



Avec Dewey, l'expérience esthétique au détour de sa verbalisation

Marina Krylyschin

► To cite this version:

Marina Krylyschin. Avec Dewey, l'expérience esthétique au détour de sa verbalisation. Triages, 2017.
hal-01620767

HAL Id: hal-01620767

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01620767>

Submitted on 18 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avec Dewey, l'expérience esthétique au détour de sa verbalisation

Réfléchissant à propos d'une théorie de l'art peu productive dans la mesure où elle enferme l'œuvre et le sentiment esthétique qui lui est associé dans un sanctuaire, c'est-à-dire en les envisageant indépendamment de toute forme d'expérience, en dehors de tout contexte, de tout environnement, Dewey ([1987]-2010) suggère d'« arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour », car, dit-il, « la théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non aux cris d'admiration et à la stimulation de cet accès d'émotion que l'on qualifie souvent d'appréciation » (*Ibid.* p. 31). Pour l'auteur, une œuvre d'art acquiert un statut esthétique au moment où elle devient un objet d'expérience pour l'être humain. Ainsi Dewey, prenant pour exemple le Parthénon, dira que nul n'est besoin de connaître l'histoire de ce monument pour en apprécier l'expérience, de la même manière qu'il n'est pas nécessaire de connaître les plantes pour admirer les couleurs délicates d'une fleur (*Ibid.*). L'identification d'un objet « comme objet d'art » n'étant de ce fait non indispensable à son expérimentation, il nous est permis d'envisager l'expérience d'une œuvre indépendamment de la connaissance, « indépendamment », c'est-à-dire que l'on peut aller à la rencontre d'une œuvre d'art avec mais aussi, et peut-être surtout, sans connaissances académiques, théoriques, préalables et que cette démarche est constitutive, non pas de l'expérience esthétique mais d'une expérience ou d'une émotion esthétique singulière dans un espace et à un moment donnés.

L'expérience d'un événement, d'une scène même la plus ordinaire (Dewey évoque les manifestations de masse comme les feux d'artifice) ou bien l'expérience d'un objet « est une matière brute » (*Ibid.*) dit-il qu'il faut comprendre en y cherchant les éléments qui ont suscité le plaisir de l'observation et de l'écoute. Ces termes induisent l'idée d'une expérience facile, c'est-à-dire simplement incarnée, une expérience finalement où il suffirait d'être complètement dans son corps, en alerte quelque part, à un moment donné, en relation avec un objet, ou dans un objet, s'il est monumental, pour le percevoir (*Ibid.* p. 32). Dans cette perspective, l'espace d'exposition artistique nous paraît présenter les conditions matérielles d'une telle expérience. Si l'institution muséale sacralise les arts, l'exposition temporaire offre toutefois les conditions pour cette « expérience concrète » de l'art chère à Dewey, qui se déroulerait dans un environnement, en interaction avec lui. A la fois espace, en tant qu'il est animé par les mouvements humains qui s'y

déploient, et lieu de médiation, l'exposition préconise en effet des usages, des pratiques en même temps qu'elle propose du sens : on y expose ainsi non seulement des œuvres mais aussi des discours experts qui constituent autant de prises de positions diverses, d'interprétations et de connaissances sur les objets présentés. Le visiteur va donc tout à la fois entrer dans l'espace et dans le discours des spécialistes en art qui l'ont conçu pour lui. Dans ce cas, l'arpentage, le déplacement, l'engagement corporel du visiteur dans ce lieu sont constitutifs de l'expérience qui s'y déroule (Desprès-Lonnet 2012, p. 105). Nous ne parlerons pas ici des nombreux sourcillements qu'une expérience de l'art ainsi contextualisée provoque encore dans les milieux avertis en opposant, par exemple, l'expérience vécue en tant que « continuum perceptif, cognitif et affectif » au savoir à comprendre ou à l'objet à découvrir (Davallon 2011, p. 39), la première compromettant les seconds. Dans les faits, la connaissance en art constitue un cadre d'interprétation des œuvres en apparence incontournable mais qui n'est pas prise en compte de la même manière selon les types d'objets exposés, ce qui relativise et complexifie le caractère autonome de l'expérience esthétique (et la place de l'objet) au regard de la connaissance qui lui est associée (Krylyschin 2016). Par ailleurs, Dewey n'oppose pas connaissance (dite objective) et expérience (dite subjective) car le terme même d'expérience (scientifique mais aussi artistique) renvoie à la fois au contenu expérimenté (l'objet ou la nature et ce qu'elle nous révèle) et à la manière dont on l'expérimente (avec nos perceptions, nos émotions, nos souvenirs dans une exposition ou bien selon une méthodologie ou un protocole de recherche dans un laboratoire). Toute expérience est ainsi à la fois objective et subjective, chacune constituant une expérience « valable » de la réalité ou de l'objet expérimenté :

