

Draft

John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme « critique de la vie »

Mathias Girel, Cirphles, Ecole normale supérieure (Ulm).

*L'Art comme expérience*¹ de John Dewey a longtemps fait figure d'objet curieux dans son oeuvre de la maturité, aussi bien du point de vue de ses critiques que de ses alliés d'ailleurs². S'il a été pris au sérieux, et considérablement relu chez des auteurs récents, notamment sous l'impulsion de Richard Shusterman³, beaucoup se contentent encore souvent d'aller trouver dans ce livre une critique de la conception « muséale » de l'art, une incitation à voir dans l'expérience esthétique non une expérience isolée mais une dimension de *toute* expérience, et éventuellement des propos frappants sur l'esprit, *mind*, dont Dewey nous rappelle qu'il faut le comprendre non comme substance mais comme « verbe », comme action⁴. Il semble pourtant qu'aussi bien par son thème que par ses arguments, l'ouvrage de 1934 représente un enjeu qui touche de très près la notion de *public*, elle-même à la croisée du mental et du social, et que cet enjeu précis, c'est-à-dire l'articulation entre *L'Art comme expérience* et la philosophie politique de John Dewey, étonnamment, n'ait été pour l'instant qu'effleuré.

La présente enquête va donc faire droit au thème général de ce recueil, l'articulation entre mental et social, à partir d'un trait apparemment négligé de la philosophie de Dewey, qui engage l'esthétique et le politique⁵. Pour donner corps à cette enquête, je voudrais relier ici deux étonnements, provoqués par deux groupes de textes de Dewey.

Le premier étonnement a trait au *Public et ses problèmes*, qui semble envisager, en complément de l'enquête sociale, la possibilité qu'un rôle spécifique soit dévolu à l'art dans l'émergence des publics.

¹ Dewey, J., *The Later Works*, 1925–1953. Vol. 10 : 1934, *Art as Experience*, Boydston, J. (éd.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989. (= LW10). Traduction : Dewey, J., *L'art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometti et al., avec une préface de Richard Shusterman et une postface de Stewart Buettner, Paris, Gallimard (1ère éd : 2006), 2010 (=ACE). Une version de cet article a été présentée le 14 mai 2011 dans le cadre d'un colloque sur *Dewey, approches pragmatiques de la normativité* (Paris 1/ENS) ; des éléments avaient également présentés dans le cadre de mon séminaire de master sur *L'Art comme expérience* à l'ENS en 2010-2011.

² Voir l'étonnant document que constitue la réaction de Pepper (1939).

³ Voir Alexander (1987), Shusterman (1989), Shusterman (1992b), Shusterman (1992a), Shusterman (1994), Jackson (1998) entre autres.

⁴ LW10, 268 ; ACI, 429 (« *'Mind'* est originairement un verbe. »)

⁵ Ces ponts ont parfois été évoqués, cf. notamment Louis Quéré *et alii*, Avant propos à Dewey (2011), sur les notions d'imagination et d'idéal, et l'intervention donnée par Louis Quéré à l'ENS le 17 mars 2012, ENS, sur « Le naturalisme social de Dewey et de Mead », qui insistait, elle, sur la notion de médium.

Le second étonnement est lié à une formule que l'on trouve plusieurs fois sous la plume de Dewey et qui semble être à mille lieux d'un instrumentalisme étroit tant elle revêt des accents perfectionnistes⁶ : l'idée que l'art aurait une fonction morale, et plus précisément que l'on pourrait lire la poésie et l'art plus généralement comme une « critique de la vie ».

Ce dernier propos est emprunté au critique anglais Matthew Arnold⁷ et semble jouer un rôle-clé dans l'argumentation de Dewey, dans *l'Art comme expérience* (1934) comme dans *Expérience et Nature* (1925). Je vais montrer dans une première section comment *Le Public et ses problèmes* (1927) semble allouer une place adjuvante mais importante à l'art, puis voir comment cette possibilité est déjà ébauchée dans *Expérience et Nature*, ce qui permettra de montrer que la visée de l'ouvrage de 1925 est *déjà esthétique*, avant d'identifier un de ses prolongements dans *L'Art comme expérience*, ce qui permettra de montrer que la visée de l'ouvrage est *encore politique*.

1. Quels plaisirs publics?

Ceux qui se font de Dewey l'image d'un doux optimiste n'ont sans doute pas même ouvert *Le Public et ses problèmes*⁸, l'ouvrage de 1927, re-préfacé en 1946, qui prend avec une grande acuité la mesure des objections adressées à l'idée de démocratie participative par les démocrates « réalistes » ou les réalistes « démocratiques ».

Certes, le texte est bien une forme de réponse aux deux essais de Walter Lippmann intitulés *L'opinion publique* (1922⁹) et *le Public Fantôme* (1925¹⁰). Dewey n'exclut pas, à l'inverse de Lippmann, que des collectivités puissent penser, puissent agir de manière rationnelle, collectivement, et par là ne pas être réduites au rôle essentiellement « passif » auquel semblait les condamner Lippmann.

Ce dernier, on le sait, était très critique vis-à-vis de la notion même de « public », qui ne correspondait pour lui qu'à un agrégat — l'agrégat de ceux qui ne prennent pas part à la décision et dont il serait illusoire de croire qu'ils ont la compétence pour le faire — et il était très critique également à l'égard de ce qu'il voyait comme un présupposé des institutions démocratiques, celui de l'agent « omni-compétent », qui lui semblait lui aussi largement mythologique et illusoire. Le constat de Lippmann, en particulier dans le second ouvrage cité, ouvrait la voie à un gouvernement des experts et

⁶ Certains rapports entre Dewey et le perfectionnisme moral ont été esquissés par Saito (2005), sans pour autant que les points qui sont abordés ci-dessous y soient développés.

