

Le modèle esthétique de la communication de John Dewey

Louis Quéré

Occasional Paper 19
Paris, Institut Marcel Mauss – CEMS
2014



Le modèle esthétique de la communication de John Dewey

Louis Quéré
IMM-CEMS

« *Communication can alone create a great community* » (Dewey, PP, p. 142)

Dans son livre sur *La genèse des valeurs*, le sociologue allemand Hans Joas évoque, dans le chapitre qu'il consacre à Dewey, l'hymne à la communication que l'on trouve dans le chapitre V *d'Experience and Nature*. Il note, avec beaucoup d'à-propos, que Dewey y aborde la communication en tant qu'expérience, et plus précisément en tant qu'expérience partagée. Pour qui connaît un peu l'œuvre de Dewey, cette approche de la communication en termes d'expérience n'est pas surprenante, car elle correspond à une démarche assez typique de Dewey dans les années 1920-1930, qui culmine dans les deux ouvrages publiés en 1934 – *L'art comme expérience* et *Une foi commune* – le second est consacré à la religion, plus exactement au religieux, comme expérience. J'en dirai un peu plus tout à l'heure sur ce que Dewey entend par expérience. Il me suffit pour l'instant d'indiquer que lorsqu'il aborde la communication, l'art ou le religieux comme expériences, Dewey examine ces phénomènes tels qu'ils sont quand ils sont à leur optimum, ou quand, en eux, l'expérience est au maximum de ses capacités et possibilités. Un élève de Dewey, Irwin Edman, disait à propos de *L'art comme expérience* que loin d'être un traité de philosophie sur l'esthétique, il s'agissait d'un ouvrage sur « l'expérience *in excelsis* [l'expérience au plus haut des cieux], c'est-à-dire d'une analyse de l'expérience telle qu'elle apparaît quand elle n'est qu'en possibilité : riche, harmonieuse, ordonnée et immédiatement agréable » (cité in Westbrook, p. 393). Il est rare que l'expérience réelle soit ainsi « au plus haut des cieux ».

Il n'empêche qu'examiner la communication d'un tel point de vue s'avère assez fécond pour comprendre sa structure, sa fonction sociale et ses enjeux politiques. L'aboutissement d'un tel examen ne manque cependant pas de surprendre : il consiste à soutenir que c'est dans l'interaction entre le créateur et le récepteur de l'oeuvre d'art que la communication est au maximum de ses possibilités et de ses enjeux. C'est un Leitmotiv de *L'art comme expérience* : « Finalement, les oeuvres d'art sont les seuls médias d'une communication complète et sans entrave entre l'homme et

l'homme, susceptible de se produire dans un monde de fossés et de murs qui limitent la communauté d'expérience » (AaE, p. 135/105)¹. Et si l'art « est la forme de communication la plus universelle et la plus libre » (*Ibid.*, p. 315/244), alors sa portée sociale et politique est très importante : « Les œuvres d'art qui ne sont pas éloignées de la vie courante et sont largement appréciées dans une communauté, sont les signes d'une vie collective unifiée. Mais elles contribuent aussi merveilleusement à la création d'une telle vie. (...) Dans la mesure où l'art exerce sa fonction, il contribue également à refaçonner l'expérience de la communauté dans le sens d'un ordre et d'une unité plus grands » (*Ibid.*, p. 110/81).

Plus généralement, pour Dewey, la communication est essentielle à la méthode de l'intelligence, en tant que « méthode de la vie commune », et notamment en tant que méthode de résolution des problèmes sociaux par l'enquête, ou méthode de formation des valeurs. Cette méthode est en fait la démocratie. Ajoutons que pour Dewey, c'est la communication qui permet aux associations naturelles, partout présentes car rien n'existe de façon isolée, de se transformer en une communauté prenant soin d'elle-même, et soutenant émotionnellement et intellectuellement sa vie commune, ce qui est le propre de la société humaine : « Les associations naturelles sont les conditions pour l'existence d'une communauté, mais une communauté ajoute la fonction de communication dans laquelle des émotions et des idées sont partagées, de même que des entreprises conjointes engagées » (F & C, p. 122). Bref, pas de société, au sens humain du terme, sans communication. C'est un point amplement développé dans *Le public et ses problèmes*².

Il n'y a pas un traité de la communication dans l'œuvre de Dewey. Sa conception de la communication est dessinée dans des réflexions laconiques et peu analytiques, qui apparaissent au détour de considérations sur le langage, sur la signification, sur la compréhension, sur l'enquête, sur le public, et bien sûr sur l'art. Cependant trois textes abordent plus précisément la question : le chapitre V de *Expérience et nature* ; le chapitre V du livre *Le public et ses problèmes* ; et de nombreux passages de *L'art comme expérience*.

La conception de la communication de Dewey peut être dite esthétique non seulement parce que l'art est la forme suprême de la communication, mais aussi parce que la forme de communication qu'il privilégie est celle qui présente une qualité esthétique. L'art est la forme la plus élaborée de communication parce qu'il permet, grâce au travail de l'émotion, une forme de partage

¹ Lorsqu'il y a une double pagination, la première renvoie à la traduction française, la seconde à l'original anglais.

² Le chapitre V de ce livre comporte des remarques très importantes sur le rôle de la communication (et de l'art) dans la production des connaissances, dans l'enquête sociale et dans la constitution du public. Je ne peux malheureusement pas reprendre ces points ici.

des significations et des valeurs de l'existence que le discours ordinaire ne permet pas ; et parce que les œuvres d'art permettent au créateur et au récepteur de façonner leur expérience de façon interdépendante. Il y a une condition importante à cela : à savoir qu'il y ait conjugaison dans l'œuvre d'un acte d'expression et d'un objet expressif. Il en est ainsi que l'artiste cherche ou pas à communiquer quelque chose. L'expression artistique est une forme de communication, mais elle est particulière : elle requiert des médias appropriés, ainsi que le travail de l'émotion.

J'ai organisé mon exposé en 3 points :

1. La méthode de Dewey
2. Une approche pragmatiste de la communication
3. Pourquoi l'art est-il la forme de communication la plus complète ?

La méthode de Dewey

C'est peut-être beaucoup dire que Dewey a une méthode, car ses ouvrages sont assez brouillons, et organisés plutôt autour de leitmotives que d'arguments exposés de façon systématique. Néanmoins, quand on considère les grandes œuvres des années 1920-30, force est de convenir que Dewey met en œuvre une sorte de méthode, qui consiste à examiner les phénomènes qui l'intéressent du point de vue de l'expérience, non pas de l'expérience dans sa réalité banale, mais de l'expérience au maximum de son développement ou de son accomplissement. C'est pour lui un moyen pour décrypter le fonctionnement et les enjeux des expériences les plus ordinaires.

C'est sans doute là une des expressions de son hégélianisme – il y en a bien d'autres ! Dewey, comme certains l'ont dit, lit Hegel à travers Darwin et Darwin à travers Hegel. Mais sa méthode est aussi liée au fait qu'il est foncièrement un réformateur dans différents domaines : la philosophie, l'éducation, la morale, l'organisation sociale, la politique. Cette méthode consiste à utiliser un point d'aboutissement, représentant une certaine perfection ou complétude, disons un point culminant, pour examiner ce qui a conduit à cet aboutissement, ou à détecter des facteurs qui ont bloqué le développement du processus. Plus précisément, il s'agit d'examiner les choses existantes du point de vue de « leur tendance ou de leur mouvement mené jusqu'à sa limite finale » de les considérer « comme achevée, parfaite » (PP, p. 148). Par exemple, cela vaut pour la démocratie, qui n'est jamais un fait et ne le sera jamais (*Ibid.*) : l'idée de démocratie « représente des phases réelles de la vie dans des associations en tant qu'elles sont libérées des éléments qui les limitent et les perturbent, et qu'elles sont envisagées comme ayant atteint le maximum de leur développement » (PP, p. 149).

