutenir une conception absolue de la liberté à partir d'une position radicalement immanente à l'expérience, aux situations dont nous faisons l'expérience, ou à leur entrelacs. Ce qui est empêché, selon ce point de vue, c'est la possibilité de se soustraire à tout contexte d'interaction avec l'environnement naturel, social et culturel. D'autre part, la rationalité de nos délibérations ne peut pas être obtenue en niant le fonctionnement des modes de comportement partagés, des réponses acceptées et d'une forme primaire, non réflexive, d'orientation dans le monde, basée sur la sensibilité à l'égard des situations dans lesquelles nous nous trouvons (presque un sens commun), qui opère avant tout sens proprement dit, lié à l'exposition émotionnelle aux autres et à l'environnement dont les hommes dépendent quant à leur existence et à la détermination de leur identité dans des contextes relationnels. Nos comportements responsables et les plus importants moralement – en ce sens qu'il y va de la constitution des soi individuels – deviennent au contraire rationnels là où se trouvent reconsidérés de manière analytique les présupposés non réfléchis dont ils proviennent et auxquels ils répondent, lorsqu'ils sont assumés dans une perspective critique, de révision et de refus ou d'appropriation convaincue. Celle-ci

peut d'ailleurs être de nouveau revue et discutée dans le cadre d'une problématisation nécessaire, mais qui n'est ni permanente, ni exhaustive, ouverte mais jamais définitive.

Putnam a donc raison quand il affirme que l'éthique de Dewey renferme une intuition fondamentale qui consiste à soutenir que « nous devons utiliser l'intelligence quand nous essayons de résoudre des problèmes éthiques⁸⁴ ». Cela a l'air évident ; pourtant, cacher le caractère non seulement orienté de toutes nos enquêtes, mais aussi fini et alimenté par des aspects qualitatifs qui ne sont pas complètement transparents pour l'enquête elle-même, signifierait tomber dans une énième forme de dogmatisme – ce sophisme intellectuel reposant sur l'idée que la Raison, avec un *r* majuscule, peut être amendée de tous ces aspects émotionnels, inconscients, habituels, qui entacheraient sa pureté.

4. L'imagination narrative dans les jugements moraux Certaines propositions du débat contemporain

L'idée d'une fonction morale de l'imagination narrative a récemment été mise en avant, en particulier dans l'œuvre de Martha Nussbaum. La philosophe américaine, dans le troisième chapitre de *Cultivating Humanity* : « The Narrative Imagination », considère qu'une démocratie requiert non seulement des institutions, des normes et des procédures partagées, mais aussi des citoyens capables d'observer l'humanité commune que chacun de nous partage avec les autres. Les enfants acquièrent les premières capacités morales en écoutant les récits que leur racontent ou leur lisent leurs parents et les instituteurs, mais aussi en commençant à raconter à leur tour des histoires à la première personne. « L'imagination narrative est essentielle

84. Hilary Putnam, *L'Éthique sans l'ontologie*, op. cit., p. 26.

pour se préparer à l'interaction morale⁸⁵.» Nussbaum soutient que l'imagination nécessaire à la lecture des récits promeut la compassion et la responsabilité civile en ce qu'elle requiert une forme de compréhension empathique de l'autre. En particulier, me semble-t-il, Nussbaum a le mérite de souligner comment les œuvres littéraires les plus fertiles en ce sens sont celles qui mettent en question les valeurs et les normes consolidées de celui qui lit, les formes de vie avec lesquelles le lecteur est familiarisé, parce que ces textes stimulent notre compréhension imaginative et nous mettent dans la peau d'individus très différents de nous – des femmes si nous sommes des hommes, des homosexuels si nous sommes hétérosexuels, des migrants dont les droits sont niés si nous sommes de riches sédentaires dont les droits sont garantis. En ce sens, les forces imaginatives auxquelles notre compréhension de l'autre est soumise nous aident à devenir des citoyens du monde plutôt que des citoyens de notre étroite province – inutile de dire à quel point un discours de ce type est dramatiquement actuel.

D'un autre point de vue, Noël Carroll a affirmé certaines thèses, largement partagées dans une perspective deweyenne, sur le rôle des récits dans la vie éthique : « Les émotions sont les premiers mécanismes d'évaluation des choses⁸⁶ », en ce sens qu'elles fonctionnent comme critères de sélection et d'organisation des détails considérés comme pertinents dans une situation déterminée de manière presque automatique, habituelle, précisément parce qu'elle est nourrie par une sensibilité qui nous guide et nous oriente sans que nous devions passer par des délibérations analytiques et conscientes mais dispendieuses, avant même que celles-ci soient rendues nécessaires. En outre, puisque « en

tant que membres d'une communauté morale, grâce à la fois à la nature et à l'éducation, nous sommes enclins à partager des répertoires émotionnels, de telles narrations ont le pouvoir de provoquer des évaluations morales convergentes avec régularité, même si, naturellement, ce n'est pas universel⁸⁷ ». Évidemment, cet aspect ne constitue pas un avantage *tout court*, en ce sens qu'il est toujours possible que les jugements moraux soient manipulés par des biais émotionnels. Cependant, le but n'est pas de nier le rôle que joue cette forme principalement émotionnelle ou esthétique d'orientation morale, mais de faire interagir dialectiquement des narrations et des arguments moraux divers dans des contextes d'expérience plus amples⁸⁸.

Carroll soutient ainsi que l'avantage de la narration sur l'argumentation est que la première promeut plus efficacement la compréhension morale proprement dite, en ce qu'elle se concentre sur les ressources émotionnelles. Mais c'est sur la manière dont le fait de raconter et d'écouter des histoires favoriserait la compréhension morale qu'il apporte une contribution intéressante – qui pourrait être comprise comme une appropriation originale des remarques de la *Poétique* d'Aristote, mais aussi de celles de Hegel sur les œuvres d'art comme « universaux concrets ». Il s'agit de la possibilité de localiser les narrations les plus typiques à un niveau médian, intermédiaire entre l'abstraction des théories morales et la dispersion en d'innombrables détails des situations effectives et de leur chronique. Les narrations fourniraient une sorte de focalisation préliminaire, de matrice émotionnelle, sur les critères de sélection et de pertinence, pour cette raison que l'auteur qui raconte une histoire privilégie certains événements, en sélectionnant des personnages, en élaborant une séquence ou un ordre d'un

85. Martha Nussbaum, *Cultivating Humanity*, *op. cit.*, p. 90.

86. Noël Carroll, « Narrative and the Ethical Life », in Garry L. Hagberg (dir.), *Art and Ethical Criticism*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 42.

87. *Ibid.*, p. 43.

88. *Ibid.*, n. 10.

certain type à partir de sa propre sensibilité, c'est-à-dire « en filtrant de manière préliminaire ou en prédisant émotionnellement⁸⁹ » les différents détails, de manière à favoriser une certaine gamme de réponses émotionnelles chez le lecteur par rapport à d'autres. En termes deweyiens, les émotions ne constituent pas le contenu exprimé des narrations, mais elles fournissent un critère qui nous guide, en orientant et sélectionnant les aspects importants, dans l'écriture, puis dans la lecture, d'un texte littéraire⁹⁰. Et, selon Carroll, c'est justement parce qu'elles jouent un tel rôle qu'elles sont en mesure, mieux que les argumentations, de nous rapprocher de la concrétude des situations morales, en fournissant en même temps une première forme d'orientation parmi elles, sans nous laisser à la merci d'infinis détails particuliers qui pourraient nous submerger.

5. Pourquoi l'imagination narrative est-elle une ressource morale ?

Par rapport à des remarques de ce genre, telles qu'on les trouve dans le débat contemporain, Dewey nous permet à mes yeux de faire quelques pas en plus, vers lesquels je me tournerai à présent⁹¹.