⁷ Pour une première approche, voir Dietz (2010), en particulier la section « The Critical Mind ». Cette monographie, qui trace certaines lignes d'influence d'Arnold sur Dewey n'aborde cependant pas cette question selon la perspective qui est la nôtre ici, et qui engage l'évolution de Dewey entre 1925 et 1934.

⁸ Dewey (1927), édition scientifique *Later Works*, volume 2, Carbondale, SIU Press, édition révisée 2008 (=LW2); tr. fr., Dewey (1927, 2010). Sur la question du public chez Dewey, voir en premier lieu Zask (1999), qui reste l'étude fondamentale.

⁹ Lippmann (1922).

¹⁰ Lippmann (1925).

cantonnait le « public » à un rôle minimal, dont l'extrait suivant donne bien la mesure :

... Le rôle du public ne consiste pas à exprimer ses opinions mais à s'aligner ou non derrière une proposition. Cela posé, il faut cesser de dire qu'un gouvernement démocratique peut être l'expression directe de la volonté du peuple. Il faut cesser de prétendre que le peuple gouverne. En revanche, nous devons adopter la théorie selon laquelle le peuple, à travers des manifestations sporadiques où s'exprime la voix de sa majorité, prend seulement parti pour ou contre des individus qui, eux, gouvernent. La volonté populaire ne dirige pas les affaires publiques en continu, elle se contente d'intervenir occasionnellement¹¹.

Dewey, tout en admettant cette difficulté¹², est en un sens moins pessimiste que Lippmann, car pour lui le public n'est *pas encore* une réalité politique. Les raisons n'en sont pas conceptuelles, *a priori*, elles sont historiques et nullement inéluctables. Croire qu'il serait définitivement hors de portée, ce serait selon lui absolutiser des conditions qui sont celles du capitalisme et de l'essor de la grande industrie, qui ont désorganisé le tissu des relations humaines.

Or, Dewey pense que, tant qu'un collectif n'est pas capable de se sentir concerné, en bien ou en mal, par les conséquences d'une décision politique qui est prise en son nom ou à sa place, il n'y a tout simplement *pas* de public, c'est bien un fantôme, tant son existence même est corrélative de cette prise de conscience. C'est la capacité à dépasser l'expérience actuelle, à imaginer ses conséquences et à se sentir concerné par elles, qui constitue un public¹³. Il n'y a pas de public là où il n'y a pas d'imagination commune et pas d'anticipation commune des conséquences des politiques. C'est ce que Dewey tente de capturer dans sa définition même du « public » :

Ceux qui sont indirectement et sérieusement affectés en bien ou en mal forment un groupe suffisamment distinctif pour requérir une reconnaissance et un nom. Le nom retenu est « le Public »¹⁴.

En ce sens, comme le fait remarquer Westbrook, dans une lecture très pénétrante de ce texte, comme ces conséquences peuvent toucher des domaines très différents et être elles-mêmes de natures très différentes, le livre devrait plutôt s'appeler « Les publics et leurs problèmes »¹⁵. Les publics peuvent rester invisibles, voire purement fantomatiques, pour deux types de raisons : aussi bien *extensivement*, en raison de leur pluralité virtuellement infinie, qu'*intensivement*, parce que, pour un domaine de décision donné, les conséquences peuvent (nous) échapper indéfiniment.

¹¹ Lippmann (1925, 2008, "Le rôle du public", p. 81). On peut se réjouir de la disponibilité de cette traduction, on maniera cependant l'ouvrage avec précaution (voir plusieurs occurrences étranges du « fantôme public »). Bruno Latour, qui préface le livre, a fait à plusieurs reprises usage des thèses de Lippmann dans des débats récents.

¹² « Le public est-il autre chose que ce dont un diplomate cynique avait qualifié l'Italie, une « expression géographique »? » Dewey (1927, 2010, p. 207).

¹³ C'est précisément ce type d'attitude que Dewey analyse dans le chapitre « La construction du Bien » de la *Quête de la certitude*.

¹⁴ Dewey (1927, 2010, p. 117 mod.).

¹⁵ Westbrook (1991, p. 305).

De ce fait, et c'est ce qui nous a conduit à le rapprocher de Mill, il est impossible de lire Dewey comme un optimiste incorrigible, car il parle bien dans le contexte d'une « éclipse » du public, dont il prend acte, c'est-à-dire d'une situation qui interdit de se sentir communément affectés, en bien ou mal, par ce qui est fait en notre nom, et dans un contexte dont Dewey sait très bien qu'il pourrait durer *indéfiniment*. La prise de conscience des conséquences des politiques menées par nos représentants, prise de conscience qui n'est qu'un autre nom pour ce que l'on peut appeler « intérêt politique », est sans cesse retardée par la société du divertissement :

La période de « prospérité » actuelle pourrait bien ne pas durer. Mais le cinéma, la radio, les imprimés superficiels, et tout ce que ces choses représentent, ne disparaîtront pas. Qu'elles ne soient pas nées du désir délibéré de détourner l'attention des intérêts politiques ne diminue pas leur efficacité à le faire¹⁶.