Dewey n'a pas inventé ce procédé. C'est aussi celui que Marx, par exemple, avait utilisé. Marx expliquait, dans son *Introduction à la critique de l'économie politique* (1857) que c'est grâce au développement du mode capitaliste de production qu'il avait obtenu la possibilité de considérer que la catégorie « travail » était applicable à toute société, et notamment aux sociétés pré-capitalistes (cf. Habermas, « Dialectique de la rationalisation »). Dewey reproduit ce geste, mais en le transformant substantiellement, c'est-à-dire en adoptant comme point de vue non pas un aboutissement historique, pour relire le passé à la lumière de ce qu'il a généré, mais l'expérience au maximum de son développement – tout en reconnaissant que « les faits n'atteignent jamais un tel degré d'accomplissement » (PP, p. 243).

On pourrait parler de l'expérience idéale, à condition de donner à « idéale » le sens que lui donne Dewey. Un idéal est ce que l'imagination projette comme possibilités souhaitables à partir de celles qui sont déjà expérimentées dans la vie courante. En effet, pour Dewey, les idéaux ont leurs racines dans les conditions naturelles de l'existence : « L'imagination idéalisatrice se saisit des choses les plus précieuses qu'elle trouve dans les moments privilégiés de l'existence et les projette. Nous n'avons pas besoin de critères extérieurs pour garantir leur teneur en bien. On les a, elles existent comme bonnes, et à partir d'elles nous forgeons nos finalités idéales » (FC, p. 137-38). C'est pourquoi les idéaux qui nous meuvent ne sont pas « faits de matériaux imaginaires ; ils sont en dur, de la matière dont est fait le monde de l'expérience dans ses aspects physiques et sociaux » (*Ibid.*, p. 139).

Je ne vais pas présenter en détail la philosophie de l'expérience de Dewey, juste résumer ses grandes lignes. L'expérience ce n'est pas uniquement le vécu, comme on le dit souvent. C'est l'organisation dynamique de la conduite dans le cadre des transactions entre un organisme et son environnement, organisation qui comporte souvent une part d'expérimentation. Cette organisation dynamique repose sur l'articulation d'un subir et d'un faire. Elle est aussi une composition des énergies venant de l'environnement et de celles qui viennent de l'organisme (les énergies émotionnelles notamment) – la contribution de l'environnement étant aussi importante que celle de l'organisme. Cette organisation de la conduite n'est pas instantanée, bien que les impulsions et réactions instinctives, immédiates et spontanées, soient omniprésentes. Elle n'est pas non plus une succession de stimuli et de réponses – mais une série cumulative d'actes orientés vers un but ou un point final. Et à travers cette série d'actes ce sont l'organisme et l'environnement qui se transforment de façon interactive. Enfin cette organisation repose sur trois supports importants : des explorations, des habitudes et les acquis des expériences passées. Les explorations sont nécessaires pour former des jugements de pratique (trouver quoi et comment faire dans la situation). Elles sont en partie purement sensorielles (visuelles, auditives, tactiles, gustatives, olfactives) ; elles peuvent aussi prendre la forme d'enquêtes plus intellectuelles, reposant sur des observations contrôlées et

des raisonnements. Quant aux habitudes elles font « tout le travail de perception, de reconnaissance, d'imagination, de remémoration, de jugement, de conceptualisation et de raisonnement » (HNaC).

La principale difficulté de cette organisation dynamique de la conduite est de parvenir à tenir ensemble et à intégrer correctement dans un tout relativement unifié les multiples facteurs et énergies impliqués. Un de ses aspects est l'équilibrage du subir et de l'agir, et la coordination des différentes sous-activités à l'oeuvre. Cette unification requiert des opérations d'assemblage et de composition, qui peuvent aussi bien échouer que réussir. Précisément, pour Dewey une expérience réussie est celle qui est allée jusqu'à son aboutissement, et qui a produit un tout dont les éléments et les parties forment un ensemble bien intégré, voire harmonieux – l'inverse étant l'éclatement, la dispersion, la coexistence de choses qui ne vont pas ensemble ou l'organisation qui s'arrête en cours de route. Une conduite complète et bien intégrée présente précisément une qualité esthétique – l'esthétique n'est pas réservé au domaine de l'art.

Une des questions qui se pose est : qu'est-ce qui assure ce travail de composition et d'intégration des ingrédients multiples de l'expérience ? Eh bien, ce n'est pas l'esprit ou la raison, pas plus que le *self*, mais l'émotion. Il y a un véritable travail de l'émotion dans l'organisation de l'expérience, à condition toutefois que l'énergie qu'elle représente ne soit pas immédiatement gaspillée dans des explosions ou dans des décharges nerveuses. Un des exemples que Dewey donne pour illustrer à la fois l'harmonisation qui se produit dans l'expérience réussie et le travail de l'émotion, est celui d'un entretien d'embauche qui se passe bien : « L'expérience est celle d'une situation chargée de suspense qui progresse vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux. Les émotions primaires de la part du postulant peuvent au départ être de l'espoir ou bien du désespoir et, à la fin, de l'allégresse ou bien de la déception. Ces émotions donnent une unité à l'expérience. Mais, en même temps qu'avance l'entretien, des émotions secondaires se développent, comme variations de l'émotion première sous-jacente. Il est même possible pour chaque attitude, chaque geste, chaque phrase, et quasiment chaque mot, de produire plus qu'une fluctuation de l'intensité de l'émotion de base ; c'est-à-dire de produire un changement de nuance et de teinte dans sa qualité. L'employeur voit à la lumière de ses propres émotions le caractère du candidat. Il le projette en imagination dans le travail auquel il postule et juge de son aptitude en fonction de la façon dont s'assemblent les éléments de la scène, qui se heurtent ou au contraire s'ajustent. Soit la présence et le comportement du postulant s'harmonisent avec ses propres désirs et attitudes, soit ils entrent en conflit et l'ensemble jure. De tels facteurs, par essence de nature esthétique, constituent les forces qui conduisent les divers éléments de l'entretien jusqu'à une issue décisive. Ils interviennent dans la résolution de toute situation où prévalent incertitude et attente, quelle que soit la nature dominante de cette situation » (AaE, p. 68/43).

Bien évidemment, toutes les expériences n'atteignent pas cette qualité esthétique, et l'effet des émotions peut aussi être la désorganisation plutôt que la mise en cohérence. Le plus souvent l'expérience n'atteint pas la qualité esthétique que Dewey prend comme critère de l'expérience pleine et entière. Ce qui y prévaut c'est, d'un côté, « la succession décousue qui ne commence à aucun endroit en particulier et ne se termine à aucun endroit en particulier », de l'autre, « l'arrêt, l'étranglement provoqués par l'absence de liaison autre que mécanique entre les parties » (*Ibid.*, p. 65/40). Voici deux citations dans lesquelles il décrit ce qui se passe le plus souvent dans la vie ordinaire :

- Nos expériences courantes manquent d'esthétique parce que « nous ne nous préoccupons pas du lien qui relie un incident à ce qui le précède et à ce qui le suit. Aucun intérêt ne contrôle le rejet ou la sélection par l'attention de ce qui va être organisé pour former l'expérience qui se développe. Les choses se produisent, mais elles ne sont ni véritablement incluses, ni catégoriquement exclues ; nous voguons à la dérive. Nous cédon au gré des pressions extérieures ou nous pratiquons l'esquive et le compromis. Il y a des débuts et des fins, mais pas d'authentiques initiations ni clôtures. Une chose en remplace une autre, mais ne l'absorbe pas ni ne la continue ; Il y a expérience, mais si informe et décousue qu'elle ne constitue pas *une* expérience » (*Ibid.*, p. 64/40).