Tout d'abord, on trouve déjà chez lui des arguments en faveur de l'imagination comme instrument plus proche de l'évaluation morale que le raisonnement déductif ou inductif. Sans doute est-ce dans les deux rédactions différentes de l'*Ethics*, écrite avec Tufts, que le cadre général dans lequel

s'inscrit le profond changement de direction par rapport à une conception transcendantale, ou du moins formaliste de la morale kantienne est forgé. Selon ce type d'approche, la tâche de la philosophie morale est tout d'abord de stabiliser les prétendus principes *a priori* de la morale, lesquels peuvent aspirer à régler la conduite humaine précisément parce qu'ils sont soustraits à toute forme de conditionnement empirique qui en limiterait l'applicabilité universelle et en contaminerait la validité nécessaire⁹². Pour Dewey, au contraire, il s'agit de réaliser le « *pragmatic turn* », comme l'ont appelé certains de ses interprètes, qui conduit à ramener la réflexion philosophique à nos expériences morales communes et ordinaires, c'est-à-dire au cœur du monde existentiel dont nous faisons l'expérience de l'intérieur, aux situations critiques parfois singulières dans lesquelles se trouvent immergés des êtres corporels et historiques, structurellement sociaux⁹³. Selon Pappas, un effort honnête en ce sens nous permettrait de redécouvrir justement dans l'expérience ordinaire une vie morale extraordinairement riche et complexe, de trouver des réponses à certains problèmes traditionnels, en vérifiant leur consistance ou en les dissolvant, puisque la tâche d'une réflexion éthique n'est pas tant de donner une fondation à la morale que de « clarifier, interpréter, évaluer et rediriger nos interactions naturelles et sociales⁹⁴ ».

Si nous nous tournons vers les situations morales où nos habitudes de réponse consolidées, socialement apprises et partagées presque automatiquement, entrent en crise, là où

89. *Ibid.*, p. 40.

90. Je me réfère aux passages de *L'Art comme expérience* où Dewey parle des émotions, en particulier le chap. II.

91. Pour une reconstruction articulée du débat et des contributions de Dewey sur le thème, je renvoie à Steven Fesmire (*John Dewey and Moral Imagination*, *op. cit.*).

92. La critique du formalisme kantien est une constante des deux rédactions de l'*Ethics*; voir en particulier, dans la version de 1908, les p. 280 et suivantes et, dans la version de 1932, p. 219.

93. À ce sujet, outre Fesmire, en particulier p. 58, voir l'étude de Gregory Fernando Pappas, *John Dewey's Ethics. Democracy as Experience*, *op. cit.*

94. *Ibid.*, p. 2. Steven Fesmire, *John Dewey and Moral Imagination. Pragmatism in Ethics*, *op. cit.*, p. 57.

nous devons reconsidérer réflexivement les différents aspects des interactions en acte entre nous et les autres, entre nous et l'environnement naturel et culturel auquel nous appartenons et auquel nous répondons, on s'apercevra que c'est toujours dans des contextes singuliers que se révèle l'inadéquation des processus de subsomption de cas particuliers sous des lois générales. Comme Dewey le rappelle dans les deux versions de l'*Ethics*, les principes d'analyse intellectuelle et de délibération qui s'avèrent efficaces dans des situations antérieures, analogues mais non identiques, peuvent fonctionner comme instruments de sélection et d'orientation, mais ils ne peuvent pas être postulés dogmatiquement comme règles définitives ou comme valeurs intemporelles, toujours valides. D'où cette nécessité structurelle d'une intervention de l'imagination dans les processus de délibération : elle joue un rôle central pour la définition des analogies pertinentes, permettant d'adapter des principes, dont on a fait usage précédemment, aux contextes singuliers et nouveaux avec lesquels nous sommes aux prises.

En particulier, l'imagination est une ressource dans la mesure où, très souvent, les situations morales apparaissent non seulement uniques, mais structurellement incertaines et irréductibles à un seul critère de pertinence – les situations existentielles étant, la plupart du temps, caractérisées par l'absence de solutions univoques, par une complexité de facteurs en tension réciproque. Dans un essai, bref mais décisif, de 1930, «*Three Independent Factors in Morals*», Dewey soutient une forme de pluralisme et de contextualisme très forts⁹⁵. Même en définissant trois des facteurs principaux auxquels les théories morales cherchent à réduire la complexité du jugement délibé-

95. John Dewey, *Three Independent Factors in Morals*, *The Later Works*, Vol. 5, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois UP, 1988, p. 279-288. À ce sujet, cf. Pappas, *John Dewey's Ethics*, op. cit., en particulier le chap. v.

ratif en situation – le bien, la vertu et le devoir –, nous nous rendons compte qu'ils ne sont pas seulement étroitement liés, mais qu'ils se heurtent souvent les uns aux autres, raison pour laquelle le choix ne peut pas satisfaire tous les critères idoines. Le texte insiste sur l'incertitude et sur les conflits structurels qui caractérisent d'autant plus l'agent moral que celui-ci est conscient, un choix n'apparaissant jamais simplement bon ou mauvais avant d'être fait, et ne pouvant être perçu ou interprété comme positif ou négatif qu'*a posteriori*. Un choix juste n'est pas donné *a priori* ; c'est seulement après coup, après qu'il a été fait, qu'on peut affirmer que, par rapport à d'autres et dans cette circonstance, il était juste. De cette incertitude de fond, de résistance structurelle des situations morales à la simplification, dérive toute l'importance de l'éducation à la sensibilité, qui trouve dans l'imagination narrative une occasion importante de se former et de s'étendre, parce que seul un acteur sensible à la complexité des situations est capable d'agir rationnellement. C'est seulement dans la capacité à nous focaliser sur d'autres implications de l'action elle-même, d'imaginer des parcours et des issues différentes de nos comportements et de ceux des autres que se développent les dispositions à éviter les simplifications drastiques, mais aussi à percevoir parfois les réponses appropriées à des situations existentielles denses.

La sensibilité et l'imagination apparaissent donc comme des instruments intellectuels très importants dans la délibération, et ce d'autant plus qu'il faut encore tenir compte d'un troisième élément caractéristique des situations morales – en plus de leur caractère unique et de leur incertitude constitutive. Comme l'a fait remarquer Martin Heidegger, bien que dans une perspective très éloignée, dans les situations où nous devons prendre une décision méditée et où nous ne pouvons pas nous fier aux coutumes et aux présupposés habituellement partagés qui, la plupart du temps, nous permettent d'agir dans

le monde, ce qui est en question, c'est le soi. Ce qui précède est constitué, comme nous l'avons déjà dit, par une conception du soi non comme instance primaire, mais comme identité individuelle émergeant dans un contexte partagé d'interactions environnementales et sociales, dans la nécessité de prendre une position singulière. Un soi émerge quand il est nécessaire de donner une réponse innovante à une situation de crise de la morale habituelle et partagée, incorporée dans les mouvements de notre corps, dans les paroles habituellement échangées, mais aussi dans certains contextes incapables de se stabiliser presque automatiquement, de *default*, quant à ce qui devrait être fait. Dans un cadre comme celui-ci, là où le soi n'est pas déjà donné mais se détermine comme tel surtout à travers ses choix, en disant « je », en s'exposant à la première personne, il est clair que toute décision rétroagit sur l'identité individuelle, la modifiant de manière plus ou moins grande. Il ne s'agit pas de la finalité de toute conduite comme affirmation de l'utilité individuelle, comme le précise bien Dewey en intervenant dans la vieille querelle entre égoïsme et altruisme : le soi proprement dit n'est pas la fin en vue de laquelle nous agissons. Bien plutôt, dans la mesure où notre identité est constituée par ce que nous faisons, par la façon dont nous interagissons avec les autres et l'environnement, et dans la mesure où elle est ainsi radicalement exposée à toutes les répercussions des conséquences de ce qui a lieu, qui nous sommes et comment nous nous déterminons est d'une certaine manière une conséquence collatérale de toute notre conduite, c'est-à-dire de toutes les interactions auxquelles nous prenons part et, à la limite, de tout agir instrumental que nous mettons en acte. C'est précisément pour cette raison que la délibération ne se prête pas à un calcul algébrique des moyens et des fins qu'ils permettent de poursuivre, mais qu'elle requiert une sensibilité aux parcours personnels ouverts dont sont constituées les identités individuelles, sensibilité caractéristique des formes

d'imagination narrative. Ces formes apparaissent ainsi comme des possibilités de compréhension particulièrement synto-niques des histoires qui constituent le soi, mais aussi comme des occasions de former, étendre et raffiner notre sensibilité, dans la confrontation à la complexité des parcours individuels en jeu dans les situations morales.