Le livre en est donc bien à l'étude des *conditions* et de la *méthode* qui permettrait l'*émergence* d'un véritable public pour la démocratie¹⁷. Le but de Dewey est de réfléchir aux moyens par lesquels un « public éparpillé, mobile et multiforme pourrait si bien se reconnaître qu'il parviendrait à définir et exprimer ses intérêts¹⁸. » Sans cela, la Grande société va se développer indéfiniment sans qu'aucune démocratie ne l'accompagne : « il s'agit, dit encore Dewey, de rechercher les conditions dans lesquelles la Grande Société pourrait devenir la Grande Communauté¹⁹. »

C'est cette question, qui est pour Dewey une question « intellectuelle », qui prime celle de savoir à quelles conditions la « machinerie politique » pourra être améliorée ou amendée. En ce sens, la question de la démocratie est d'abord la question de l'émergence d'une communauté : elle est « l'idée de la communauté même²⁰. »

Sans trop durcir le trait pour comparer Dewey et Emerson, si le perfectionnisme comporte l'idée d'un état de la société non encore atteint, mais réalisable (*unattained but attainable*), il est difficile de trouver quelque chose qui ressemble plus à cette idée que les propos de Dewey sur la communauté. Cette dernière n'existe pas encore : « elle est un idéal, au seul sens intelligible du terme, à savoir la tendance et le mouvement d'une chose existante menée jusqu'à sa limite finale, considérée comme rendue complète, parfaite²¹. » Cette communauté, qui est l'autre nom de la démocratie, n'est pas un fait totalement réalisé « et n'en sera jamais un. » Mais elle n'est pas *non plus* inexistante : il y a bien, çà et là, des expériences partagées.

¹⁶ Dewey (1927, 2010, 231-232).

¹⁷ Pour cette même raison, des auteurs tels que Mark Brown préfèrent de parler de « proto-publics » pour évoquer ce qui est en jeu ici. Brown (2009).

¹⁸ Dewey (1927, 2010, 241).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Dewey (1927, 2010, 243).

²¹ Dewey (1927, 2010, 243).

L'une des caractérisations données par Dewey de ce type d'existence de la communauté démocratique est une caractérisation à partir de ce à quoi elle « tient »²², à partir de ses valeurs donc :

Lorsque les conséquences d'une activité conjointe sont jugées bonnes par toutes les personnes singulières qui y prennent part, et lorsque la réalisation du bien est telle qu'elle provoque un désir et un effort énergique pour le conserver uniquement parce qu'il s'agit d'un bien partagé par tous, alors il y a une communauté²³.

Cela peut désigner aussi bien le plaisir pris par celui qui participe à une association que celui de l'enfant qui, comme dans l'école expérimentale qu'imagine Dewey, fait le jardin avec ses camarades pour aller vendre sa récolte sur le marché. Le plaisir pris aux fruits de *l'action* commune est un mode d'existence de cette communauté, peut-être son mode d'existence *premier*; mais la question que nous voudrions maintenant poursuivre, et qui constitue un des paris du présent chapitre, est de savoir si un plaisir conjoint pris par les personnes singulières, plaisir qui provoquerait un désir et un effort pour le conserver, *sans forcément que l'activité qui provoque ce plaisir soit effectuée par la communauté*, ne peut jouer aussi de rôle de révélateur d'une communauté. Que se passe-t-il quand nous prenons part collectivement à une expérience que nous jugeons bonne, que nous tentons de « conserver » car il s'agit d'un bien « partagé par tous »? Un tel déplacement serait de taille, car il permettrait de penser que l'expérience esthétique, l'oeuvre de l'art, serait part intégrante de l'émergence de ces communautés proto-démocratiques que vise Dewey.

Bref, *le plaisir de l'art crée-t-il un peuple*? Cet esthétisme pourrait paraître bien éloigné de l'image que l'on prête habituellement à Dewey, même si on le relit parfois à la lumière de ce qu'écrit Richard Shusterman sur les vertus transformatrices et irréductiblement politiques de l'expérience esthétique, mais il permettrait de comprendre deux choses :

— De manière tout externe, il permettrait de comprendre que Dewey, après sa retraite en 1929, s'attelle à la série de conférences qui va donner naissance au monumental *L'art comme expérience*.

— De manière plus interne à l'ouvrage que nous venons d'évoquer, *Le Public et ses problèmes*, on peut trouver des raisons de penser que l'hypothèse que nous venons d'évoquer, celle d'une révélation de la communauté par l'art, n'est pas étrangère aux préoccupations de Dewey, dans la partie prospective de l'ouvrage, « La recherche de la grande communauté » et « Le problème de la méthode ». Dewey identifie deux conditions de développement du public : tout d'abord, la libération de l'enquête sociale de toute censure et sa discussion publique, ensuite la prise de conscience du fait que la présentation, la communication des idées relève d'une forme d'*art* et que ce de fait, la puissance de l'art peut, à sa manière, contribuer au développement de la communauté.

²² Sur le lien entre « valeur » et « tenir à », voir la belle introduction à *La Formation des valeurs*.

²³ Dewey (1927, 2010, 243-244).

Dewey introduit cette idée dans un contexte précis : il s'agit de se demander à quelles conditions l'enquête sociale peut trouver sa place dans la presse, sortir des « recoins de bibliothèque » où les spécialistes des sciences humaines contribuent à l'enfermer, et par là toucher le public en même temps qu'elle contribuera à le créer. Or, Dewey insiste sur les vertus de l'art lorsqu'il s'agit d'avoir un impact humain considérable, ce qui le conduit à tenir un propos plus général sur l'art. La vie consciente de ses semblables se situe à un niveau superficiel par rapport à la profondeur de ces mêmes vies :

La fonction de l'art a toujours été de briser la croûte de la conscience conventionnelle et routinière. Des choses communes comme une fleur, un rayon de lune, le chant d'un oiseau, et non des choses rares et lointaines, sont les moyens avec lesquels les niveaux plus profonds de la vie sont touchés de sorte qu'ils surgissent en tant que désir et pensée. Ce processus est l'art. (...) Les artistes ont toujours été les pourvoyeurs des nouvelles, car ce n'est pas l'événement extérieur en lui-même qui est nouveau, mais le fait qu'il est embrassé par l'émotion, la perception et l'appréciation²⁴.