- « Les ennemis de l'esthétique (...) ce sont la routine, l'absence de fermeté et de précision des fins, la soumission aux conventions dans les procédures pratiques et intellectuelles. L'abstinence rigide, la soumission forcée, la raideur, d'un côté, la dispersion, l'incohérence et la complaisance sans but, de l'autre, sont autant de déviations dans des directions opposées à l'unité d'une expérience » (*Ibid.*, p. 65/40).

Voyons maintenant quel visage prend, dans le cas de la communication, cette figure du tout complet et bien intégré, doté d'une qualité esthétique, résultant d'un travail de composition et de synthèse assuré par l'émotion. Disons-le tout de suite : c'est celui d'un partage de significations et de valeurs, et plus fondamentalement, celui d'une formation conjointe et interactive de l'expérience des individus impliqués à travers la communication, le meilleur medium de cette formation étant, aux yeux de Dewey, l'œuvre d'art. Mais avant de présenter cet argument, je voudrais préciser le point de vue pragmatiste que Dewey adopte pour parler de la communication.

La communication d'un point de vue pragmatiste

Dewey n'est pas le seul pragmatiste à s'être penché sur la nature de la communication humaine. Avant lui, Peirce en a proposé des analyses profondes, et on va retrouver chez Dewey un écho de sa conception triadique du signe. Pour Peirce, « un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre ». Un signe renvoie non seulement à un objet mais aussi à un interprétant. Il a donc trois composantes : le *representamen*, l'interprétant et l'objet. Pour Dewey aussi, la communication est triadique, mais il a une conception différente de la triadicité. L'autre auteur pragmatiste qui a inspiré Dewey dans son approche de la communication est George Herbert Mead. Dewey explique souvent que ses bonnes idées lui viennent de Mead, et Mead dit pareillement que les siennes viennent de Dewey. Mais je pense que sur la communication, ce sont les idées de Mead qui sont les plus élaborées et les plus approfondies, et que Dewey le suit sur l'essentiel.

Le point de vue pragmatiste de Dewey sur la communication peut être décomposé en cinq éléments : 1) le langage est un mode d'action, et le sens des mots repose sur un accord à la fois dans l'action et sur les conséquences ; 2) la compréhension de la signification est une affaire de perception de conséquences, et le partage des significations n'est possible que parce qu'il y a un accord sur les conséquences ; 3) dans la communication la médiation est assurée par les objets et par les medias de l'expression ; 4) la communication est l'organisation d'une expérience commune, grâce au mécanisme de l'adoption du point de vue d'autrui ; 5) et enfin, signes et symboles sont à l'origine d'un nouveau mode d'action et d'une nouvelle forme de communauté.

Langage, action et accord dans l'action

On considère depuis Austin que « dire c'est faire », que parler c'est agir. En un sens c'est aussi ce que Dewey soutient. Mais il donne peut-être une portée plus générale au phénomène, faisant, comme Wittgenstein après lui, de l'accord dans les manières d'agir et du partage d'habitudes sociales les bases de la signification des mots du langage. Dans l'édition de 1929 d'*Experience and Nature* (la 1^{ère} édition date de 1925), Dewey a ajouté une longue note à son chapitre sur la communication, dans laquelle il reprend à son compte l'analyse du langage faite en anthropologie par Malinowski. Dans cette note il explique qu'il n'a jamais trouvé une meilleure appréciation du fait que le langage est fondamentalement lié à une communauté d'action : « Le langage est d'abord un mode d'action utilisé pour influencer la conduite des autres dans leur rapport au locuteur », et il fonctionne « comme un lien dans l'activité humaine concertée » (EN, p. 194/206). Son usage est façonné par l'appartenance à un groupe organisé, doté d'« habitudes discursives » et d'une culture transmise. Dewey adhère au contextualisme de Malinowski : pour comprendre le sens des mots du langage, il faut être capable de restaurer le contexte social d'ensemble. Et pour comprendre des

communications particulières (par exemple des narrations), il est nécessaire de saisir la situation particulière, « faite des attitudes sociales, intellectuelles et émotionnelles de ceux qui sont présents » : dans cette situation, le récit crée de nouveaux liens et de nouveaux sentiments grâce au pouvoir émotionnel des mots » (Malinowski) (*Ibid.*). Enfin dans la conversation sociable (sans but défini), la discussion, explique Dewey, « a la vertu de renforcer le sens de l'appartenance à un tout agréable ». Et il conclut : « Ainsi la communication n'est pas seulement un moyen orienté vers des fins communes ; elle est aussi le sens de la communauté, la communion réalisée » (*Ibid.*, p. 195/206).

Les mots du langage acquièrent leur signification par leur usage, lorsque cet usage « établit une authentique communauté d'action » (*Ibid.*, p. 176/185). C'est donc un accord dans l'action qui est à la base de la signification des mots du langage. L'accord dans l'action va de pair avec l'accord sur les conséquences. C'est, en effet, en lien avec un accord dans « des activités communes qui produisent une conséquence commune à laquelle tous participent » (LTE, p. 114/53) que les mots signifient ce qu'ils signifient dans une langue.

C'est quoi un accord dans l'action et un accord sur les conséquences ? L'accord dans l'action est un accord sur les manières de faire et de réagir dans un groupe social. Dewey oppose l'accord dans l'action à l'acceptation intellectuelle d'un même groupe de propositions. L'accord dans l'action n'est pas un accord des croyances et des opinions. Mais il insiste surtout sur l'accord sur les conséquences, car c'est lui qui détermine la signification de tout son ou mot utilisé comme moyen de communication. Ce qu'il écrit dans *Logique* éclaire bien le point : « Un son, une marque physique ne font partie du langage qu'en vertu de leur force opérationnelle, c'est-à-dire dans la mesure où ils fonctionnent comme moyen de provoquer diverses activités accomplies par des personnes différentes en vue de produire des conséquences que partagent tous ceux qui participent à l'entreprise commune. Ce fait est évident et direct dans la communication orale. Il est indirect et voilé dans la communication écrite » (LTE, p. 107-8).

C'est le lien des significations linguistiques à des activités communes et à leurs conséquences qui permet d'expliquer le fait que les premières se tiennent entre elles et renvoient les unes aux autres : « Les significations du langage courant (que Dewey distingue du langage scientifique ou littéraire) se tiennent entre elles non pas en vertu de la validité de leurs relations réciproques, mais parce qu'elles ont cours dans le même ensemble d'habitudes et d'attentes collectives. Elles se tiennent parce qu'il existe des activités, des intérêts, des coutumes et des institutions propres à une collectivité donnée » (*Ibid.*, p. 109-10). Par conséquent, pour remédier à la « Babel de la communication », due à la multiplicité des traditions, des langages (économique, religieux, politique, etc.) et des vocabulaires (cf. ceux des différents métiers ou des différents « mondes », par exemple), et créer une « authentique communauté de langage ou de symboles », le seul moyen est de déployer

« des efforts qui fassent naître une communauté d'activités dans des conditions déterminées » (*Ibid.*, p. 110).

Il n'y a pas, chez Dewey, beaucoup d'exemples permettant de comprendre ce qu'il veut dire exactement. Il y en a un cependant dans *Logique*, qu'il emprunte à Ogden et Richards. Un anthropologue qui visitait une tribu primitive désirait savoir quel était leur mot pour table. Il y avait plusieurs garçons autour de lui. Frappant la table de l'index, il leur demanda « Qu'est-ce que c'est ? ». « L'un dit que c'était *dodela*, un autre *etanda*, un troisième *bokali*, un quatrième *elamba* et le cinquième *meza* ». L'anthropologue se dit d'abord qu'ils avaient vraiment un vocabulaire très riche, puis il se rendit compte que les garçons avaient interprété son geste de frapper de différentes façons : « L'un avait pensé qu'il voulait le mot pour « frapper », un autre comprit qu'il cherchait le mot pour « dureté » ; un autre pensa qu'il désirait le nom pour ce qui recouvrait la table ; et le dernier ... donna le mot *meza*, table » (*Ibid.*, p.113). Le geste en lui-même ne pouvait pas indiquer ce à quoi il référait, faute d'être inséré « dans une activité commune visant une fin commune » : il manquait « un accord dans l'action » en cours pour que son sens soit déterminé.