L'expérience immédiate, quel qu'en soit le type, nous donne les choses telles qu'elles sont. La perception du bâton brisé dans l'eau nous livre une réalité aussi consistante que celle des explications du physicien. Il s'agit simplement de deux expériences différentes que nous n'avons pas à interpréter dans le dualisme platonicien de l'opinion et de la science ou de l'apparence et la réalité. Certes, l'expérience première immédiate ne fournit souvent qu'une matière première à la connaissance et non la connaissance elle-même. Il ne faut pas la dévaloriser pour autant. La rêverie devant les reflets et les jeux de lumière s'avère une expérience aussi valable et réelle que celle du physicien sur la réfraction (Fabre 2015, p. 31).

Toutes formes d'expériences constituent ainsi autant de voies d'accès à la réalité et l'expérience esthétique constituerait de ce point de vue un cheminement vers le réel à la fois indépassable (*Ibid.* p. 30) et aisé ; elle ne saurait se cliver entre ce qui relèverait de l'expérience d'un côté, de l'objet et de la perception que nous en avons, et de la connaissance de l'autre. Perception et connaissance objective constituent deux faces de l'expérience artistique, faces autonomes

certaines, c'est-à-dire dissociables l'une de l'autre (à des degrés divers selon les individus) mais non opposables, liées, réunies à un même moment et dans un même lieu.

Une façon de réaliser le *détour* préconisé par Dewey consistant à comprendre les crises d'admiration face à un événement, ou une œuvre d'art, passe notamment par l'observation de la place de l'objet et de la connaissance dans l'expérience esthétique. La théorie des trois mondes de Popper, qui prolonge la thèse du caractère à la fois objectif et subjectif de toute expérience, offre un cadre de compréhension et de description pertinent pour un tel objet d'étude. Dans son ouvrage, *La connaissance objective*, Popper distingue trois « mondes » ou « univers » : le monde « des objets physiques ou des états physiques » ; le monde « des états de consciences, ou des états mentaux, ou peut-être des dispositions comportementales à l'action » ; et un troisième monde, « le monde des *contenus objectifs de pensée*, qui est surtout le monde de la pensée scientifique, de la pensée poétique et des œuvres d'art » (*Ibid.* p. 181-182). Il développe l'idée d'un troisième monde qui s'inscrirait dans le cadre d'une théorie de la compréhension et qui aurait pour objectif de « combiner une compréhension intuitive de la réalité avec l'objectivité de la critique rationnelle » (*Ibid.* p. 293). Dans cette théorie de la connaissance objective, le deuxième monde, le monde de l'esprit, de la subjectivité, se pose comme lien entre le premier et le troisième monde car toutes nos actions situées dans le premier monde sont influencées par la saisie, la perception, l'intuition, que notre deuxième monde a du troisième (*Ibid.* p. 236). Ainsi, la relation entre ces trois mondes est telle que le second monde, le monde des expériences subjectives, interagit avec chacun des deux autres : « [L]e premier monde et le troisième ne peuvent interagir, sauf au travers de l'intervention du second monde, le monde des expériences subjectives ou personnelles » (*Ibid.* p. 247). Popper explique cela par le fait que l'esprit humain peut « voir » un objet intelligible (avec les yeux) tout comme il peut « voir » au sens de « saisir » un concept. Ainsi le terme « voir » au sens de « saisir » rend compte d'une relation entre l'esprit et l'objet saisi. Popper relie donc l'esprit ou le langage aussi bien avec les objets du premier monde (les objets physiques) qu'avec ceux du troisième (les objets conceptuels) :