Emerson, quelque sainte horreur que cela inspire à ceux qui souhaiteraient laisser aux antipodes le naturalisme de Dewey et la ligne émersonnienne, n'est pas loin pour plusieurs séries de raisons : (1) l'idée émersonnienne d'une esthétique de l'ordinaire est très explicite ici²⁵, et en tout cas la conviction que l'esthétique doit être arrachée de la conception « nécrologique » qui est celle des musées semble déjà bien articulée en toutes lettres en 1927²⁶, Dewey ne la découvre pas par hasard en 1934; (2) Dewey, une page plus loin, reconnaît un prophète de la démocratie conçue comme « vie faite de communion libre et enrichissante », en la personne de Walt Whitman²⁷. (3) Les dernières lignes du livre, cette fois, sont une transcription quelque peu sécularisée du propos d'Emerson, que Dewey avait déjà qualifié en 1903, de « philosophe de la démocratie », propos selon lequel nous « reposons au sein d'une immense intelligence »²⁸. Mais il est très clair chez Dewey que cette intelligence n'est pas une réminiscence d'une Sur-âme, d'un esprit cosmique, mais bien, très séculièrement, celle qui peut être l'attribut d'une conscience publique devenue enfin réalité : « cette intelligence restera assoupie et ses communications brisées, inarticulées et défaillantes, tant qu'elle ne se développera pas au sein de la communauté locale²⁹. »

Dans la perspective qui est la nôtre ici, il s'agit de prendre en compte deux problèmes qui semblent posés par le *Public et ses problèmes*.

²⁴ Dewey (1927, 2010, 283).

²⁵ Voir notamment Shusterman (1999).

²⁶ Dewey est sensible à l'art populaire, voir le texte de 1926, « Mexico's Educational Renaissance », LW2, 199–205.

²⁷ Dewey (1927, 2010, 284).

²⁸ Dewey (1927, 2010, 323), qui est une référence à *Self-Reliance*. « Nous reposons dans le sein de l'immense intelligence qui fait de nous les réceptacles de sa vérité, et les instruments de son activité. Quand nous discernons la justice, quand nous discernons la vérité, nous ne faisons rien par nous-mêmes, mais nous laissons le passage à ses rayons. » (tr. C. Fournier, dans S. Laugier, Dir., *La voix et la vertu*, Paris, Puf, 2010, p. 46).

²⁹ Dewey (1927, 2010, 323).

La première question est celle de la portée des réalisations que Dewey se sent en droit d'espérer. Dans les dernières lignes de l'ouvrage³⁰, après avoir relevé les difficultés de constitution d'une « grande communauté », il affirmait que le développement de cette communauté ne pouvait passer que « par les relations d'échange personnel dans la communauté locale »³¹. Ou, de manière plus frappante : « La démocratie doit commencer à la maison, et sa maison est la communauté des voisins³². » Ou enfin, pour les hégéliens qui n'auraient pas compris : « Le local est l'universel ultime et ce qui s'approche le plus d'un absolu parmi ce qui existe³³. » La focale retenue semble bien étroite par rapport à l'objectif envisagé par le livre.

La deuxième question, celle dont nous étions partis, est celle de l'esthétique et de la philosophie de l'art en relation au projet politique de Dewey. Westbrook lui-même, plutôt circonspect sur l'esthétique, va jusqu'à affirmer que « *L'Art comme expérience* n'est pas accidentel par rapport à la politique radicale qui a absorbé Dewey dans les années 1930. De fait, ce fut l'un des énoncés les plus forts de cette politique, car il indiquait clairement que son type de radicalisme ne visait pas seulement le bien-être matériel du peuple Américain, mais visait tout aussi bien la quantité d'expérience achevée (*consummatory*) que l'on ne peut trouver qu'en dehors de la circulation des biens de consommation³⁴. »

Or, on pourrait faire l'hypothèse que l'élargissement au-delà de cet universel ultime qu'est la relation de voisinage évoquée dans le *Public et ses problèmes* est déjà à l'oeuvre dans l'ouvrage majeur des années 1920, *Expérience et nature* ; le *Public et ses problèmes* serait alors pour ainsi dire en retard sur certains aperçus dégagés par Dewey dans des ouvrages précédents. La section suivante montre que cet élargissement est déjà opéré avant 1927, la section finale montre quel visage précis cet élargissement prend dans *L'Art comme expérience*.

2. L'étiage du plaisir

Cette fonction politique de l'art précède le *Public et ses problèmes* et n'a sans doute jamais été énoncée aussi clairement que dans *Expérience et nature*. De manière significative pour le problème qui nous occupe, cette formulation ne se trouve pas tant dans l'important chapitre IX, « Expérience, nature et art », où l'on peut trouver déjà quelques linéaments de l'ouvrage de 1934, que dans le chapitre V, « Nature, communication et signification », qui porte sur la communication et les symboles et sur les possibilités d'une intelligence collective. Elle se trouve dans un passage dans lequel Dewey insiste sur le caractère à la fois instrumental et final de la communication et commente une

³⁰ Dewey (1927, 2010, 284).

³¹ Dewey (1927, 2010, 322).

³² Dewey (1927, 2010, 317).

³³ Dewey (1927, 2010, 318).