Voici un autre exemple (qui n'est pas de Dewey, celui-ci) pour faire comprendre ce qu'est un accord sur les conséquences. Voulant calculer la superficie d'une pièce, si nous ne nous accordions pas sur les unités et les méthodes de mesure et de calcul, nous serions dans l'incapacité de le faire. Si chacun aboutissait à un résultat différent, ou si à chaque fois que l'on mesurait, on aboutissait à un résultat différent, il n'y aurait pas d'accord sur les conséquences. Si tel était le cas, nos procédés et techniques de mesure, de même que la plupart de nos manières de dire et de faire, seraient impraticables.

Peut-être faudrait-il distinguer davantage deux aspects différents dans l'accord dans l'action. L'un est l'existence de manières communes d'agir et de réagir, et de manières communes d'identifier les conséquences des actions ; l'autre est la dépendance du sens des mots d'un accord implicite sur l'activité commune en cours dans une situation donnée, comme le montre l'exemple ci-dessus de l'anthropologue.

Dewey ne tire pas de conséquences claires de cette nécessité de l'accord dans l'action et de l'accord sur les conséquences pour la compréhension linguistique. Il y en a une cependant à laquelle il fait un peu allusion, qui consonne bien avec son anti-subjectivisme : elle est que les intentions subjectives de communication des locuteurs ne sont pas en mesure de fixer seules le sens de ce qu'ils disent. La communication prenant place dans des activités communes orientées vers un but, leur téléologie contribue à façonner les intentions individuelles. L'intentionnalité de la communication repose donc en partie sur l'accord inhérent aux usages. C'est ce que Vincent Descombes, qui est plus

peircien que Dewey, a formulé très clairement : « Les individus sont certainement les auteurs des *phrases* qu'ils construisent, mais ils ne sont pas les auteurs du *sens* de ces phrases (...). Mon interlocuteur a tort s'il n'a pas compris ce que j'ai dit dans le sens de ce que *ma phrase* veut dire dans le contexte. Moi-même, j'ai tort si je prétends qu'il a été dit *par moi* autre chose que ce qui a été dit *par ma phrase* en vertu des usages établis (...). Ces usages établis permettent de décider de ce qui est dit, et donc de ce qui a été pensé, quand quelqu'un se fait entendre de quelqu'un » (Descombes, 1996, p. 33-34).

Comprendre c'est percevoir les conséquences

Dans son analyse du langage (comme dans sa philosophie politique d'ailleurs), Dewey met ainsi toujours l'accent sur les conséquences : comprendre c'est percevoir des conséquences. Il traite en effet la compréhension comme une forme de perception de conséquences : « *Percevoir* c'est reconnaître des possibilités non réalisées, penser le présent par rapport à ses conséquences, apporter ce qui apparaît à son aboutissement, et ainsi se comporter en considération des connexions des événements entre eux. Comme attitude, la perception (...) est une attente/anticipation prédictive, de la circonspection. (...) En tant qu'elles constituent sa signification les conséquences futures font déjà partie de la chose » (EN, p. 174 / 182).

C'est pourquoi comprendre des mots, des gestes ou des mouvements, c'est les traiter comme signes d'événements ultérieurs. La situation de communication n'est donc pas fermée sur le présent et l'actuel/réel. L'anticipation en fait partie, comme il l'explique dans son exemple de la cueillette de la fleur : « Lorsqu'il adresse sa demande à B, A se prépare à recevoir la fleur des mains de B ; autrement dit, il accomplit par avance, du fait qu'il est prêt à le faire (*in readiness*) l'acte supposé couronner le processus. La compréhension de la part de B, de la signification de ce que dit A, loin d'être une pure réaction à un son, est l'anticipation d'une conséquence, tout en étant en même temps une activité immédiate des yeux, des jambes et des mains pour cueillir la fleur et la donner à A » (*Ibid.*, p. 173/181). Comme quoi la compréhension se traduit pour une part dans l'anticipation d'un aboutissement de l'action, pour une autre part dans une préparation motrice à exécuter l'acte.

Une des cibles de Dewey dans son analyse du langage sont les théories qui font de la signification quelque chose de purement psychique ou de purement mental. A quoi il oppose l'idée du caractère objectif et méthodologique des significations. Celles-ci ne sont pas des « états de l'esprit » ; elles sont indépendantes des sensations, des représentations et de l'imagination des

personnes. Ce dont elles dépendent ce sont l'interaction et l'association humaines. Les significations sont en premier lieu une propriété du comportement et des objets. Elles sont aussi des outils pour réguler les interactions en relation à des conséquences. D'où une conception méthodologique de la signification : « Une signification est une méthode d'action, une manière d'utiliser les choses comme des moyens en vue d'une fin partagée, et cette méthode est générale, bien que les choses auxquelles elle est appliquée soient particulières. (...) Les significations sont des règles pour utiliser et interpréter les choses, l'interprétation consistant toujours en une imputation de potentialité en vue de quelque conséquence » (*Ibid.*, p. 178-9/188). Etant une méthode d'usage des choses, pour produire des résultats, une signification « indique une interaction possible, et non pas une chose isolée et séparée » (*Ibid.*, p. 180/189). Et une telle interaction « inclut des choses et des énergies extérieures aux créatures vivantes ». N'oublions pas que Dewey reste un hégélien – il n'a donc aucun problème à admettre l'existence d'un « esprit objectif », fait de significations communes, incorporées dans les pratiques et les institutions (cf. Castoriadis, Descombes, Taylor).

La médiation des objets et des matériaux

La manière qu'a Dewey d'attribuer une structure triadique à la communication est d'y faire intervenir les objets. Dans une situation de communication il y a bien sûr le locuteur et le destinataire ; mais il y a aussi l'objet extérieur qui met les deux en relation : « La signification des signes inclut toujours quelque chose de commun entre les personnes et un objet. Lorsque nous attribuons une signification au locuteur sous la forme de *son* intention, nous tenons pour acquis l'existence d'une autre personne qui doit participer à l'exécution de l'intention, et aussi celle d'une chose indépendante des personnes concernées, grâce à laquelle l'intention va être réalisée [la fleur, dans l'exemple]. Les personnes et la chose doivent servir pareillement comme moyens au service d'une conséquence commune partagée. Cette communauté de partage est la signification » (EN, p. 176-77/185). Il n'y a donc pas un privilège des personnes dans cette dynamique.

C'est un point important que cette médiation des choses ou des objets. Ceux-ci acquièrent leur signification dans les interactions et les communications en tant qu'ils rendent possible et réalisable la coopération. Dans l'exemple de la fleur, celle-ci acquiert sa signification dans la transaction engagée : « Elle cesse d'être simplement la chose brute [ou purement physique] qu'elle est à ce moment ; B lui répond dans sa potentialité, en tant que moyen pour atteindre des conséquences plus éloignées » - satisfaire A et lui faire plaisir, par exemple.