6. Répéter : imaginations, narrations et empathie dans la délibération

Mais comment délibérons-nous effectivement ? Dans un cadre argumentatif comme celui que nous venons d'exposer, la réponse de Dewey est que nous ne faisons pas un choix par subsomptions, calculs logiques ou généralisations. Nous parvenons à une certaine décision consciente en éprouvant fréquemment, par l'imagination, différents parcours qui pourraient partir d'une certaine situation critique. Dewey procède à une analogie avec les répétitions qui, au théâtre, précèdent la représentation d'un drame sur scène : quand une situation est incertaine, notre réponse est différée parce que nous avons besoin de nous préfigurer différents projets de conduite, avec cet avantage évident que des tentatives purement imaginaires ne nous exposent pas aux éventuels effets négatifs de nos actions. Mentalement, nous pouvons chercher à écrire une histoire à partir de certaines impulsions qui la sollicitent et prévoir ses développements et ses conséquences, ce qu'elle signifiera pour nous et pour les autres. Surtout, en la projetant seulement en imagination, nous pouvons essayer ce qui nous plaît ou non, nous pouvons sentir si nous la désirons ou si elle nous repousse, si nous pouvons l'approuver ou si nous devons la désapprouver. C'est justement cette forme de sensibilité évaluative quant aux issues d'un parcours déterminé qui guide notre choix et nous offre des critères pour une évaluation réflexive. « La délibération est dramatique et active,

elle n'est pas mathématique et impersonnelle. Elle comporte par conséquent un facteur intuitif, direct⁹⁶ ». Une des particularités du discours de Dewey sur l'imagination comme ressource morale provient en fait de la conjugaison d'un élément narratif et d'un élément esthétique, permettant à l'histoire imaginée d'être mise à l'épreuve, à travers la sensibilité qui en perçoit le potentiel favorable ou dangereux pour soi et pour les autres. Quelques précisions sont toutefois nécessaires.

Tout d'abord, la caractérisation en termes mentaux de la répétition imaginative a besoin d'être clarifiée. Dewey a soutenu, en diverses occasions, la nécessité d'interpréter le mental en termes non substantiels, en le soustrayant à l'opposition dualiste avec ce qui serait simplement physique ou avec le (supposé) réel. Dans la première rédaction de l'*Ethics*, considérant la division traditionnelle de l'activité volontaire entre un intérieur et un extérieur, il soutenait que la distinction entre une composante mentale – le désir, l'émotion, le raisonnement – et l'exécution externe de l'action était analytique et réflexive ; elle n'est pas primaire, mais elle dérive d'un processus intégral dans lequel l'acte volontaire est expérimenté comme une unité organique. L'analyse, qui devient nécessaire dans les cas où les interactions sont critiques, conduit à distinguer la façon dont un acte est accompli et la raison pour laquelle il l'est, et ce qui est fait ou ce qu'on a l'intention de faire. Le problème naît quand une séparation intervenant en réponse aux exigences de l'expérience immédiate est supposée être un *prius*, sous la forme d'une opposition dogmatique⁹⁷.

96. Cf. le passage sur la *dramatic rehearsal* ou sur la *imaginative rehearsal*, comme elle est appelée dans les deux versions de l'*Ethics*, où pourtant le texte ne change pas (John Dewey, *Ethics, The Middle Works, Vol. 5, op. cit.*, p. 293 et *Ethics, The Later Works, Vol. 7, op. cit.*, p. 275).

97. John Dewey, *Ethics, The Middle Works, Vol. 5, op. cit.*, p. 210.

On l'a dit, en prenant appui sur l'usage principalement adjectival et adverbial du terme *mind* dans la communication ordinaire, le philosophe américain considère que le mental doit tout d'abord être compris comme une modalité spécifique d'interaction entre un organisme et l'environnement naturel et social auquel il appartient. Une transaction est mentale quand elle implique non seulement des significations qualitatives immédiates, mais aussi une forme de reconsidération réflexive, qui revient analytiquement sur ce dont on fait l'expérience pour déterminer une situation problématique et en penser les significations en vue d'autres⁹⁸. Pour employer le vocabulaire phénoménologique, on pourrait dire que c'est une manière d'*intentionner* les objets, ou mieux : les différents aspects d'une situation qui émerge des modalités non réflexives, plus immédiates et qualitativement connotées, de réponse aux problèmes de détermination se posant dans certains cas critiques.

Par conséquent, quand Dewey affirme que la répétition imaginative a lieu dans notre esprit, il fait référence à une possibilité réflexive de reconsidérer problématiquement les situations morales (mais pas seulement), laquelle toutefois, tout en étant plus « légère » qu'une répétition effective parce qu'elle évite les conséquences négatives d'un cours possible des événements, n'est pas opposée aux événements physiques ou du « monde réel », pour employer ce type de vocabulaire. En fait, elle concerne les histoires, variées mais limitées, qui pourraient avoir lieu à partir d'un certain contexte. Et il s'agit précisément d'histoires faites de comportements, d'actions, de choix et de conséquences, plus ou moins intelligents et plus ou moins bien sentis, qui toutefois ne sont pas opposées au monde réel, mais

98. Pour une articulation plus précise des remarques de Dewey sur la manière dont il interprète la question du mental, je renvoie au deuxième chapitre de ce livre, *supra*, p. 69 *sq.*

l'ont en vue. Les conséquences de certaines actions évaluées imaginativement sont signifiantes parce qu'elles sont perçues comme effectivement réalisables, dans la mesure où elles pourraient modifier notre monde et rétroagir sur nous-mêmes.

On peut d'autant moins interpréter l'imagination en un sens privé que les matériaux auxquels on recourt proviennent du monde commun, d'expériences partagées et qui concernent des histoires, des événements, des actions, des choix et des conséquences qui ne sont pas seulement internes, mais qui insistent sur le contexte de vie dans lequel nous délibérons effectivement et par lequel, en ce sens, nous revenons au monde partagé. Ce que Dewey soutient à propos de l'expérience artistique – les matériaux naturels et existentiels, physiques et signifiants que réélaborent l'artiste, mais aussi le spectateur, ont une origine commune et ils passent par l'alambic individuel avant de revenir à une expérience de vie partagée – vaut aussi pour la délibération morale. L'individu joue un rôle important, mais c'est un rôle médian, et il n'agit pas dans un vide pneumatique, mais toujours à partir de contextes de relations qui forment le tissu de l'environnement auquel il appartient.

Dans le discours de Dewey, l'empathie joue un rôle intellectuel et cognitif central. L'exploration imaginative des différents cours d'événements susceptible de se développer à partir d'une impulsion déterminée ne peut pas être impersonnelle et détachée; elle doit être nourrie d'une sensibilité aux autres individus en jeu; il s'agit d'une empathie qui me permet de percevoir la qualité esthétique, et, par suite, l'importance morale d'une certaine évaluation dans la confrontation aux autres. Quand il parle du rôle de l'imagination, Dewey critique significativement l'argument traditionnel selon lequel nous inférons à partir de certains sons, couleurs et formes la connaissance des autres individus, en leur attribuant par analogie nos sentiments, nos émotions et nos pensées. En fait, «les réactions émotionnelles

constituent le matériau principal de notre connaissance de nous-mêmes et des autres⁹⁹». Quand nous imaginons ce qui se passera si nous prenons une certaine décision, nous ne projetons pas sur les autres nos émotions ou nos pensées, comme c'est le cas selon la conception traditionnelle de l'empathie. Bien au contraire, à la limite, le mouvement procède des autres vers nous : nous apprenons des autres quelque chose qui pourrait aussi nous concerner. Puisque l'environnement auquel il se trouve que nous appartenons est celui auquel nous participons socialement depuis notre naissance, ce que nous cherchons ou devrions chercher à faire consiste à nous mettre dans la peau des autres, à nous sentir comme ils pourraient se sentir, à en faire à notre tour l'expérience comme un autre pourrait la faire. L'habitude consistant à voir les choses depuis notre perspective étroite, il nous revient de nous en éloigner pour l'enrichir d'une forme de «pensée généreuse», comme Dewey l'appelle, capable d'étendre notre sensibilité, de percevoir les multiples implications de notre agir en nous en rendant plus responsables, mais aussi d'enrichir nos possibilités de vie morale. Un point, à cet égard, bien qu'il ne soit pas explicité par Dewey, pourrait se révéler intéressant : la répétition imaginative est dite dramatique. Or, le drame consiste en grande partie dans la mise en scène des relations plurielles des actions, des comportements et des discours de plusieurs individus qui partagent un monde, selon des perspectives certes différentes, mais parfois compatibles, même si elles sont souvent conflictuelles voire carrément incompatibles. De ce point de vue, le monologue apparaît comme une possibilité dérivée; c'est précisément par sa différence spécifique par rapport à la scène plurielle des actions partagées et aux échanges de paroles, qu'il se distingue d'un fond dont il provient et auquel il revient – le fond non seulement intrinsèque des autres acteurs éventuels, mais extrinsèque