³⁴ Westbrook (1991, 401-02).

phrase de Matthew Arnold, le critique anglais, auteur qui l'avait profondément marqué dans sa jeunesse³⁵ :

Le propos de Matthew Arnold qui fait de la poésie une critique de la vie sonne durement aux oreilles de ceux qui éprouvent un fort penchant esthétique ; il semble attribuer à la poésie une fonction morale et instrumentale. Mais, quoique la poésie ne soit pas une critique de la vie par intention, elle l'est dans les faits, et il en est de même pour tout art. Car l'art fixe ces normes de jouissance (*enjoyment*) et d'appréciation auxquelles on rapporte les autres choses; il distingue les objets de désirs futurs, il stimule l'effort. Cela est vrai des objets dans lesquels une personne particulière découvre ses valeurs esthétiques ou immédiates, et cela est vrai également de la collectivité³⁶.

La fin de la citation distingue deux niveaux de réponse, individuelle et collective, qui seraient de ce point de vue analogues. Reprenons le raisonnement de Dewey : il commence par écarter un premier contresens sur la formule de Matthew Arnold selon laquelle la poésie est la critique de la vie. Son but n'est pas d'édifier ; il ne s'agit pas non plus de la lire en moraliste en pensant y puiser des préceptes, des recettes morales. Ce serait effectivement lui donner une fonction morale par intention, et l'assigner à un rôle instrumental (être de la « poésie à thèse » si l'on ose dire). Ce faisant, elle ne vaudrait plus qu'en vue d'autre chose, et Dewey, comme d'autres avant lui, fait valoir qu'on ne serait alors plus dans un rapport *esthétique* à la poésie. Si l'expérience esthétique ne se caractérise pas par un contenu particulier, mais simplement, comme Dewey le distinguera de plus en plus nettement, par le fait que nous vivons une expérience pour elle-même et en étant au fait de sa qualité unifiance et singularisante, être dans un rapport instrumental nous ferait sortir de cette attitude. Il reste que les produits de l'art donnent du plaisir, un plaisir commun, et que c'est ce plaisir là qui a des effets sur le reste :

Le niveau et le style des arts de la littérature, de la poésie, de la cérémonie, du divertissement et de la récréation qui ont cours dans une communauté, en procurant les objets de jouissance de base dans cette communauté, contribuent plus que tout le reste à déterminer le direction courante des idées et des projets dans cette communauté³⁷.

En un premier sens, Dewey semble être tenté de dire que l'art est derrière toute tentative de *critique*, comme sa condition même, et peut-être même en un double sens : pour les spectateurs des autres cultures que nous sommes, pour les acteurs d'une culture, quand ils tentent de transformer cette

³⁵ Dewey, dans un texte de jeunesse, avait longuement analysé le propos d'Arnold sur la poésie comme relève de la philosophie, et avait déjà marqué sa différence personnelle : «I cannot rid myself of the conviction that the weight and the humanity of the message of the poet are proportionate to the weighty and human ideas which he develops; that these ideas must be capable of verification to the intelligence,— must be true in that system of knowledge which is science, in that discussion of the meaning of experience which is philosophy.» (EW3, 118-119) S'il y a une révélation dans la poésie, elle doit pouvoir être reprise dans le langage rationnel de la science. Le texte était construit sur une opposition entre Arnold, prompt à souligner la coupure entre l'homme et la nature ainsi qu'entre l'homme et l'homme, et la poésie de Robert Browning : «In these verses we have the epitome of Browning's interpretation of life : the subordination of earth to man, to a common self. Just that which was conspicuously absent in Arnold is conspicuously present in Browning,—the sense of a common idea, a common purpose, in nature and in man.» (EW3, 120).

³⁶ Dewey, J., *The Later Works, 1925–1953*. Vol. 1 : 1925, *Experience and Nature*, Boydston, J. (éd.), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989. (= LW1) ; *Expérience et nature*, tr. par Joëlle Zask, Paris Gallimard, 2012. LW1, 159 ; tr. fr., p. 193 mod.

³⁷ LW1, 159 ; tr. fr., p. 193 mod.

dernière. Si critiquer, c'est comparer et rapporter à des valeurs, et l'on sait que la définition même de la philosophie selon Dewey engage un tel type de critique³⁸, Dewey envisage sérieusement que le socle minimal de ces valeurs soit ici fourni par l'art, par le plaisir commun pris aux diverses formes d'art, qu'elles soient ou non dans des musées :

Ils fournissent les significations selon les termes desquelles la vie est jugée, estimée et critiquée. Pour un observateur extérieur, ils fournissent des matériaux permettant une évaluation critique de la vie menée par cette communauté³⁹.

Dewey ne se contente pas de répéter ce qu'Arnold aurait dit avant lui. Il y a bien un détournement de la citation, car si Arnold use de cette expression en plusieurs sens, il le fait dans un contexte où l'art est censé prendre la « relève » de la philosophie et de la religion : « la part la plus puissante de notre religion, aujourd'hui, dit-il, est de la poésie inconsciente »⁴⁰. La poésie que célèbre Arnold est la consolation devant la disparition de la philosophie, dans une vision où l'art succède et à la philosophie et à la religion :

Dans la poésie, comme critique de la vie sous des conditions fixées par les lois de la vérité de la beauté poétiques, l'esprit de notre race trouvera consolation et repos, à mesure que le temps passe et que les autres secours nous font défaut. Mais la consolation et le repos seront d'une force proportionnée à la critique de la vie⁴¹.

Il y a bien en ce sens une vérité poétique, qui interdit d'en faire un simple ornement; mais chez Arnold, ce type de vérité ou de révélation était une forme de complément, de supplément d'âme, à la science, qui a dépouillé la religion de sa prétention à couvrir les faits :

Sans la poésie, notre science paraîtra incomplète ; et une grande partie de ce qui passe chez nous pour de la religion et de la philosophie sera remplacé par la poésie. La science, je le dis, paraîtra incomplète sans elle.[...] Notre religion, plastronnant sur des preuves telles que celles sur lesquelles l'esprit populaire s'appuie aujourd'hui ; notre philosophie, s'enorgueillissant de ses raisonnements sur la cause, sur l'être fini et infini, que sont-elles sinon des ombres, des rêves, de fausses apparences de connaissance ? Le jour viendra où nous nous étonnerons nous-mêmes de nous y être fiés, de les avoir prises au sérieux ; et plus nous percevrons leur vacuité, plus nous chérirons « le souffle et le noble esprit de la connaissance » que nous offre la poésie⁴².