Dans une situation de communication, les choses sont présentes en tant que potentialités, et pas seulement en tant que réalités. Avoir une potentialité c'est être la condition ou le moyen de conséquences ; et être le moyen d'engendrer des conséquences, c'est avoir une signification. « Les choses qui ont un sens sont des choses réellement impliquées dans des situations dans lesquelles des buts et des accomplissements sont partagés ou sociaux » (*Ibid.*, p. 172-173 - trad. mod.). Elles sont considérées comme des moyens en vue de conséquences. Elles nous apportent leur concours ou se soustraient à nos attentes. Comme on le verra, c'est dans l'art que la médiation des choses et des matériaux apparaît le plus clairement. Mais elle compte aussi en politique (Dewey anticipe ce que Arendt dira plus tard sur le fait « qu'un monde d'objets se tient entre ceux qui l'ont en commun », les reliant et les séparant à la fois).

Un autre point important, sur lequel je reviendrai tout à l'heure, est la distinction entre extériorisation et expression, et celle entre medias d'extériorisation et médias d'expression. Cette distinction est nécessaire pour rendre compte du rôle de l'émotion dans la production et la réception des oeuvres d'art, et pour comprendre ce que sont un acte d'expression et un objet expressif authentiques.

La communication comme réalisation d'une expérience commune.

C'est sur ce point que Dewey emprunte le plus à Mead, notamment à ses idées de « réciprocité des perspectives » et d'« acte social ». Dans le chapitre V d'*Experience and Nature*, il décrit à l'aide de l'exemple de la fleur « la forme ou le schème de la situation » dans laquelle le sens et la compréhension réciproque se produisent. Je rappelle l'exemple : A demande à B de lui apporter la fleur qu'il lui montre du doigt. En réponse B cueille et apporte la fleur en question, et A la saisit. L'un et l'autre voient la chose telle qu'elle peut fonctionner non seulement dans sa propre expérience, mais aussi dans celle de l'autre – il s'y produit une sorte de formation conjointe des expériences : « Telle est l'essence et l'importance de la communication, des signes et de la signification. Une chose est littéralement rendue commune dans au moins deux centres différents de comportement » (EN, p. 171). Ce que « partage » veut dire dans ce cas c'est « l'établissement de la coopération dans une activité où il y a des partenaires, et dans laquelle l'activité de chacun est modifiée et réglée par ce partenariat » (*Ibid.*). La médiation de l'objet est décisive : la réponse à l'acte d'un autre inclut « la réponse à une chose [la fleur dans l'exemple] en tant qu'elle entre dans le comportement de l'autre, et cela des deux côtés » (*Ibid.*). C'est aussi ce que signifie l'accord dans

l'accomplissement de l'action : c'est une sorte de conjonction des actes dans un tout dont les éléments s'intègrent bien – cf. *supra* l'exemple de l'entretien d'embauche.

La productivité sociale des signes et des symboles

Comme Dewey est assez brouillon, il mélange les considérations sur la structure ou la forme de la situation de communication avec des considérations sur la fonction sociale de la communication, ou sur ce qu'elle opère dans la société. Cette fonction sociale est diverse. L'une d'elles est d'assurer « le sens de la communauté ». Une autre est de permettre de « vivre dans un monde de choses pourvues de sens » (*Ibid.*, p. 193), en échappant à l'emprise des « immédiatetés qualitatives » et à la pression des événements « qui, sans cela, nous submergerait ». La communication assure en effet une prise conjointe sur les choses et les événements grâce à leur mise en signes, et à leur transformation en objets de pensée, en objets pourvus de significations « à l'intérieur du schème des activités humaines » (*Ibid.*, p. 182) – ce qui leur confère de nouveaux pouvoirs et de nouveaux modes d'opération. « Une fois qu'un événement est pourvu d'une signification, ses conséquences potentielles le définissent intégralement et lui donnent sa consistance. Si ces conséquences potentielles se révèlent importantes et si elles se répètent, elles forment la nature et l'essence même d'une chose, la forme qui la définit, l'identifie et la distingue. La reconnaître c'est en saisir la définition. C'est ainsi que nous devenons capables de percevoir les choses au lieu de simplement les sentir et les avoir (*feeling and having*) » (*Ibid.*, p. 174).

Dewey reprend et développe cet argument dans *Le public et ses problèmes* : « Ce n'est que quand il existe des signes ou des symboles des activités et de leurs résultats que le flux peut être vu comme du dehors, qu'il peut être arrêté afin d'être considéré et estimé, et qu'il peut être contrôlé » (PP, p. 152-153). Signes et symboles représentent un nouveau medium. Ils permettent surtout l'émergence d'un nouveau type d'action : un type d'action qui, d'une part, repose sur le calcul et le planning, d'autre part consiste à « intervenir dans la suite des événements afin de diriger leur cours conformément à ce qui est prévu et désiré » (*Ibid.*). L'existence de signes permet aussi de partager les significations, de transformer les impulsions et les besoins en idées, désirs et buts, et de faire naître « une communauté d'intérêt et d'effort », voire une volonté collective (*Ibid.*). Cette communauté repose sur « un ordre d'énergies transformé en un ordre de significations qui sont appréciées par ceux qui sont engagés dans une action conjointe et leur servent de références mutuelles. La "force" n'est pas éliminée mais elle est transformée, dans son usage et sa direction, par des idées et des sentiments rendus possibles grâce aux symboles » (*Ibid.*, p. 249). Ainsi naît « une

communauté d'action saturée de significations partagées et contrôlée par un intérêt mutuel pour elles » (*Ibid.*).

Pourquoi l'art est-il la forme de communication la plus complète ?

Il n'est pas fréquent que l'on considère la création et la réception des oeuvres d'art comme le modèle de la communication, ou plus exactement comme la forme la plus élaborée et la plus aboutie de la communication. C'est pourtant ce que Dewey soutient dans ses conférences de 1931 sur l'esthétique, publiées dans *Art as Experience*.

Il faut commencer par rappeler que pour Dewey, la séparation de l'art de la vie ordinaire et donc de l'expérience, ainsi que la muséification et la marchandisation de l'art, sont des obstacles importants à la compréhension de ce que sont l'art et l'esthétique. Avant cette séparation, les objets d'art et les œuvres d'art étaient « des augmentations/rehaussements des processus de la vie quotidienne » - ce qu'est aussi en un sens la communication. D'où ses efforts pour contrecarrer cette séparation, réinscrire l'art dans la vie et faire de l'esthétique une dimension essentielle de l'expérience : le problème à prendre à bras le corps est de « rétablir la continuité entre les processus normaux de la vie et l'expérience esthétique ». Une manière de le faire est de se pencher sur la qualité esthétique inhérente à l'expérience.

Sans doute les formes ordinaires de la communication font elles pâle figure à côté de la forme de communication qu'est l'art. Mais pour Dewey il n'y a pas de solution de continuité entre les deux : la seconde n'est que le plein déploiement des potentialités contenues dans les premières. On peut donc en apprendre beaucoup sur la communication humaine en partant de l'analyse de sa forme la plus élaborée, qui, finalement, ne fait que rehausser, accentuer, augmenter ou purifier ce qui est déjà présent dans ses formes les plus rudimentaires.

C'est là un autre leitmotiv de la réflexion de Dewey sur l'esthétique : Il s'agit de « découvrir comment l'œuvre d'art développe et accentue ce qui est tout à fait estimable (*valuable*) dans les choses dont nous jouissons dans la vie ordinaire. Le produit de l'art sera alors considéré comme provenant de ces dernières, une fois exprimée la pleine signification de l'expérience ordinaire » (AaE, p. 30/11, trad. mod.). Quelques lignes plus loin Dewey explicite cette idée de rehaussement et d'accentuation en termes d'idéalisation : les oeuvres d'art « idéalisent des qualités présentes dans l'expérience commune » (*Ibid.*). Par conséquent « l'esthétique ne fait pas intrusion de l'extérieur

dans l'expérience ; (...) il est le développement clarifié et intensifié de traits appartenant à toute expérience normalement complète » (*Ibid.*, p. 71/46).