99. John Dewey, *Ethics, The Later Works, Vol. 7, op. cit.*, p. 269.

de ce que diront et feront les spectateurs. Enfin, il convient de souligner un élément important, dont on trouve des indices remarquables chez Dewey, mais qui ne s'y trouve pas élaboré. Wolfgang Iser s'est attaché à le mettre en évidence à partir, probablement, d'une confrontation entre l'herméneutique et la théorie critique. L'accent est déplacé du rôle de l'imagination, dans la délibération morale, vers les implications morales de l'imagination littéraire, mais aussi dramatique et picturale, et peut-être musicale. La lecture incite le lecteur à intégrer par l'imagination les « trous » du texte, les lacunes et les indéterminations, et à donner des réponses aux questions que le texte pose à travers eux. Mais la communication entre le texte et le lecteur est profondément asymétrique, comparée à la communication entre individus dans les pratiques ordinaires, car dans le cas des textes littéraires, le fond partagé des habitudes, des croyances, des langages communs fait défaut, et le lecteur est contraint de contribuer à le construire en sollicitant, parfois de manière maximale, les formes de vie auxquelles il appartient, en discutant le *statu quo* qui lui permet d'agir efficacement et économiquement dans son contexte. La négation ici opposée par l'imagination devient stimulante dans une perspective éthique et existentielle parce que, dans cette sorte de communication avec le texte, les valeurs et les règles, les habitudes d'évaluation immédiate, mais aussi les critères de délibération réflexive sont interrogés ; ce qui montre qu'une autre histoire et peut-être un autre monde seraient possibles, que le parcours consolidé n'est ni obligé ni évident, mais qu'il pourrait être différent¹⁰⁰.

7. Sentir le bien commun comme une vie bonne

Dewey nous fournit donc de bons arguments pour soutenir que les expériences esthétiques sont riches de conséquences sur le plan proprement éthique, puisqu'il n'y a pas lieu de postuler une séparation entre ces deux domaines, par rapport aux autres pratiques dans le monde. Il s'agit, si l'on veut, d'une possibilité instrumentale, au sens non négatif du terme ; ayant mis en avant l'importance morale de la sensibilité et de l'imagination, on considère que leur formation et leur développement dans la pluralité des pratiques et des expériences artistiques permet aux individus de se réaliser de manière plus consciente et plus responsable. En ce sens, la pensée de Dewey offre une possibilité supplémentaire de concevoir l'esthétique comme partie intégrante de la vie bonne. Comme l'ont remarqué certains de ses interprètes récents, sa conception de l'éthique est liée à une idée de la vie bonne et du bonheur qui incluent la plénitude des aspects esthétiques de l'expérience¹⁰¹. Et cela vaut aussi pour sa réflexion sur la démocratie, comprise tout d'abord comme « démocratie morale », ce mode de vie social fondé sur la collaboration, et qui s'efforce de la favoriser et de l'étendre, en favorisant et en étendant en même temps le bien-être des individus¹⁰².

Procédons par étapes. Dans la première rédaction de l'*Ethics*, Dewey suggère à plusieurs reprises que le bonheur (le bien-être ou la prospérité de chacun), comme modèle régulateur, signifie « la réalisation authentique de tout ce qui est nécessaire au développement et à l'intégrité du soi », ce qui inclut à la fois

100. Voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, en particulier la quatrième partie.

101. À ce sujet, voir Axel Honneth, « La democracia como cooperacion reflexiva. John Dewey y la teoria de la democracia del presente », *Metapolitica*, 5, 19, p. 11-31.

102. Dewey parle de « moral democracy » dans la première version de l'*Ethics*, *op. cit.*, p. 276.

les aspects intellectuels et les aspects esthétiques qui caractérisent la vie commune¹⁰³. Dans le monde contemporain, l'esthétique est le plus souvent marginalisée ou exclue des pratiques quotidiennes, et elle débouche sur la fragmentation, l'aliénation ou l'ennui. Les exemples de Dewey, ou ceux que nous pourrions tirer des premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, sont ceux d'une vie d'ouvrier à la chaîne qui a perdu toute possibilité d'être satisfait de son travail, mais aussi celui du politique qui n'œuvre pas au développement d'une bonne coopération sociale pouvant être appréciée en tant que telle, et poursuit des fins personnelles ou propres à la corporation restreinte dont il fait partie – ou encore, la vie de ceux qui délèguent complètement leurs propres devoirs de citoyen aux professionnels de la politique. Une autre forme de vie anesthésique est aussi celle du scientifique qui oublie la dimension imaginative et ludique de son activité et occulte la satisfaction propre à la formulation d'une théorie ou à la résolution d'un problème. Il en va de même d'une conception exclusivement technique de l'économie, indifférente aux façons dont elle peut contribuer au bien-être commun et à la prospérité de chacun¹⁰⁴. Ce sont des conséquences de la « différenciation de l'esthétique ». Ou mieux : le processus d'autonomisation des arts de la sphère civile et religieuse fait partie d'un processus plus large de « compartimentalisation » qui caractérise la modernité, et peut-être l'époque contemporaine.

Mais Dewey est conscient qu'une conception de ce type prête le flanc à au moins deux genres de critique. Premièrement, elle peut être accusée d'hédonisme, de réduire le bonheur au plaisir individuel. Or, sur ce front, le philosophe américain met bien les points sur les *i* : la corrélation fondamentale n'est pas

entre bonheur et plaisir, mais entre bonheur et désir. Désirer est bien plus naturel pour les organismes qui dépendent, quant à leur survie, mais aussi quant à la détermination de leur propre identité, des relations avec leur environnement naturel et social. Les désirs des êtres finis et, de fait, autosuffisants comme nous, des appétits organiques aux besoins culturels les plus raffinés, ne sont pas dirigés vers le plaisir, mais d'abord vers ce qui satisfait les désirs eux-mêmes, des aliments aux nourritures artistiques. Cette satisfaction crée du plaisir, qui est ainsi une sorte de conséquence collatérale du besoin qui me pousse à désirer et à trouver une satisfaction. Par conséquent, chercher le développement et l'intégrité du soi ne signifie pas, au moins en première instance, chercher le bonheur dans le plaisir. Si l'on part de la reconnaissance de notre dépendance structurelle par rapport aux relations naturelles et sociales dans lesquelles nous naissons et vivons, il s'agit bien davantage de satisfaire le désir d'un équilibre dynamique, harmonieux et favorable avec l'environnement.

La seconde objection concerne la possibilité que le projet de se réaliser pleinement comme l'homme le plus puissant implique la suppression physique ou la marginalisation sociale et économique des autres. En d'autres termes, le risque, à ce niveau intermédiaire où un idéal de vie bonne ne se détermine pas par rapport à son contenu, consiste en ce que chacun peut toujours considérer qu'il agit dans le but de se réaliser et de jouir de cette condition, y compris le criminel et le nazi, ou, pour rester plus proches de nous, celui qui pratique l'évasion fiscale ou qui refuse *a priori* la possibilité d'accorder le droit d'asile aux migrants, en les rejetant à la mer. C'est sur ce point qu'a lieu une intégration décisive : justement parce qu'il est un partisan convaincu de la nature sociale des individus, de même que de l'émergence de leur identité sur le fond de sensibilités, d'habitudes, de pratiques partagées, le philosophe américain ne peut soutenir une autre idée que celle-ci : « dans sa forme,

103. John Dewey, *Ethics, The Middle Works, Vol. 5, op. cit.*, p. 250, 272.

104. À ce sujet, cf. Amartya Sen, *Éthique et économie*, trad. fr. S. Marnat, Paris, PUF, 2009.

le vrai bien est une fin inclusive et étendue. Dans sa substance, l'unique fin qui satisfasse ces conditions est le bien social¹⁰⁵ ».

Quand l'ipséité est prise pour ce qu'elle est, quelque chose qui existe en relation aux autres et non dans un isolement irréaliste, indépendante du jugement, la perspicacité personnelle, l'intégrité et l'initiative deviennent l'excellence indispensable d'un point de vue social¹⁰⁶.