Ce n'est pas ce que Dewey veut dire ici, ne serait-ce que parce qu'il ne partage en rien cette défiance envers la philosophie. En revanche, il sort le propos d'Arnold de sa banalité en posant que ce qui est critiqué, c'est la vie en commun. L'art fixe la norme de ce qui donne du plaisir, il est un repère du plaisir commun que nous prenons à vivre ensemble. Ce sont des plaisirs communs, objectivés d'abord dans les oeuvres d'art, quand on les comprend bien, qui permettent de juger, d'estimer, de critiquer une culture, y compris la nôtre quand nous n'en sommes plus satisfaits. C'est donc un Dewey loin du tableau qu'on se fait en général du pragmatisme, si on l'associe à une approche technologique du monde et si on l'associe peu ou prou à l'attitude

³⁸ Cf. LW1, 298, sur la philosophie comme « *criticism of criticisms* ». Eames, dans son introduction à EW3, souligne ce rapprochement possible avec Arnold.

³⁹ LW1, 159 ; tr. fr., p. 193 mod.

⁴⁰ Arnold et Trilling (1980, 299) ; Cf. Shusterman (2008).

⁴¹ Arnold (1865, 1900, 281).

⁴² *Ibid.*, 281 ; la citation finale est une référence à Wordsworth.

analytique. Il reste que la formule demeure énigmatique et que nous pouvons être aidés par un usage ultérieur de cette même citation.

3. Art, critique, morale

Le chapitre final de *l'Art comme expérience*, « Art et civilisation », reprend cette idée que « l'expérience esthétique » est le meilleur moyen de juger de la qualité d'une civilisation⁴³ et reprend la même maxime d'Arnold. Le passage est d'autant plus frappant qu'il fait dire à la même formule quelque chose de très différent, une fois que les contresens « moralisants » ont été écartés :

La maxime de Matthew Arnold selon laquelle « la poésie est une critique de la vie » est un cas d'espèce. Elle laisse supposer au lecteur une intention morale de la part du poète et un jugement moral de la part du lecteur. Elle ne parvient pas à saisir, ou en tout cas à exprimer *comment* la poésie est une critique de la vie; c'est-à-dire, pas directement, mais par révélation, à travers la vision imaginaire [*imaginative*] adressée à l'expérience imaginaire [*imaginative*] (non au jugement préétabli) des possibilités qui contrastent avec les conditions réelles. Un sens des possibilités qui ne sont pas réalisées, mais qui pourraient l'être, et qui, lorsqu'elle sont mises en contraste avec les conditions réelles, sont la « critique » la plus pénétrante qui puisse être faite de ces dernières. C'est par un sens des possibilités s'offrant à nous que nous prenons conscience des contraintes qui nous enserrant et des poids qui nous oppressent⁴⁴.

Premièrement, que signifie concrètement l'idée que l'art révèle des possibilités ? L'art est critique de la vie au sens où il permettrait de rendre sensibles des manières de vivre, d'habiter notre expérience, distinctes de leur déclinaison actuelle. Dewey en vient donc à lui prêter une nature politique, introduisant, d'une manière qui peut troubler, la notion d'imagination :

Seule l'imagination découvre les possibilités qui sont développées dans la structure du présent. Les premiers mouvements de mécontentement et les premières allusions à un avenir meilleur se trouvent toujours dans les oeuvres d'art⁴⁵.

De fait, si le dernier chapitre de *l'Art comme expérience* s'intitule bien « Art et civilisation », c'est précisément parce que Dewey poursuit l'idée que l'individualité de chaque culture est objectivée dans ses formes d'art. Les oeuvres expriment elles-mêmes un rapport différent à la nature dans les différentes civilisations : ainsi l'art grec et renaissant, d'un côté, qui serait un art vivant et naturaliste⁴⁶, l'art byzantin et musulman, de l'autre, qui serait un art géométrique. La première tendance voit dans l'art une augmentation de la vie⁴⁷, alors que l'art byzantin exprimerait le sentiment d'une séparation radicale face à la nature extérieure. L'erreur serait de croire qu'il exprime un agrément pour ce que « nous » appellerions l'abstraction (et qui serait compris en creux, par différence, avec notre art naturaliste), alors qu'il exprime un rapport *total* à la nature. En ce sens, si l'on arrivait à voir ainsi ces oeuvres d'art (mais c'est toute la question), la différence culturelle apparaîtrait, de manière seconde, à partir d'elles. Loin que l'oeuvre nous soit

⁴³ LW10, 329 ; ACE, 522.

⁴⁴ LW10, 349 ; ACE, 552.

⁴⁵ LW10, 348 ; ACE, 551.

⁴⁶ LW10, 334 ; ACE, 530.

⁴⁷ « Nous avons des désirs qui sont enracinés dans l'envie d'enrichir l'expérience vécue par les rapports ravissants avec les formes et les mouvements de la « nature », LW10, 335 ; ACE, 531.

fermée par la différence irréductible avec une autre civilisation, ce serait au contraire elle qui nous ouvrirait vers une autre manière d'habiter le tout des choses. Les arts des autres peuples « élargissent et approfondissent notre propre expérience, la rendant moins locale et moins provinciale, dans la mesure où nous saisissons, par leurs moyens, les attitudes fondamentales d'autres formes d'expérience⁴⁸. » Il est difficile de ne pas voir une extension virtuelle de ce public que Dewey caractérisait en 1927 comme « communauté des voisins » :

Les oeuvres d'art sont les moyens par lesquels nous entrons, par l'imagination et les émotions qu'elles suscitent, dans d'autres formes de relations et de participations que les nôtres⁴⁹.