« [Selon la théorie des trois mondes], l'esprit humain peut voir un corps physique au sens littéral de "voir" où les yeux participent au processus. Il peut aussi "voir" ou "saisir" un objet arithmétique ou géométrique ; un nombre ou une figure géométrique. Mais, bien qu'en ce second sens "voir" et "saisir" sont employés de façon métaphorique, ces termes désignent néanmoins une relation réelle entre l'esprit et son objet intelligible, l'objet arithmétique ou géométrique ; et cette relation est strictement analogue à l'acte de "voir", au sens littéral du terme. On est donc en droit de relier l'esprit aussi bien avec les objets du premier monde qu'avec ceux du troisième » (*Ibid.* p. 248).

La vision d'un objet comporte ainsi deux formes d'expérience possibles et « valables » de cet objet, l'une intellectuelle, l'autre perceptuelle et, en tant que « processus », liée à un espace-temps. Nous posons ainsi comme hypothèse que l'espace d'exposition, en tant qu'ensemble d'œuvres matérielles et environnement (scénographie, mobilier, éclairage), appartient au premier monde des objets physiques, que la perception et l'expérience que nous en avons appartient au second monde, celui de la connaissance *subjective* et que les textes d'exposition (en tant qu'objet de langage et contenus de pensée) et les œuvres d'art (objets symboliques) appartiennent au troisième monde, à savoir celui de la connaissance *objective*. Nous disposons depuis notre recherche doctorale de livres d'or et de textes d'expositions ; l'analyse des premiers peut selon nous éclairer à la fois l'expérience que nous avons des œuvres exposées et la place qu'occupe la connaissance dans cette entreprise.

Décrire comment, sur le plan linguistique, une expérience esthétique est dite nous permet de rencontrer, par un détour, sa matière brute. Son analyse rend compte, comme l'écrit Dewey, des cris d'admiration, d'émotion et d'appréciation des visiteurs face à une œuvre. Dans les livres d'or, *Magnifique !, Très belle expo !!!* constituent les manifestations écrites d'une admiration et ces écrits d'émotion comportent très souvent une dimension évaluative. Il apparaît que l'expression de la subjectivité esthétique est souvent prise en charge, codifiée par une standardisation formelle en usage dans les livres d'or, qui se manifeste par une évaluation axiologique presque systématique antéposée, suivie de syntagmes de perception et/ou d'un d'effet apposés ou juxtaposés, et par le recours à des figements syntaxiques comme *mourir de plaisir, plaisir des yeux, régal pour les yeux, bonheur des yeux*. Ces exemples de figements sont intéressants notamment parce qu'ils questionnent notre capacité à rendre compte, par le verbe, d'une expérience qui, pour être accessible à tous, n'en est pas pour autant ordinaire et demeure à notre avis singulière, unique même, car en tant qu'expérience visuelle immédiate, elle livre à l'observateur ce que *jamais* il ne verra deux fois.

Dans une exposition artistique, la perception visuelle est au fondement de l'expérience que nous avons des œuvres, auxquelles nous ne pouvons accéder qu'à distance, et le peu d'indices linguistiques dans les commentaires des livres d'or qui attestent de cette forme de perception semble montrer une difficulté éprouvée face à sa verbalisation, en revanche plus prolixe quand il s'agit d'en formuler les effets. De même, les é-cris d'admiration des visiteurs manifestent cette émotion (l'admiration) sans jamais la décrire vraiment. Dans ce cas la question posée serait moins *que dire* face à une œuvre exposée que *comment le dire* et même surtout, *comment la dire* ?