Dewey n'élabore pas pour autant une théorie normative de la communication, c'est-à-dire une théorie qui énonce les critères que devraient satisfaire une communication authentique. Il raisonne plutôt en termes de degrés dans la continuité. Il constate qu'il existe des formes de communication plus élaborées et plus complètes que d'autres, et qu'elles ont une portée sociale plus significative. Il introduit donc des critères pour hiérarchiser ces degrés. Ces critères sont ceux de l'intégration, de l'achèvement d'un développement, de l'harmonie, de la participation de tous les éléments à l'unité du tout dont ils font partie, et s'agissant de la vie sociale, comme on l'a vu, celui de la réalisation d'une authentique vie collective de nature morale. Ces critères d'évaluation permettent aussi de critiquer l'état présent des communications dans une société donnée.

L'art est la forme la plus élaborée de communication non seulement parce qu'il permet, grâce au travail de l'émotion, une forme de partage de significations et de valeurs de l'existence que le discours ordinaire ne permet pas, mais aussi parce que les œuvres d'art permettent au créateur et au récepteur de façonner leur expérience de façon interdépendante dans une véritable interaction : « L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un d'autre que celui qui l'a créée » (AaE, p. 137). Mais il y a une condition importante à cela : à savoir qu'il y ait conjugaison dans l'œuvre d'un acte d'expression et d'un objet expressif. Il en est ainsi que l'artiste cherche ou pas à communiquer quelque chose. « Les expressions qui constituent l'art sont de la communication dans sa forme pure et sans mélange. L'art dépasse les frontières qui divisent les êtres humains et qui sont infranchissables dans les associations ordinaires » (*Ibid.*, p. 287). Et Dewey d'expliquer que « Tout art communique dans la mesure où il exprime. Il nous permet d'être intensément et profondément associés aux significations auxquelles nous étions restés sourds, ou pour lesquelles nous avons eu seulement l'oreille qui permet à ce qui est dit de se transformer aussitôt en une action ouverte. Car communiquer quelque chose n'est pas annoncer même si c'est dit avec emphase et bruit. La communication est le processus de création d'une participation qui rend commun ce qui avait été isolé et ce qui avait été singulier ; et une part du miracle accompli c'est que, en étant communiquée, la transmission du sens donne corps et forme à l'expérience aussi bien de ceux qui parlent que de ceux qui écoutent » (*Ibid.*).

L'expression artistique est une forme de communication, mais elle est particulière : elle requiert des médias appropriés, ainsi que le travail de l'émotion. Je vais d'abord évoquer la différence que Dewey établit entre extériorisation et expression ; ensuite sa théorie des médias

expressifs ; et enfin le rôle de la perception dans la mise en forme conjointe de l'expérience du créateur et du récepteur.

L'acte d'expression

L'expression n'est pas un simple processus d'extériorisation d'une pensée ou de décharge d'une émotion « formant un tout en soi » (*Ibid.*, p. 95). Elle s'incarne dans un objet expressif. C'est pourquoi il ne faut pas isoler l'acte d'expression de l'expressivité propre à l'objet expressif, qui est façonné dans un médium particulier – gestes, postures corporelles, langage, bois, pierre, son, lignes, couleurs....

Exprimer c'est plus que donner libre cours à une impulsion, ou plus qu'extérioriser une impulsion/émotion sans contrôle, ou évacuer une émotion (sa colère, par exemple). C'est aussi autre chose qu'extérioriser une pensée déjà formée à l'intérieur de l'esprit. L'expression est une véritable mise en forme, à travers une double transformation : celle d'un matériau interne et d'un matériau externe.

Première remarque : c'est sous le regard ou l'interprétation d'un observateur qu'un acte est expressif. « Les pleurs ou les sourires d'un nouveau-né peuvent être expressifs pour la mère ou la nourrice et n'être pas pour autant un acte d'expression de sa part. Pour l'observateur, il s'agit d'une expression parce qu'elle le renseigne sur l'état de l'enfant » (*Ibid.*, p. 88). C'est lorsque l'enfant prend conscience du sens de ce qu'il fait, et notamment des conséquences de ses actes, et de ce qu'ils peuvent susciter comme réactions, que ceux-ci deviennent expressifs. Il les accomplit alors délibérément : « Il commence à diriger et à ordonner ses activités par rapport à leurs conséquences » souhaitées (*Ibid.*, p. 90).

Deuxième remarque : l'expression est un développement, pas une évacuation, et pas « une production instantanée » (*Ibid.*, p. 92), parce qu'elle « gère des conditions objectives » (transactions avec un environnement qui résiste) et parce qu'elle met en forme des matériaux pour donner corps à une impulsion, une excitation ou une effervescence, du moins quand il s'agit d'une émotion. C'est pourquoi l'expressivité n'est pas tant celle du sujet que celle de l'objet mis en forme.

Troisième remarque : l'expression requiert qu'un matériau soient employé comme moyen ou véhicule. « L'acte qui *exprime* la bienvenue a recours au sourire, à la main tendue, au visage qui

s'éclairer, non pas consciemment, mais parce que ces signes sont devenus des moyens organiques de communiquer la joie de rencontrer un ami qui est cher » (*Ibid.*, p. 91).

Quatrième remarque : pour qu'il y ait une véritable expression, celle d'une émotion par exemple, il faut qu'il y ait inhibition de l'impulsion ou de l'émotion originelle, c'est-à-dire conservation de son énergie pour qu'elle donne lieu à un développement ordonné (*Ibid.*, p. 190). La décharge immédiate est un gaspillage d'énergie.

Tout l'effort de Dewey consiste à dépasser une vision subjectiviste de l'expression, en réintroduisant, à côté des impulsions internes, et de l'énergie organique, « un environnement d'objets qui résistent », des énergies issues de l'environnement, et la transformation de matériaux naturels (sourire, sons, gestes, postures, couleurs, mots, etc.) en véhicules ou moyens d'expression. En tout cas, l'expression n'est pas le « produit direct et vierge » (*Ibid.*, p. 92) des impulsions ou de l'effervescence interne. Commentant la remarque de Samuel Alexander sur la poésie, disant que « le poème est arraché au poète par le sujet qui l'excite », Dewey écrit : « Le résultat exprimé est arraché au producteur par la pression exercée par des choses objectives sur les impulsions et les tendances naturelles » (*Ibid.*, p. 92). Ce qui signifie que l'expression « est *elle-même* une interaction qui se poursuit entre quelque chose provenant de la personne et d'autre part des conditions objectives, processus au cours duquel les deux composantes acquièrent une forme et un ordre qu'elles ne possédaient pas au départ » (*Ibid.*). Ce n'est donc qu'au terme du processus que la personne accède à la conscience de ce qu'elle avait entrepris d'exprimer.

Ce qui provient de la personne (le « matériau intérieur ») comporte, outre l'impulsion, l'excitation et l'émotion, des attitudes, des valeurs, des idées et des significations accumulées lors d'expériences antérieures, qui, lorsqu'elles sont sollicitées, « se transforment en pensées et en émotions conscientes, en images empreintes d'émotion » (*Ibid.*, p. 93). Dewey précise que ces éléments qui proviennent de l'expérience antérieure « proviennent d'un *self* qui n'a pas une connaissance consciente de lui-même » (*Ibid.*). A cela s'ajoutent les images et les souvenirs. Pour qu'un acte soit expressif il faut que ce qui a été emmagasiné lors d'une expérience passée, et donc qui a été généralisé, soit en lui à l'unisson avec les conditions présentes (*Ibid.*, p. 99).