Aussi Dewey reprend-il les remarques de Mill sur les sentiments sociaux, qu'il démarque nettement de la psychologie hédoniste de Bentham, dans la première version de *Ethics*¹⁰⁷. L'empathie ne doit pas être cultivée sous prétexte que, dans la majorité des cas, le bien-être des autres favorise aussi le bien-être de l'individu, et dépend donc d'un calcul à long terme des avantages et des désavantages d'une forme instrumentale d'altruisme. Il ne s'agit pas de comprendre l'empathie comme un moyen pour accorder le désir privé actuel avec des fins socialement désirables. Mill reconnaît que nos émotions empathiques contribuent à définir les objets de nos désirs personnels eux-mêmes : le bien de chacun ne peut pas être trouvé sans le bien des autres. En d'autres termes, selon Dewey, puisque nous devons nous reconnaître comme êtres structurellement sociaux, étant donné que, depuis notre naissance, nous ne pouvons survivre en l'absence de relations parentales, amicales ou d'autres genres, le bonheur ou le malheur de chacun est solidaire de celui des autres et émerge de l'équilibre dynamique complexe ou de l'équilibre des relations naturelles et sociales dans lequel les identités individuelles elles-mêmes se constituent.

105. John Dewey, *Ethics, The Middle Works, Vol. 5, op. cit.*, p. 261.

106. John Dewey, *idem, Vol. 7, op. cit.*, p. 300.

107. John Dewey, *idem, Vol. 5, op. cit.*, à partir de la p. 264.

Un point intéressant pour le discours que je tiens concerne la centralité du sentir. La connaissance des autres, on l'a vu, n'a pas lieu à travers un raisonnement analogique, mais tout d'abord à travers une sensibilité affective qui révèle d'emblée à chacun son exposition totale à l'environnement social auquel il appartient, la dépendance dans laquelle il est par rapport aux autres pour son bien-être et sa prospérité, qui le nourrissent à tous les niveaux – et, par conséquent, son extrême précarité. Les réactions affectives, en même temps naturelles, habituelles et significatives, sont celles qui manifestent la structure sociale de notre existence, de notre identité et de notre bien, depuis les formes parentales jusqu'aux formes filiales, des formes sexuelles aux formes empathiques. Une vie pleine et riche est toutefois une vie dans laquelle ces aspects esthétiques ne sont pas simplement subis, parce qu'il est évident que l'empathie instinctive peut renforcer la cohésion sociale, mais peut aussi exclure celui qui est perçu comme étranger à notre groupe d'appartenance. Et il existe de nombreux usages des émotions empathiques en faveur d'une certaine rhétorique communautaire. Une vie pleine et riche est bien davantage une vie dans laquelle les aspects esthétiques et les aspects intellectuels de notre expérience commune se tiennent ensemble, s'affinent et se contrôlent réciproquement, mais permettent aussi une expansion maximale, l'intensification de la possibilité de vivre elle-même.

8. L'esthétique, les pratiques artistiques et les beaux-arts

Il résulte clairement de ce qui précède que le discours de Dewey nous exhorte à revendiquer la nécessité de retrouver et d'intensifier les aspects qualitatifs de nos activités quotidiennes dans les pratiques artistiques, en un sens large et diffus, qui articulent notre monde symbolique depuis notre enfance – de l'expérience de chanter ensemble, de lire et d'écouter une fable, jusqu'au

fait de tracer des signes colorés sur un mur ou une feuille et de manipuler certains matériaux, qu'il s'agisse d'aliments ou de marbre. Mais la première nécessité est de retrouver l'esthétique dans le travail, dans les relations sociales, dans la politique comprise comme coopération réflexive, dans une économie consciente de n'être pas étrangère aux questions qui portent sur la vie bonne et sur le bien commun.

Cela ne signifie pas que les *Fine Arts* ne doivent pas être considérés comme tels. Bien au contraire. On peut tout d'abord historiciser le concept de système unitaire et systématique et, progressivement, toujours plus autonome, si ce n'est autoréférentiel, qui s'est dessiné depuis plusieurs siècles – ce qui a déjà largement été fait¹⁰⁸. Dans cette perspective, on peut se demander si les définitions « externalistes » de l'art – celles qui le définissent de manière tendancieusement circulaire à partir du monde de l'art – sont simplement descriptives, ou si elles n'attestent pas plutôt d'un isolement artificiel qui s'est produit historiquement et socialement¹⁰⁹. On peut encore se demander si le fait que les arts contemporains soient déconnectés du public est imputable exclusivement à la détérioration culturelle et à la massification de la culture, ou s'il ne faut pas l'attribuer, au moins en grande partie, à l'incapacité de certaines formes d'art à communiquer avec ceux qui les voient, les écoutent, et leur indifférence aux instances de reconnaissance, de participation, de partage. Enfin, cela peut également nous conduire à nous interroger sur les dimensions anthropologiques et existentielles de l'esthétique, sur les désirs humains par lesquels nous

percevons la nécessité de jouir même des objets d'usage quotidien et d'être satisfaits par ce que nous faisons, de ne pas nous contenter de nous débarrasser des tâches ennuyeuses, sans pour autant courir le risque de se voir accuser de revenir à des formes métaphysiques d'essentialisme – comme nous nous sommes efforcés de le faire, avec Dewey, dans ce livre.

108. À ce sujet, la littérature abonde. Pour une synthèse récente, voir José Jimenez, *Teoria dell'arte*, *op. cit.*

109. Cf. entre autres, Arthur Danto, « Le monde de l'art », in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, art. cit., et George Dickie, *The Institutional Theory of Art*, in Noël Carroll (éd.), *Theories of Art Today*, art. cit.

Remerciements

Mes remerciements sont nombreux, et je demande d'ores et déjà pardon à ceux que j'aurais involontairement omis. Je commence par Mario Ruggenini, à qui je dois la publication de cet ouvrage. Le mot heureux selon lequel un texte n'est fécond que s'il s'ouvre sur de nouvelles possibilités de discours est de lui, et j'espère y être parvenu au moins modestement. Je remercie Luigi Perissinotto pour son soutien durant toutes ces années et pour l'habitude philosophique qu'il m'a transmise d'un antidogmatisme de détail – à partir du pluriel des mots. Je remercie Daniel Goldoni pour sa disponibilité, sa capacité à discuter, à s'intéresser et à intéresser, et pour m'avoir incitée, en bien des occasions, à m'aventurer au-delà du périmètre de ce que je connaissais bien.

Je remercie tout particulièrement Paolo Leoncini, qui a eu la patience de revoir l'article devenu ensuite le troisième chapitre de ce livre. Je me souviens avec émotion des conversations téléphoniques que j'ai eues avec lui, et dont j'ai tiré bien plus que de précieuses indications sur le plan scientifique. Maria Luisa Ciminelli a non seulement lu mes écrits pour ainsi dire « anthropologiques », en me faisant des suggestions circonstanciées et extrêmement utiles, mais ses écrits m'ont aussi permis d'introduire certains des thèmes de ce livre, et je l'en remercie. Je dois à Pietro Montani non seulement le plaisir et le profit que j'ai tirés de la lecture de ses livres, mais aussi et en

particulier une passionnante discussion autour d'un sujet dont est né le dernier chapitre de ce livre, ainsi que des encouragements à poursuivre dans cette direction. Je remercie également Giovanni Matteucci, qui a accueilli dans la revue qu'il dirige avec Fabrizio Desideri les deux textes qui, retravaillés, forment désormais les premier et troisième chapitres de ce livre.

Je remercie Dario pour son indéfectible soutien ; et bien sûr mes parents, qui ont *effectivement* rendu possible la rédaction de cet ouvrage – ce qui n'est pas rien.

Je dédie ce livre à mes fils, Samuele et Ricardo, sans ajouter pourquoi – tant il me semble qu'en l'occurrence, ce que j'aurais à dire dépasse ce qui pourrait être dit.

BIBLIOGRAPHIE

Une première version du premier chapitre de cet ouvrage a paru sous la forme d'un article, intitulé « Il radicamento naturale delle arti: John Dewey nel dibattito contemporaneo », *Aisthesis*, n° 1, 2009, p. 23-47. Le deuxième chapitre élabore et intègre un texte intitulé « Emozioni e soggetti nell'espressione artistica: il contributo di Dewey », in Luigi Russo (ed.), *Aesthetica. Pre-print*, n° 21, 2007, p. 19-34. Le troisième chapitre reprend l'essai « Linguaggio e corpo delle emozioni. Dewey, Nussbaum e la lingua di Saba », *Aisthesis*, n° 1, 2010, p. 83-110.