L'art, en particulier quand il manifeste une étrangeté, qu'elle provienne de la distance, du passé, ou d'une radicale nouveauté, fait vaciller notre manière d'habiter le tout des choses, car il montre comment une autre expérience est non seulement possible mais réelle⁵⁰. En termes d'expérience, il n'est pas seulement une expérience pleine et entière, mais aussi l'amorce et l'annonce de ce que notre expérience *pourrait* être ; il est une présentation sensible d'une virtualité de notre existence :

Puisque la perception de l'union du possible et de l'actuel dans une oeuvre d'art est elle-même un grand bien, le bien ne s'achève pas avec l'occasion immédiate et précise en laquelle il est causé⁵¹.

Que l'art soit vecteur de critique, c'est une chose, qu'il s'agisse de lui prêter une fonction spécifiquement morale, c'en est une autre, que l'on ne concédera pas sans hésiter. S'il y a une fonction morale de l'art, ce n'est pas parce que l'art *illustrerait* une morale déjà existante, ce qui en ferait un instrument au service d'une fin déjà fixée, on l'a vu⁵². C'est parce qu'il actualise la puissance de l'imagination, et que cette imagination-là, qui n'est pas une faculté psychologique mais une virtualité dans l'expérience, est la seule dimension par laquelle du « mieux » est possible : « L'imagination est le principal instrument du bien⁵³. »

Dewey dit cela en un sens trivial : si vous ne pouvez pas vous mettre à la place d'autrui par l'imagination, il n'y a sans doute jamais de symétrie et l'idée de communauté morale devient problématique. Il le dit aussi dans le sens moins trivial où une morale qui ne reposerait pas sur l'imagination, qui ne proposerait pas des manières de vivre qui ne soit pas conditionnées uniquement par la louange ou le blâme actuels, serait tout au plus un code, un carcan, une morale de clerc, mais certainement pas ce que lui, Shelley, Emerson et d'autres appellent de ce nom.

⁴⁸ LW10, 335 ; ACE, 532 ; cf. la redéfinition de la nature, p. 533, qui serait à mettre en relation avec *Expérience et nature* : les relations humaines en font partie et il y a bien quelque chose comme un rapport collectif à la nature, que ce n'est pas uniquement le face à face entre une subjectivité désincarnée et une nature prétendument extérieure.

⁴⁹ LW10, 336 ; ACE, 533

⁵⁰ Cf. LW10, 337, ACE, 534.

⁵¹ LW10, 351 ; ACE, 556.

⁵² Cf. LW10, 350 ; ACE, 554.

⁵³ LW10, 350 (qui est une allusion à Shelley) ; ACE, 554.

Dewey a de ce fait sa propre interprétation de ce que c'est que d'être au-delà du bien et du mal : la vraie morale est par-delà ce que notre condition présente appelle le bien et le mal, car la vraie morale est indissociable d'une idéalisation de notre manière de vivre pour la rendre meilleure, qui n'est précisément pas épuisée par ses déclinaisons actuelles⁵⁴. Or, Dewey va plus loin que certains de ses auteurs dans les dernières phrases de son livre : c'est l'art est le gardien de cette puissance créatrice, pour la raison-même qui fait qu'il ne peut être simplement illustratif ou instrumental. Il n'y a art qu'à partir du moment où est proposée une expérience qui vaut par elle-même, qui nous donne l'expérience de ce que c'est que d'avoir une expérience, qu'à partir du moment où cette expérience n'est pas dépassée vers un principe, un précepte ou un usage (qu'on ne commet ni le sophisme de la réduction ni celui de la confusion). Il y a de ce fait une amoralité de l'art qui en fait le meilleur allié de la morale : « Cette indifférence à l'éloge et au blâme en raison du souci d'une expérience de l'imagination constitue le coeur de la puissance morale de l'art⁵⁵. »

Conclusions

Où en est-on? Certes, on est sorti à la fois de l'image étroitement instrumentaliste qui n'existe que dans l'esprit de ceux qui se plaisent à se représenter Dewey ainsi; on est également, sans doute, sorti de la sphère du public qui ne comprenait que la communauté des voisins comme absolu ultime. Il semble donc possible de soutenir que l'examen de l'expérience esthétique et des vertus de l'art pour décentrer notre point de vue sur l'expérience s'inscrit bien dans un projet perfectionniste, qui est indissolublement moral et politique. Si cette interprétation est fondée, et il faudrait l'approfondir en reprenant de manière plus détaillée les trois chapitres finaux de *l'Art comme expérience*, il semble néanmoins possible d'affirmer que ce qui est révélé par l'expérience esthétique a sa place au sein de trois évolutions cruciales pour la formulation de la dernière philosophie de Dewey, engageant l'articulation du mental et du social.

L'art semble bien avoir cette fonction d'élargissement de nos intérêts, et par là une fonction politique intelligible directement à partir de la situation décrite par *Le Public et ses problèmes*. Il semble bien que le chapitre 14 de *l'Art comme expérience* continue à traiter le problème qui n'avait pas été réglé dans l'ouvrage de 1927, et il faudrait dans ce cas le relier de manière plus étroite que cela n'a été fait jusque là à la pépinière d'écrits politiques des années 1930, ou plutôt, puisque ces derniers ont été considérablement étudiés, les relire eux-mêmes à la lumière de *l'Art comme expérience*. Evoquons ici un seul indice de cet intérêt possible : dans *Freedom and*

⁵⁴ Je ne peux développer ici totalement ce point, qui engage une lecture du chapitre final de *Quest for certainty*, « The Construction of Good ». J'en ai proposé des éléments dans un texte sur « Dewey on Practical Uncertainty » au colloque Scepticisme en pratique, Paris 1, 11 juin 2011, à paraître.