Mais il faut la rencontre entre ce matériau intérieur et l'environnement pour que naisse une expression : « Pour susciter l'excitation indispensable, il faut qu'il y ait quelque chose en jeu [dans la situation], quelque chose de capital et dont le dénouement est incertain (...). Une chose certaine ne nous stimule pas émotionnellement. Par conséquent, ne n'est pas une simple excitation qui est exprimée mais de l'excitation-à-propos de-quelque chose » (*Ibid.*, p. 94). Il faut ensuite une transformation conjointe du matériau interne et du matériau externe qui sert au façonnement de

l'objet expressif. Le premier aussi doit être remodelé, « administré » ; il faut par exemple un travail sur une émotion initiale, rudimentaire et vague, au cours d'une longue période de gestation, qui comporte une part de blocage/inhibition de sa manifestation directe : « L'impulsion qui bouillonne et cherche à se manifester doit être l'objet d'un traitement (*management*) aussi attentif et intense, pour être dotée d'une forme éloquente, que le marbre ou le pigment, les couleurs ou les sons. Il n'y a pas non plus deux opérations distinctes, l'une réalisée sur le matériau extérieur, l'autre sur ce qui est d'ordre interne et mental » (*Ibid.*, p. 103). Les deux transformations sont effectuées par une seule et même opération : le peintre ordonne ses idées et ses sentiments dans le mouvement même où il dispose et organise ses couleurs sur la toile. Il y a structuration progressive du matériau interne et du matériau externe « en relation organique l'un avec l'autre » (*Ibid.*, p. 104). Cela vaut en particulier pour l'émotion rudimentaire et vague de départ : « elle n'acquiert une forme définie qu'après être passée par une série de changements dans le matériau imaginé » (*Ibid.*). C'est cette transformation *via* un matériau, qui éventuellement la détourne de son objet direct, qui en fait une émotion esthétique. Cette transformation peut même aller jusqu'à une substitution d'objet – son remplacement par un matériau qui nourrit pareillement l'émotion. Bref « l'expression est la clarification d'une émotion trouble [de départ] » (*Ibid.*, p. 105).

Les medias d'expression

« Le véritable artiste est celui qui voit et qui sent [pense] dans les termes de son médium » (*Ibid.*, p. 240). Les medias peuvent être différents - les couleurs, les sons, les mots, le bois, la pierre, le marbre, le verre, le corps vivant pour la danse, le chant, etc. -, et c'est leur variété qui constitue la « substance variée des arts ». « L'emploi d'un medium particulier, d'un langage spécifique avec ses caractères propres, est la source de tout art, qu'il soit philosophique, scientifique, technologique et esthétique. Des disciplines comme la politique, l'histoire, la peinture et la poésie ont toutes affaire au même matériau, lequel consiste en l'interaction de la créature vivante avec son environnement. Elles diffèrent par le medium dans lequel elles véhiculent et expriment un matériau, non par ce matériau même. Chacune transforme un fragment du matériau brut de l'expérience en de nouveaux objets conformément à un certain but, et ce dernier requiert à chaque fois un medium déterminé pour sa mise en oeuvre. La science emploie un medium ordonné à des fins de contrôle, de prédiction, de gain de puissance ; elle est un art. (...) Le but de l'art esthétique étant de mettre en valeur l'expérience immédiate elle-même, il se sert du medium approprié à la réalisation de cette fin. » (*Ibid.*, p. 367-8).

On a ainsi chez Dewey l'ébauche, dans le cadre de sa réflexion sur l'art, d'une théorie des medias d'expression ou de communication. Un medium est un médiateur, grâce auquel « une chose absente devient présente ». Il est un « intermédiaire entre l'artiste et celui qui perçoit » (*Ibid.*, p. 239). Il s'agit d'un moyen, mais il y a moyens et moyens. Il y a des moyens qui demeurent « extérieurs à ce qui est accompli », ou extérieurs aux fins – ce sont les « simples » moyens, les outils, par exemple, qui ne servent que d'échafaudages et peuvent être remplacés par d'autres – ; et des moyens qui coïncident avec les fins. Seuls les seconds sont de véritables medias. Ce qui les caractérise est qu'ils « sont intégrés aux conséquences produites et [qui] leur restent immanents » : ce sont des moyens qui ne font qu'un avec les résultats obtenus parce qu'ils sont incorporés en eux (*Ibid.*, p. 236). Les sons sont la musique, car ils coïncident avec elle, tout comme les pierres d'une cathédrale sont l'édifice, car elles coïncident avec lui ; le peintre fait naître les objets qu'il représente de la couleur, qui est son medium. La couleur et l'objet ne se distinguent plus : « La couleur est celle de l'objet, et l'objet, dans toutes ses qualités, est exprimé par la couleur » (*Ibid.*, p. 242-43). C'est ce qui fait que « le medium de l'expression n'est ni subjectif, ni objectif, mais il est une expérience au sein de laquelle les 2 pôles sont intégrés dans un *nouvel* objet » (*Ibid.*, p. 333).

« Ce qui fait d'un matériau un medium, c'est qu'il est utilisé pour exprimer une signification différente de ce qu'il est du seul fait de son existence physique : la signification, non pas de ce qu'il est physiquement, mais de ce qu'il exprime » (*Ibid.*, p. 241). Chaque medium a sa propre efficacité et sa propre valeur, son propre potentiel, actif et passif. C'est ce qui lui permet de posséder « une fonction d'individualisation et de définition, et cela non pas seulement au sens d'un contour physique, mais en ce qu'il exprime cette qualité qui ne fait qu'un avec le caractère d'un objet » (*Ibid.*, p. 243).

Les différents medias ont des potentiels d'expression différents ; ils produisent des effets différents, émotionnels notamment. Ainsi les émotions provoquées par l'architecture ne sont pas les mêmes que celles provoquées par une sculpture ou par une musique, car les émotions auxquelles le medium est adapté ne sont pas les mêmes. Par exemple la musique est aux antipodes de la sculpture : « Quand l'un exprime le permanent, le stable et l'universel, l'autre exprime l'activité, l'agitation, le mouvement, les détails et les contingences de l'existence, lesquels, néanmoins, sont aussi enracinés dans la nature et aussi caractéristiques de l'expérience que le sont ses permanences structurales » (*Ibid.*, p. 279). Les effets émotionnels de l'un et l'autre sont très différents – alors que « ce que l'on voit suscite des émotions indirectement (...), le son agit directement sur l'organisme comme une commotion (...) En elle-même, l'ouïe est le sens de l'émotion » (*Ibid.*, p. 280). Il en est ainsi d'une part parce que « le son signale ce qui est imminent, ce qui va arriver comme une indication de ce qui va vraisemblablement arriver. Beaucoup plus que la vision, le son est chargé du

sens de ce qui va arriver ; autour de ce qui est imminent il y a toujours une zone d'indétermination et d'incertitude – toutes conditions qui favorisent une intense agitation émotionnelle » (*Ibid.*). D'autre part, parce que les sons « peuvent exprimer des émotions directement » : « un son est lui-même, de par sa qualité propre, menaçant, plaintif, attristant, violent, tendre, soporifique » (*Ibid.*).

Il en va différemment des sons qui sont devenus les mots du langage, impliqués dans l'art de la communication. Dewey inclut bien évidemment le langage dans les médias d'expression. Le langage est un médium spécial : il est déjà imprégné de significations, car, d'une part, il est informé « par le tempérament et les façons de voir et d'interpréter la vie qui sont caractéristiques de la culture d'un groupe social qui se perpétue » (*Ibid.*, p. 283) ; d'autre part, il est capable de « conserver et de faire état des valeurs de toutes les expériences variées du passé, de suivre avec précision les nuances changeantes des sentiments et des idées » ; et cette capacité lui permet de « créer une nouvelle expérience, une expérience bien souvent plus intensément éprouvée que celle qui provient des choses mêmes » (*Ibid.*), par exemple dans la littérature. C'est pourquoi il permet aussi de se rendre compte, de façon intense et vive, « des significations des événements et des situations » (*Ibid.*). Enfin le langage a une fonction idéalisatrice : ses mots véhiculent des possibilités et pas seulement des réalités ; ils rendent aussi bien compte de ce qui pourrait être ou aurait pu être, que de ce qui est ou a été. Il a aussi une fonction constitutive : « Les mots tentent de restituer la *nature* des choses et des événements. En réalité, c'est à travers le langage qu'elles ont une nature au-delà et au-dessus du flux brut de l'existence » (*Ibid.*, p. 286). D'où le statut particulier de la littérature, qui manifeste le mieux la force de l'art - car « son médium est déjà formé par la communication » (*Ibid.*, p. 287).