- ADORNO, Theodor W., Horkheimer, Max, *La Dialectique de la raison*, trad. fr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.
- ALCARO, Mario, BUFALO, Romeo (ed.), *John Dewey Oggi*, Cantarzo, Abramo, 1996.
- ALEXANDER, Thomas M., *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, Albany, State University of New York Press, 1987.
- , « The Art of Life: Dewey's Aesthetics », in L. A. Hickman, *Reading Dewey. Interpretations for a Postmodern Generation*, Bloomington-IndianaNapless, Indiana University Press, 1998, p. 1-22.
- , « The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience », in F. Thomas Burke, D. Micah Hester, Robert B. Talisse (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, p. 3-26.
- BARILLI, Renato, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964.
- BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- BENEDICT, Ruth, *Échantillons de civilisation*, trad. fr. Raphaël Weill, Paris, Gallimard, 1950.

- BERGAMASCHI GANAPINI, Marianna, « Emozioni, giudizi e valori », *Aisthesis*, 2008, 1, p. 63-72.
- BERNSTEIN, Richard J., *John Dewey*, New York, Washington Square Press, 1966.
- BLUMENBERG, Hans, « Nachahmung der Natur,, Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », *Studium generale*, 10, 5 (1957), p. 266-283.
- BOAS, Franz, *The Mind of the Primitive Man*, New York, The Macmillan Company, 1911, revu en 1938 par Franz Boas.
- , *L'Art primitif*, trad. fr. Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003.
- BORUTTI, Silvana, *Filosofia delle scienze umane. Le categorie dell'Antropologia e della Sociologia*, Milan, Mondadori, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BOUWSMA, Oets Kolk, « The Expression Theory of Art », in M. Black (dir.), *Philosophical Analysis: a Collection of Essays*, New York, Books for Library Press 1950 et 1971, p. 71-96.
- BUETTNER, Stewart, « John Dewey and the Visual Arts in America », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 4, p. 383-391, et le Vol. *American Art Theory, 1945-1970*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, trad. fr. Christophe Domino dans John Dewey, *L'Art comme expérience* (Postface), Paris, Gallimard, 2010, p. 561-582.
- BUFALO, Romeo, *L'esperienza precaria*, Genova, Il Melangolo, 2006.
- CARROLL, Noël, *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- , « Art and Human Nature », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2, 2004, p. 95-107.
- , « Narrative and the Ethical Life », in G. L. Hackberg (dir.), *Art and Ethical Criticism*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 35-62.
- CASALINI, Brunella, *Antropologia, filosofia e politica in John Dewey*, Naples, Morano, 1995.
- CIMINELLI, Maria Luisa, « Introduzione », in M. L. Ciminelli (dir.), *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell'arte*, Naples, Liguori, 2007, p. 1-41.
- CINQUEGRANI, Alessandro, *Solitudine di Umberto Saba. Da « Ernesto » al « Canzoniere »*, Venezia, Marsilio, 2007.
- COLAPIETRO, Vincent M., « Embodied, Enculturated Agents », in Casey Haskins, David I. Seiple, *Dewey reconfigured: Essays on Deweyan Pragmatism*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 63-84.
- COLLINGWOOD, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press (1938), 1958.
- CROCE, Benedetto, *Bréviaire d'esthétique*, trad. fr. Georges Bourgin, Paris, Éditions du Félin, 2005.
- , « Intorno all'estetica del Dewey », *La critica*, 38, 1940, p. 348-353.
- , « Intorno all'estetica e alla teoria del conoscere del Dewey », *Quaderni della critica*, 16, 1950, p. 60-68.

- DAMASIO, Antonio R., *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, trad. fr. Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, 2006.
- , *Le Sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, trad. fr. Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin, Paris, Odile Jacob, 2002.
- D'ANGELO, Paolo, *La definizione dell'arte*, in Paolo D'Angelo (dir.), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 3-36.
- DANTO, Arthur C., « Le monde de l'art », in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- , *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.
- DARWIN, Charles, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. fr. Dominique Férault, Paris, Rivages, 2001.
- DAVIS, Whitney, « Abducting the Agency of Art », in Robin Osborne et Jeremy Tanner (eds.), *Art Agency and Art History*, London, Blackwell, 2007.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *La poesia di Saba*, in A. Berardinelli, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 204-205.
- , *Il grembo de la poesia*, in A. Berardinelli, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1060-1069.
- DE CARO MARIO, McARTHUR, David (eds.), Introduction, *Naturalism in Question*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 1-17.
- DE CARO, Mario, « Il naturalismo scientifico contemporaneo: caratteri e problemi », in Paolo Costa, Francesca Michelini (eds.), *Natura senza fine. Il naturalismo moderno e le sue forme*, Bologna, EDB, 2006, p. 85-95.
- DENGERIK Chaplin A., *Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and the Aesthetic*, « Contemporary Aesthetics », vol.3, 2005, p. 1-23.
- DEWEY, John, « The Theory of Emotion », *The Early Works, Vol. 4*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1971, p. 152-188.
- , « The Reflex Arc Concept in Psychology », *Early Essays de The Early Works*, Vol. 5: 1895-1899, Carbondale-Edwardsville, London-Amsterdam, Southern Illinois University Press, Feffer & Simons, 1972, p. 96-109.
- , « The Psychology of Effort », *The Early Works*, Vol. 5, p. 151-163.
- , « Evolution and Ethics », *The Early Works*, Vol. 5, p. 34-53.
- , *Ethics*, Vol.5 de *The Middle Works*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978.
- , « What are States of Mind? », *The Middle Works*, Vol. 7, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1979, p. 31-43.
- , « The Need for a Recovery of Philosophy », *The Middle Works*, Vol.10: 1916-1917, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983, p. 3-97.
- , *L'Influence de Darwin sur la philosophie et autres essais*, trad. fr. Stéphane Madelrieux (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2016.

- , *Human Nature and Conduct, The Middle Works, Vol. 14: 1899-1924*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983.
- , *Expérience et Nature*, trad. fr. Joëlle Zask, Paris, Gallimard, 2012.
- , «Anthropology and Ethics», *The Later Works, Vol. 3: 1927-1928*, Carbondale-Edwardsville, The Southern Illinois University Press, 1984, p. 11-24.
- , *La Quête de certitude* trad. fr. P. Savidan, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», 2014.
- , «Qualitative Thought», *The Later Works, Vol. 5: 1929-1930*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1988.
- , «Three Independent Factors in Morals», *The Later Works, Vol. 5: 1929-1930*, p. 279-288.
- , *Ethics, The Later Works, Vol. 7*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985.
- , *Une foi commune*, trad. fr. Patrick Di Mascio, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2011.
- , *L'Art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti (dir.), Paris, Gallimard, 2010.
- , *Logique. La Théorie de l'enquête*, trad. fr. Gérard Deledalle, Paris, PUF, 1993.
- , *Theory of Valuation, The Later Works, Vol. 13: 1938-1939*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1988, p. 191-251.
- , «Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder», in P. A. Schlipp (dir.), *The Philosophy of John Dewey*, La Salle, Northern University & Southern Illinois University Press, 1939 (1951), p. 517-608.
- DICKIE, George, *The Institutional Theory of Art*, in Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 2000, p. 93-108.
- DISSANAYAKE, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle, University of Washington Press, 1995.
- , *An Ethnological View of Music*, *Nordic Journal of Music Therapy*, 2001, 10, 2, p. 159-175.
- , *Aesthetic Incunabula, Philosophy and Literature*, 25, 2001, p. 335-346.
- , MIAL, David S., *The Poetics of Babytalk, Human Nature*, vol. XIV, 2003, p. 337-364.
- , «The Arts after Darwin: Does Art have an Origin and Adaptive Function?», in Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (eds.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008, p. 43-57.
- , BROWN, Steven, *The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics*, in Martin Skov, Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, New York, Baywood Publishing, 2009, p. 43-57.
- DREON, Roberta, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del Novocento*, Milano, Mimesis, 2007.