La vision peut-être ainsi considérée comme une expérience privée, pour reprendre les termes de Wittgenstein ([1968]-1982), une émotion difficile à partager car dire ce que nous voyons suppose que nous usions d'un langage que nous n'avons jamais appris. Nous ne pouvons

faire part de ce que nous voyons, qu'indirectement, au travers du discours, sans pour autant permettre à l'autre de voir les objets ou les couleurs tels que nous les avons vus, tels qu'ils sont en nous apparus :

« Dirons-nous : “Il nous dira ce qu'il a vu” ? Autant dire qu'il usera d'un langage que nous ne lui aurions jamais appris.

C'est comme si nous possédions maintenant une vue sur l'intérieur de ce que nous avions vu auparavant que de l'extérieur » (Wittgenstein [1968]-1982, p. 18).

Apprendre à verbaliser notre expérience de la vision pourrait paraître incongrue car d'un point de vue anthropologique, et dans nombre de situations actuelles, dire ce que l'on voit peut légitimement être perçu comme inutile, une perte de temps face aux dangers qu'il faut éviter, aux objets qu'il faut saisir dans les multiples tâches que nous accomplissons chaque jour. Et de fait, raconter à quelqu'un ce que l'on voit ne peut en aucun cas constituer un moyen de communication plus direct que de lui en montrer un échantillon (*Ibid.* p.19). Nous pourrions également ajouter que regarder le monde (ou observer un tableau) relève d'une perception à la fois globale et simultanée, contrairement à la parole qui est soumise aux principes de linéarité et de successivité. Nous pourrions poser, dans la lignée de Maupertuis, Rousseau et Condillac qu'il s'agit là de deux compétences, de deux langages, l'un visuel (figuré ou gestuel), l'autre sonore... La mise en questions et l'étude de la verbalisation d'une expérience de la vision recouvre ainsi et revisite de passionnantes questions et théories sur le langage que notre recherche pourrait modestement poursuivre. Sur un plan didactique, ce questionnement entraîne d'autres concernant la nature de l'expérience esthétique elle-même, sa matière, ou encore des questions relatives à la mise en œuvre de conditions qui seraient susceptibles de favoriser son expérience et/ou sa verbalisation. Car l'expérience est d'importance, en tant qu'ingrédient indispensable au bonheur (Dewey, p. 41) et voie d'accès privilégiée à la réalité (voir *supra*), elle mérite qu'on la comprenne en identifiant, qui sait, des traits structurels spécifiques.

L'exposition artistique constitue un laboratoire pour cette forme d'expérience qu'il est possible d'observer à travers les discours qu'elle suscite. Toutefois tous les commentaires dans les livres d'or ne traitent pas d'expérience esthétique et il apparaît qu'il ne suffit pas de créer les conditions concrètes de son expérience pour la provoquer. De plus, si l'analyse de ces écrits montre une émotion bien présente, son expérimentation semble en revanche indépendante de toute volonté : c'est l'émotion qui cueille le visiteur, non l'inverse. Le « sentiment de vie » intense que provoque l'expérience esthétique ne pourrait pas, de ce point de vue, constituer un objet d'enseignement. En revanche, si nous envisageons plus précisément cette expérience