⁵⁵ LW10, 351 ; ACE, 556.

Culture, Dewey note que le lien entre art et démocratie, c'est-à-dire entre la puissance critique de l'art qui vient d'être évoquée et la liberté politique n'a absolument rien d'assuré. « Le théâtre, le film, le music-hall, et même la galerie de tableaux, l'éloquence, les parades, les sports communs, les institutions récréatives, ont toutes été mises sous contrôle, comme faisant partie des organismes de propagande par lesquels la dictature se maintient au pouvoir sans être considérée comme oppressive par les masses. Nous commençons à prendre conscience du fait que les émotions et l'imagination ont plus d'influence sur la formation de l'opinion et du sentiment publics que l'information et la raison⁵⁶. »

Une autre question qui peut, après ce premier examen, être approfondie, est celle de la situation particulière d'un autre texte énigmatique, *Une foi commune*. De la même manière que l'*Art comme expérience* tente de désenclaver l'expérience esthétique de l'esthétique conventionnelle pour y voir une dimension de toute expérience, *Une foi commune* tente de ressaisir un aspect de l'expérience qui s'était fixé sur l'objet religieux pour lui restituer sa véritable dimension politique, qui s'explicite sous la forme de l'idéal démocratique. Ici encore, le lien entre idéal, imagination et politique semble essentiel dans les deux textes, et la place de l'*Art comme expérience* comme laboratoire de ces idées, ainsi que son lien profond avec l'autre texte de 1934, doivent sans doute être davantage soulignés.

Enfin, si les deux ouvrages de 1934, tout en offrant une nouvelle perspective sur la formation de la conscience politique et par là sur une dimension sociale du mental, disent quelque chose sur l'expérience en général, il semble nécessaire de prendre acte du « bougé » qui se produit manifestement entre la première édition d'*Expérience et nature* et la préface tardive, reprenant à nouveaux frais la question même de l'expérience, que Dewey voulut lui adjoindre en 1949. On trouve, exactement entre les deux moments, la ré-élaboration à laquelle s'attelle Dewey entre 1931 et 1934 et qui doit donc être pleinement prise en compte lorsque l'on cherche à comprendre l'approche naturaliste de l'expérience qui est celle de Dewey : *L'art comme expérience* forme un passage obligé de cette approche, sans lequel on ne peut comprendre finalement la valeur politique que Dewey assigne à l'expérience lorsqu'il affirme que « la valeur de l'expérience ne réside pas seulement dans les idéaux qu'elle révèle, mais dans son pouvoir de dévoiler divers idéaux » et qu'en même temps « la valeur des idéaux réside dans les expériences qu'ils rendent possibles⁵⁷. »

⁵⁶ LW13, 70. Sur ces lignes, voir Shusterman (2010), introduction.

⁵⁷ ACE, 516.

Bibliographie

Alexander, Thomas M.

1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*, Albany, Suny Pr.

Arnold, Matthew

1900. *Essays in criticism*, [1865], The Home library, New York,, A. L. Burt Co.

Arnold, Matthew et Trilling, Lionel

1980. *The portable Matthew Arnold*, Harmondsworth, Eng. ; New York, Penguin Books.

Brown, Mark B.

2009. *Science in democracy : expertise, institutions, and representation*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Dewey, John

1927. *The public and its problems*, New York,, H. Holt and Company.

2010. *Le Public et ses problèmes*, [1927], Folio essais, Paris, Gallimard. Tr.fr. J. Zask.

2011. *La formation des valeurs*, tr. fr. et présentation par A. Bidet, L. Quéré et G. Truc, Paris, La Découverte.

Dietz, Mark David

2010. *An awkward echo : Matthew Arnold and John Dewey*, Research in curriculum and instruction, Charlotte, NC, Information Age Pub.

Jackson, Philip W.

1998. *John Dewey and the lessons of art*, New Haven, Yale University Press.

Lippmann, Walter

1922. *Public opinion*, New York,, Harcourt.

1925. *The phantom public*, New York,, Harcourt.

2008. *Le public fantôme*, [1925], Paris, Démopolis.

Pepper, Stephen

1939. Some Questions on Dewey's Aesthetics, dans: P. Schilpp (Dir.), *The Philosophy of John Dewey*, Evanston, Northwestern University, p. 369–390.

Saito, Naoko

2005. *The Gleam of Light. Moral Perfectionism and Education in Dewey and Emerson*, New York, Fordham University Press.

Shusterman, Richard

1989. Why Dewey Now?, *Journal of Aesthetic Education*, 23, 3, p. 60-67.

1992a. *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit.

1992b. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Cambridge, Blackwell.

1994. Dewey on Experience: Foundation or Reconstruction?, *Philosophical Forum*, 26, 2, p. 127-148.

1999. Emerson's Pragmatist Aesthetics, *Revue Internationale de Philosophie*, 53, 207, p. 87-99.

2008. Art and religion, *Journal of Aesthetic Education*, 42, 3, p. pp. 1-18.

2010. Pragmatism and Cultural Politics: From Rortian Textualism to Somaesthetics, *New Literary History*, 41, 1, p. 69-94.

Westbrook, Robert B.

1991. *John Dewey and American Democracy*, Ithaca, Cornell Univ Pr.

Zask, Joëlle

1999. *L'opinion publique et son double*, Paris, L'Harmattan.