- , «John Dewey: "L'abito fa il naturalismo culturale?"», in Mario Alcaro et Emilio Sergio (ed.), *Pragmatismo e filosofia della biologia. Tra ontologia ed epistemologia. Bollettino Filosofico. Annuario a cura del Dipartimento di Filosofia dell'Università della Calabria*, XXVI (2010), p. 169-182.
- DUTTON, Denis, *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, in J. Levinson, *The Oxford Handbook for Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 693-705.
- , «A Naturalist Definition of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 3, 2006, p. 367-377.
- FESMIRE, Steven, *John Dewey and Moral Imagination. Pragmatism and Ethics*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- FREEDBERG, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- , *Empatia, movimento ed emozione*, in Giovanni Lucignani, Andrea Pinotti, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, p. 13-67.
- , Gallese, Vittorio, «Motion, Emotion and Empathy in esthetic Experience», *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5, p. 197-203.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, trad. fr. Pierre fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996.
- , *Ende der Kunst? – Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*, in *Gesammelte Werke*, vol. 8-9, Tübingen, Mohr, 1993, p. 206-220.
- GEERTZ, Clifford, *The Transition in Humanity*, in S. Tax (dir.), *Horizons of Anthropology*, Chicago, 1964, p. 37-48.
- , *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; trad. fr. par André Marty du premier chapitre, «La description dense», *Enquête*, 6, 1998, p. 73-105.
- , «L'art comme système culturel», *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, trad. fr. Denis Paulme, Paris, PUF, 2012, p. 137-176.
- GEIGER, Moritz, *Essenza e significato dell'empatia*, in Andrea Pinotti (ed.), *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini e Associati, 1997.
- GELL, Alfred, «Technology and Magic», *Anthropology Today*, Vol.4, n°2, 1988, p. 6-9.
- , «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology», in Jeremy Coote, Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford-New York, Oxford UP, 1992, p. 40-63.
- , *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, édité par Alexandre Laumonier et Stéphanie Dubois, trad. fr. Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- GOLDONI, Daniele, *Estetica ed etica nell'epoca della spettacolarizzazione della vita*, nel sito www.etica-letteratura.it/el-interventi.asp (dir. P. Menzio)

- GRICE, H. Paul, « Logic and Conversation », *Studies in the Ways of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- GRIGNANI, Maria Antonietta, Introduzione, Storia di "Ernesto" et Nota filologica in Umberto Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1995, p. V-XXIV, p. 131-145 et p. 147-156.
- HAGBERG, Garry L., *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986, trad. fr. François Veizin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HICKMAN, Larry A., *John Dewey's Pragmatic Technology*, Bloomington-IndianaNapless, Indiana University Press, 1992.
- HILDEBRAND, David L., *Beyond Realism and Antirealism: John Dewey and the Neopragmatists*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2003.
- HONNETH, Axel, « La democrazia como cooperacion reflexiva. John Dewey y la teoria de la democracia del presente », *Metapolitica*, 5, 19, 2001, p. 11-31.
- HUSSERL, Edmund, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. fr. Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, trad. fr. Evelyne Snycer, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- , « The Anthropological Dimension of Literary Fictions », *New Literary History*, 21, 4, 1990, p. 939-955.
- , *How to do Theory*, Oxford, Blackwell, 2006.
- JACKSON, Michael D., *Paths Towards a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington-IndianaNapless, Indiana University Press, 1989.
- , *Introduction. Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique*, in M. Jackson (dir.), *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington-IndianaNapless, Indiana University Press, 1996, p. 1-50.
- JAUSS, Hans Robert, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982.
- JAY, Martin, *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Arts*, « Journal of Aesthetic Education », 36, 4, 2002, p. 55-69.
- JAMES, William, *The Principles of Psychology*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981.
- JIMENEZ, José, *Teoria dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2007.
- KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Camosephridge-London, MIT Press, 1991.
- KRISTELLER, Paul Oskar, « The Modern System of the Arts », in *Renaissance Thought II*, Princeton University Press, 1980.
- LANGER, Susanne K., *Feeling and Form*, London, Routledge and Keagan Paul, 1953.

- LAVAGETTO, Mario, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974.
- (dir.), *Per conoscere Saba*, Milan, Mondadori, 1981.
- LAYTON, Robert H., « Art and Agency: A Reassessment », *Journal of the Royal Anthropological Insitute*, 9, 3, 2003, p. 447-463.
- LIBET, Benjamin, *Mind Time: the temporal Factor in Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- MALINOWSKI, Bronisław, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in Charles Kay Ogden et Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning*, New York, Brace & Co., 1923, p. 296-335.
- , « Culture », in E. R. Seligman et A. Johnson, *Encyclopedia of the Social Sciences*, Macmillan Co., vol. IV, New York, 1931.
- MARGOLIS, Joseph, *Reinventing Pragmatism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- , *Pragmatisme Without Foundations: Reconciling Realism and Relativism*, London-New York, Continuum, 2007.
- MATTEUCCI, Giovanni, « Percepiamo le qualità estetiche? », *Studia di Estetica*, 27, 2007, *Estetica Analitica*/1, p. 207-222.
- , « Presentazione », in John Dewey, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica, 2007.
- , *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, Pisa, ETS, 2010.
- MENNA, Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- , *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- MONTANI, Pietro, *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- , *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- NUSSBAUM, Martha C., *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Harvard, Harvard University Press, 1997.
- , *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001.
- , « Nature, Function, and Capability : Aristotle on Political Distribution », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* (1988), *Supplement* : 145-184.
- , « Four Paradigms of Philosophical Politics », *The Monist* 83 (4) : 465-490 (2000).
- PANOFSKY, Erwin, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques », in *La perspective comme forme symbolique*, trad. fr. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- PAPPAS, Gregory Fernando, *John Dewey's Ethics: Democracy as Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

- PEPPER, Stephen C., *Some Questions on Dewey's Aesthetics*, in Paul Arthur Schill (ed.), *The Philosophy of John Dewey*, p. 371-389.
- POLI, Francesco., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- PUTNAM, Hilary, *Raison, vérité et histoire*, trad. fr. Abel Gerschenfeld, Paris, Minuit, 1984.
- , *Pragmatism: An Open Question*, Oxford, Blackwell, 1995.
- , *The Threefold Cord: Mind, Body, and World*, New York, Columbia University Press, 1999.
- , *L'Éthique sans l'ontologie*, trad. fr. R. Ehrsam, P. Fasula, A. Naibo, S. Plaud, A. Zielinska, Paris, Les éditions du Cerf, 2013.
- QUINE, Willard Van Orman, *Relativité de l'ontologie et autres essais*, trad. fr. Jean Largeault, Paris, Aubier, 2008.
- RORTY, Richard, *Conséquences du pragmatisme*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti, Paris, Seuil, 1999.
- , «Dewey entre Hegel et Darwin», trad. fr. Patrick Sauret, Rue Descartes n° 5/6, *De la vérité: Pragmatisme, historicisme et relativisme*, novembre 1992, p. 53-71.
- RUCO, Alessia, «L'esperienza emotiva tra James e Dewey», *Aisthesis*, 2008/1, p. 13-27.
- RUFFALDI, ENZO, *Antropologia filosofica e antropologia culturale: Dewey e la scuola antropologica staunitense*, thèse de doctorat accessible en ligne sur le site : http://dspace-unipt.cila.it/bitstream.1889/1383/1/Tesi_Ruffaldi.pdf.
- RUSSO, Luigi, «La polemica tra Croce e Dewey e l'arte come esperienza», *Rivista di studi crociani*, 5, 1968, p. 201-216.
- SABA, Umberto, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1995, trad. fr. René de Ceccaty, Paris, Seuil, 2010.
- SEN, Amartya *Éthique et économie et autres essais*, trad. fr. Sophie Marnat, Paris, PUF, 1993.
- SENALDI, Marco, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, in Luigi Russo (ed.), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey, Aesthetica Preprint: Supplementa*, n° 21, Dec.2007, p. 49-60.
- SHUSTERMAN, Richard, «Dewey et l'expérience. Fondation ou reconstruction ?», *Sous l'interprétation*, trad. fr. J.-P. Cometti, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994.
- , *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. fr. Christine Noille, Paris, Minuit, 1992.
- , «The End of Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 1, p. 29-41, repris dans *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 2000, p. 15-34.
- , *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. fr. Nicolas Vieillescazes, Combas, Éditions de l'Éclat, 2007.
- «Dewey's Art as Experience: The psychological Background», *Journal of Aesthetic Education*, 44, 1, 2010, p. 26-43.