Le rôle de la perception

« La chose la plus fondamentale pour l'expérience esthétique [est] le fait qu'elle est perceptive » (*Ibid.*, p. 260). Or la perception esthétique requiert autre chose qu'une série de coups d'oeil instantanés ; il faut qu'il y ait un processus sériel, un processus continu d'interactions, qui se développe dans un minimum de temps : « On perçoit un objet grâce à une série cumulée d'interactions » (*Ibid.*, p. 261). Une perception instantanée est superficielle : « Le touriste pressé n'a pas plus une vision esthétique de la mosquée Sainte-Sophie ou de la cathédrale de Rouen que l'automobiliste qui roule à soixante *miles* à l'heure ne voit le paysage qui défile. Car il est nécessaire de se déplacer, autour, à l'intérieur, à l'extérieur, et grâce à des visites répétées laisser la structure s'imposer progressivement d'elle-même sous différentes lumières et en lien avec des ambiances (*moods*) changeantes » (*Ibid.*, p. 261-62, trad. mod.)

La perception est plus que la simple reconnaissance instantanée d'un objet identifié sous l'aspect de son appartenance à une catégorie – la reconnaissance est au mieux son point de départ. Elle requiert la collaboration de différents canaux sensoriels et la coordination des différentes énergies sensori-motrices. La simple reconnaissance est souvent suffisante pour les besoins des activités ordinaires ; mais elle est une perception interrompue, si bien que les objets ainsi reconnus manquent de « complétude ». Seule la perception qui est sérielle, c'est-à-dire qui repose sur une série cumulée d'interactions, est complète ; seule elle parvient à individualiser l'objet perçu : « Nous parlons de la perception *et* de son objet. Mais la perception et son objet se construisent et se complètent dans la continuité d'une seule et même opération. (...) L'objet de – ou mieux *dans* – la perception (...) c'est cette chose individuelle existant ici et maintenant avec les particularités inédites qui accompagnent et marquent ce genre d'existence » (*Ibid.*, p. 213).

Par ailleurs, la véritable perception est empreinte d'émotion. L'acte de simple reconnaissance qui étiquette convenablement les choses « n'entraîne aucun tressaillement de l'organisme, ni aucun émoi interne. A l'inverse, un acte de perception procède par vagues qui se propagent en série dans tout l'organisme» (*Ibid.*, p. 79). Dans la perception « l'objet ou la scène perçue sont empreints d'émotion de bout en bout » (*Ibid.*).

« On ne peut pas dire d'un groupe de visiteurs qu'un guide promène dans une galerie de peintures, en attirant leur attention ici et là sur quelque tableau marquant, qu'ils perçoivent ». Pourquoi ? « Par manque d'interaction continue entre l'organisme dans son entier et ces œuvres » (p. 80). Il faut que la personne qui perçoit accomplisse un certain travail, qui est le pendant de celui de l'artiste, un travail d'organisation ou d'agencement en un tout des éléments de l'ensemble qu'il a sous les yeux, ou de ce qu'il entend, un travail de sélection, de simplification, de clarification, de condensation en fonction d'un point de vue, un travail d'extraction de la signification (*Ibid.*, p. 80). On peut aussi dire qu'il faut que la personne qui perçoit une oeuvre lui apporte quelque chose de particulier.

Ce genre de perception n'est pas réservé à l'expérience esthétique. Il est aussi requis pour une intercompréhension correcte dans les interactions de la vie courante. Mais « l'expérience ordinaire est souvent parasitée par l'apathie, la lassitude, le stéréotype. Il nous arrive de ne pas ressentir l'impact de la qualité au moyen des sens, ni de saisir la signification des choses au moyen de la pensée. Le "monde" n'est alors pour nous que fardeau ou distraction. Nous ne sommes pas assez alertes pour éprouver la saveur de la sensation, ni non plus pour nous laisser mobiliser par la pensée. Nous sommes opprimés par les circonstances ou insensibles à leurs sollicitations » (*Ibid.*, p.

304). Ce sont d'ailleurs ces pesanteurs et ces monotonies de l'expérience quotidienne qui confèrent aux rêveries et aux choses de l'imaginaire leur pouvoir d'attraction.

Il en va de même pour la perception. Elle peut être confuse, si « la vision n'atteint pas à la complétude. Elle est fragmentée en une succession d'actes sans liens, se fixant tantôt sur ceci, tantôt sur cela, sans qu'aucune succession y forme une série ». Elle peut par contre être nette, « quand les masses s'équilibrent, quand les couleurs s'harmonisent et quand les lignes et les plans s'entrecroisent avec justesse » - « la perception se fait [alors] sérielle en sorte qu'on saisisse un tout, et chaque acte séquentiel accroît et renforce ce qui le précède. Le moindre coup d'œil s'accompagne du sens d'une unité qualitative. On a affaire à une forme » (*Ibid.*, p. 170).

Conclusion

Dans le chapitre V d'*Experience and Nature*, il est surtout question de la communication linguistique. L'art n'est abordé qu'à la fin, à l'occasion d'un commentaire d'un mot de Matthew Arnold – un poète essayiste anglais du 19^{ème} siècle – « qui fait de la poésie une critique de la vie ». Dewey généralise le propos à tout art : dans une communauté, les arts « fournissent les significations à partir desquelles la vie est jugée, estimée et critiquée. Pour un spectateur extérieur, ils apportent le matériau pour une évaluation critique de la vie que mène cette communauté » (EN, p. 193/204). Il en est ainsi parce qu'ils permettent l'expérience par l'imagination de possibilités qui contrastent avec les conditions réelles. C'est un point qu'il développe dans *Art as Experience*, en reprenant la citation d'Arnold : « Un sens des possibilités qui ne sont pas réalisées, mais qui pourraient l'être, et qui, lorsqu'elles sont mises en contraste avec les conditions réelles, est 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 constrictions qui nous enserrant et des poids qui nous oppressent » (AaE, p. 396). C'est notamment par ce biais que l'art contribue à « refaçonner l'expérience de la communauté dans le sens d'un ordre et d'une unité plus grands ».

Références

V. Descombes, *Les institutions du sens*, Paris, Gallimard, 1996.

J. Dewey, *Human nature and Conduct* (HNaC), New York, Dover Pub. , Inc., 1922.

J. Dewey, *Experience and Nature* (EN), New York, Dover Pub. , Inc., 1925 (Trad. fr. Paris, Gallimard, 2012).

J. Dewey, *The Public and its Problems* (PP), New York, Henry Holt and Company, 1927.

J. Dewey, *Art as Experience* (AaE), New York, Perigee Books, 1934 (Trad. fr., Tours, Editions Farrago, 2005).

J. Dewey, *Une foi commune* (FC), Paris, La Découverte, 2011 [1934].

J. Dewey, *Logique. Théorie de l'enquête* (LTE), Paris, PUF, 1993 [1938].

J. Dewey, *Freedom and Culture* (F &C), New York, Prometheus Books, 1939.

H. Joas, *The Genesis of Values*, Chicago, The Chicago University Press, 2000.

R. Westbrook, *John Dewey and American Democracy*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.