comme une compétence du regard et de l'observation, «une aptitude à la perception esthétique» (*Ibid.* p, 40), alors une telle capacité, bien définie, pourrait en tant que savoir procédural être enseignée. A la lecture de Dewey, l'acquisition de cette aptitude suppose deux prérequis : en premier lieu, elle passerait par l'oubli. Comprendre la signification des objets artistiques exige que nous les oublions pendant quelques temps, que nous nous détournions d'eux en ayant recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général esthétiques (*Ibid.* p. 30). Oublier un court instant ce que nous croyons connaître de l'objet expérimenté pour mieux le percevoir, c'est un des paradoxes soulevés par Dewey qui questionne franchement le rôle des textes dans les expositions et plus largement le recours systématique à la mise à disposition d'éléments de connaissance comme cadre d'interprétation des œuvres exposées. L'analyse des traces de réception des textes d'exposition dans les livres d'or montre que si la lecture est une activité dominante dans l'exposition, le texte entendu comme ensemble de connaissances disponibles est moins reçu, semble moins important, dans une exposition des beaux arts quand l'œuvre exposée est connue, massivement reproduite, que dans une exposition anthropologique dans laquelle les textes et la connaissance constituent un cadre indispensable à l'interprétation des objets exposés. Corolairement à ces observations, le sentiment de beauté paraît plus difficile à ressentir face à des objets vécus comme loin de notre culture, tandis qu'un tel sentiment semble se passer de la connaissance proposée face à des œuvres bien connues. Dans ce cas, la question qui se pose alors est la suivante : savons nous regarder les objets d'art pour leurs qualités propres, indépendamment de toute connaissance, de toute représentation qu'elle soit collective ou individuelle ? Ce questionnement trouve son origine dans la notion même d'expérience développée par Dewey, qui pose toute expérience immédiate comme culturellement située et potentiellement créatrice (toute expérience qui se répète ne se révèle jamais absolument à l'identique) même si la représentation que nous en avons s'empresse de masquer le surgissement de nouveautés qu'elle suscite (Fabre 2015 : 33).

En second lieu, en plus de passer par l'oubli, Dewey suggère de comprendre la façon dont ces œuvres exaltent certains aspects de l'activité humaine. Pour lui, désacraliser l'art, le « déspiritualiser », ne consiste pas à le rendre simplement « concret », au travers d'un dispositif d'exposition par exemple, mais plutôt dit-il de comprendre la façon dont les œuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire (*Ibid.* p.42), et comprendre ceci, comprendre comment l'art magnifie ce qui constitue notre environnement, c'est faire sien un certain regard, celui de l'artiste sur le quotidien dont il se nourrit et qu'il nourrit. C'est ce regard qu'il faudrait dans ce cas apprendre à observer, qu'il faudrait apprendre à décrire pour apprendre à le voir. Le regard (et sa description) relève de cette aptitude de la perception esthétique évoquée par Dewey. Entendue ainsi, cette capacité du/au regard nous paraît être une faculté enseignable.

Écrire ce que l'on voit, voir ce que l'on décrit (et lit), la description en tant qu'elle peut être picturale (mentale) et verbale, figurée et linéaire, simultanée et successive, nous paraît être un point de contact entre ces deux modes d'expression–montrer et dire–, une ligne de passage prometteuse entre le monde de la peinture et celui de la littérature, celui du dessin et celui de l'écriture. Plus que « le sentiment de vie » exacerbé par l'expérience esthétique, nous proposons ainsi de nous concentrer sur « le sentiment de vue » qui lui est constitutif et posons, dans les pas de Dewey (*Ibid.* p. 34), que l'expérience esthétique désigne tout ce qui exacerbe le sentiment de vue ou d'écoute dans l'instant présent.

Bibliographie

- DAVALLON, J. (2011) : « Le pouvoir sémiotique de l'espace » dans Les musées au prisme de la communication, *Hermes* 61, CNRS Éditions, p.38-44.
- DESPRES-LONNET, M. (2012) : « La dématérialisation comme délocalisation du contexte interprétatif » dans DESPRES-LONNET, M., dir., *Médiations des lieux de médiations, Communication & Langages*, 173, p. 84-101.
- DEWEY, J. ([1987]- 2010) : *L'art comme expérience*, Folio essais, Paris, Gallimard.
- FABRE, M. (2015) : *Éducation et humanisme. Lecture de John Dewey*, Philosophie de l'éducation, Vrin.
- KRYLYSCHIN, M. (2016) : « Livres d'or d'expositions artistiques : sur la trace des “accusés-réception” de la connaissance transmise (textes et œuvres exposés) », *Synergies France* n°10, « Continuité, pragmatisme et diversité dans la didactique des langues-cultures », Coordonné par Fougerouse M.-C., pp. 165-17.
- POPPER, K. ([1979]-1991) : *La connaissance objective*, Paris, Flammarion.
- WITTGENSTEIN, L. ([1968]-1982) : *Notes sur l'expérience privée et les sense data*, Éditions Trans-Europe-Repress.