- SPUTZNAR, G., *Ricostruire la filosofia. Il rapporto individuo-ambiente nel pensiero di John Dewey*, Roman, Aracne, 2004.
- STUHR, John J., *Pragmatism and Classical American Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2000.
- SIBLEY, Frank, «Aesthetic Concepts», *The Philosophical Review*, 68, 4, 1959, p. 421-450.
- , «Aesthetic and Nonaesthetic», *The Philosophical Review*, 74, 2, 1965, p. 135-159.
- TEDESCO, Salvatore, *Il modello antropologico dell'esperienza estetica fra Dewey, Gehlen, Plessner*, in Luigi Russo (ed.), *Esperienza estetica. A Partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, 21, déc. 2007, p. 71-83.
- THOMAS, Nicholas, «Foreword», in Alfred Gell, *Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. vii-xiii.
- TILES, J. E., *Dewey*, London-New York, Routledge, 1990.
- , *The Fortunes of «Functionalism»*, in C. Haskins et D. I. Seiple (ed.), *Dewey Reconfigured*, p. 39-61.
- TYLOR, Edward B., *Primitive Culture*, London, Murray, 1871.
- VISALBERGHI, Aldo, *John Dewey*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.
- WARBURTON, Nigel, *The Art Question*, Oxon-New York, Routledge, 2003.
- WEITZ, Morris, «Le rôle de la théorie en esthétique», in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 27-40.
- WHITEHOUSE, P. G., *The Meaning of "Emotion" in Dewey's Art as Experience*, in J. E. Tiles (ed.), *John Dewey: Critical Assessments*, Vol. 3: *Value, Conduct and Art*, London-New York, Routledge, 1992, p. 379-390.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. fr. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005.
- ZASK, Joëlle, «Nature, donc culture. Remarques sur les liens de parenté entre l'anthropologie culturelle et la philosophie pragmatiste de John Dewey», *Genèses*, 50, mars 2003, p. 111-125.
- ZEKI, Semir, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, New York, Oxford University Press, 1999.

TABLE

Préface à l'édition française.....	7
Introduction	11
1. L'extension de l'esthétique	13
2. L'extension de l'artistique	19
3. Quelques mots sur les chapitres.....	22
I.	
L'esthétique, les pratiques artistiques et les beaux-arts.....	29
1. Lieu commun biologique et qualité esthétique	32
2. Une perception pas seulement sensorielle	39
3. Naturalisme <i>vs</i> réductionnisme	49
4. Instances métaphysiques?.....	56
5. Monde et mondes de l'art : quelles connexions possibles? ...	62
II.	
Expressions, émotions et sujets dans les arts.....	69
1. Les émotions en fonction de l'environnement, au-delà du dualisme intérieur-extérieur	72
2. Les émotions sont-elles dans l'esprit?	80
3. Implication et participation émotionnelle	84
4. Sujets, esprits et consciences	87
5. Actes et objets expressifs	94

III.	
Langage et corps des émotions :	
Dewey, Nussbaum et la langue de Saba	101
1. Que signifie le fait d'attribuer un contenu cognitif aux émotions ? Quelques remarques sur <i>Upheavals of Thought</i>	104
2. Sentir, savoir, dire. Une comparaison avec Dewey	112
3. Ernesto de Saba, un mélange émotionnel de sensibilité et de parole	124
IV.	
Anthropologica I. Racines communes	143
1. Quelques remarques historiques	143
2. Traces de famille et disputes entre parents	148
3. Entre Boas et Dewey	157
4. Expérience, culture et connaissance	162
5. Encore Boas : mais le plaisir esthétique est-il un plaisir des formes ?	170
6. Technique et création	179
7. Note sur une note malinowskienne	183
8. Expérience et culture sont-elles synonymes ? Entre Malinowski et Dewey	186
V.	
Anthropologica II. Dewey dans le débat contemporain	193
1. Clifford Geertz entre interprétation et culture : Mais les signes, sont-ils denses ?	196
2. Encore Geertz : quel animal humain ?	203
3. L'art comme système naturellement culturel : pour conclure (provisoirement) sur Geertz	208
4. Contre la discontinuité entre beaux-arts et arts utiles <i>Prémises à la confrontation avec Alfred Gell</i>	212
5. L'art est-il (seulement) une technique de séduction ? La technologie de l'enchantement de Gell	216
6. Alfred Gell : l'art comme action sociale	221
7. Indices, significations, mots	226

8. Mais le style n'a-t-il pas d'importance sociale ?	230
9. Ellen Dissanayake : <i>art as "making special"</i>	233
10. Des convergences... ..	239
11. ... et un risque	244

VI.

Quelque chose de commun entre l'esthétique et l'éthique	
À partir de Dewey	249
1. La morale comme expérience de ce monde	251
2. Sentir, accueillir, évaluer, refuser	253
3. Deux objections possibles	261
4. L'imagination narrative dans les jugements moraux Certaines propositions du débat contemporain	263
5. Pourquoi l'imagination narrative est-elle une ressource morale ?	266
6. Répéter : imaginations, narrations et empathie dans la délibération	271
7. Sentir le bien commun comme une vie bonne	277
8. L'esthétique, les pratiques artistiques et les beaux-arts	281

<i>Remerciements</i>	285
----------------------------	-----

Bibliographie	287
----------------------------	-----

| AUX ÉDITIONS QUESTIONS THÉORIQUES |

Collection « Saggio Casino », animée par Olivier Quintyn

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*,

tr. de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, 2013.

Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura*.

Économies de l'art et de la culture, 2016.

Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu*.

Essais sur l'art et la philosophie de l'art, 2009.

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*,

tr. de l'anglais (US) par Séverine Weiss,

en coédition avec Post-éditions, 2015.

Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*.

Le récit comme acte socialement symbolique,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2012.

Flint Schier, *La Naturalité des images. Essai sur la représentation iconique*,

tr. de l'anglais (UK) par Sébastien Réhault, 2017.

Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*,

tr. de l'anglais (US) par Nicolas Vieillescazes, 2009.

Collection « Saggio Casino Piccolo »

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde*,

Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution, 2015.

Collection « Ruby Theory »

Frédéric Bisson, *La Pensée rock*,

Essai d'ontologie phonographique, 2016.

Richard Shusterman, *Le Style à l'état vif*,

Somaesthétique, art populaire et art de vivre,

tr. de l'anglais (US) par Thomas Mondémé, 2015.

Collection « Forbidden Beach », animée par Christophe Hanna

Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, 2017.

Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, 2010.

Jean-Marie Gleize, *Sorties*, 2009 ; réédition augmentée, 2014.

Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, 2015.

Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, 2011.

Dominiq Jenvrey, *Le Cas Betty Hill. Une introduction à la psychologie prédictive*, 2015.

Collection «Réalités non couvertes»

Stéphane Bérard, *Charles de Gaulle. Mémoires d'espoir,*
Le renouveau, 1958-1962, 2011.

La Rédaction, *Les Berthier, Portraits statistiques*, 2012.

Margot M., *Margot.monmodele.com*, 2011.

Avec Les Laboratoires d'Aubervilliers

Franck Leibovici, (des formes de vie), *Une écologie des pratiques artistiques*,
album Panini + stickers, 2012.

Howard Becker et Robert Faulkner, *Thinking Together.*

An E-mail Exchange and All That Jazz.

Texte publié en anglais, édité par Dianne Hagaman ; préface de Franck Leibovici, 2013.

Collection «Lecture › Play», animée par Aurélien Gleize

Julian Alvarez et Damien Djaouti, *Introduction au Serious Game/*
Serious Game: An Introduction, bilingue français/anglais,
tr. anglaise par Claudia Ratti *et al.*, 2^e éd., 2012.

Fanny Georges, *Identités virtuelles.*

Les profils utilisateur du Web 2.0, 2010.

Anne Laforet, *Le Net Art au musée.*

Stratégies de conservation des œuvres en ligne, 2011.

Olivier Mauco, *GTA IV, l'envers du rêve américain,*
Jeux vidéo et critique sociale, 2013.

Olivier Mauco, *Jeux vidéo : hors de contrôle?*
Industrie, politique, morale, 2014.

Étienne Perény, *Images interactives et jeux vidéo.*
De l'interface iconique à l'avatar numérique, 2013.

Bernard Perron, *Silent Hill. Le moteur de la terreur*,
tr. de l'anglais (Canada) par Claire Réach, 2015.

Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian (dir.),
Les Jeux vidéo comme objet de recherche, 2012.

Hovig Ter Minassian, Samuel Rufat et Samuel Coavoux (dir.),
Espaces et temps des jeux vidéo, 2012.

SORTIR DE LA TOUR D'IVOIRE
L'esthétique inclusive de John Dewey aujourd'hui
de
Roberta DREON

traduit de l'italien par Jérôme ORSONI
sur une proposition de Jean-Pierre COMETTI,

achevé d'imprimer en janvier 2017
n° ISBN : 978-2-917131-47-3
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2017.
Imprimé en Europe.

Ouvrage traduit et publié avec l'aide du Centre national du livre.

Roberta Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*,
© 2012 by Casa Editrice Marietti S.p.A., Milan, Italy.
© Questions théoriques pour la présente édition.

Collection « Saggio Casino » dirigée par Olivier Quintyn
www.questions-theoriques.com
mail : questions.theoriques@gmail.com