

John Dewey L'art comme expérience

Présentation par Richard Shusterman

Postface par Stewart Buettner

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Jean-Pierre Cometti et alii

John Dewey (1859-1952) est un des piliers du « pragmatisme ». Au centre de cette tradition, il y a l'enquête, c'est-à-dire la conviction qu'aucune question n'est a priori étrangère à la discussion et à la justification rationnelle.

Dewey a porté cette notion d'enquête le plus loin : à ses yeux, il n'y a pas de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques, moraux ou esthétiques et celles qui ont une signification et une portée plus directement cognitives. Aussi aborde-t-il les questions morales et esthétiques dans un esprit d'expérimentation — ce qui tranche considérablement avec la manière dont la philosophie les aborde d'ordinaire, privilégiant soit la subjectivité et la vie morale, soit les conditions sociales et institutionnelles.

Dans *L'art comme expérience*, la préoccupation de Dewey est l'éducation de l'homme ordinaire. Il développe une vision de l'art en société démocratique, qui libère quiconque des mythes intimidants qui font obstacle à l'expérience artistique.

Pierre Buraglio, *Fenêtre*, 1977 © ADAGP, 2010. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris. Photo © collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Droits réservés.



9 782070 435883

ISBN 978-2-07-043588-3 A 43588

folio **essais**



catégorie

Librairie Olivieri

8

ART COMME EXPERIENCE (L)

19,95\$

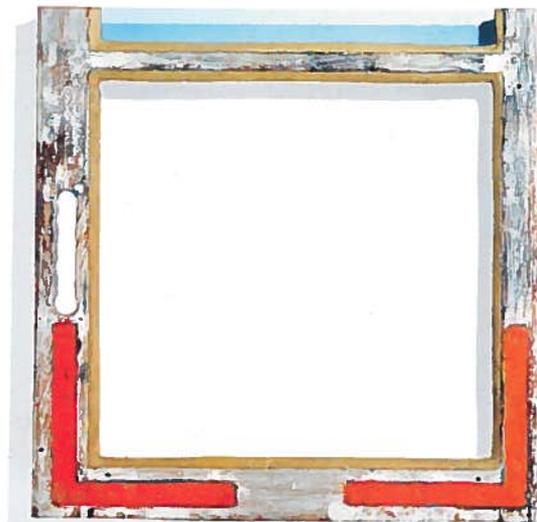
SOCADIS



49466*

John Dewey L'art comme expérience

John Dewey L'art comme expérience



folio **essais**

Chapitre III

VIVRE UNE EXPÉRIENCE

Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. Dans des conditions de résistance et de conflit, des aspects et des éléments du moi et du monde impliqués dans cette interaction enrichissent l'expérience d'émotions et d'idées, de sorte qu'une intention consciente en émerge. Il arrive souvent, toutefois, que l'expérience vécue soit rudimentaire. Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer *une* expérience. Il y a dévoiement et dispersion ; il n'y a pas adéquation entre, d'une part, ce que nous observons et ce que nous pensons, et, d'autre part, ce que nous désirons et ce que nous obtenons. Nous nous attelons à la tâche puis l'abandonnons ; nous commençons puis nous nous arrêtons, non pas parce que l'expérience est arrivée au terme visé lorsqu'elle avait été entreprise mais à cause d'interruptions diverses ou d'une léthargie intérieure.

À la différence de ce type d'expérience, nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se

distinguant d'autres expériences. Il peut s'agir d'un travail quelconque que l'on termine de façon satisfaisante ; d'un problème que l'on résout ; d'un jeu que l'on poursuit jusqu'au bout ; d'une situation quelle qu'elle soit (dégustation d'un repas, jeu d'échecs, conversation, rédaction d'un ouvrage, ou participation à une campagne électorale) qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'*une* expérience.

Les philosophes, même les philosophes empiriques, ont évoqué pour la plupart l'expérience en général. La langue courante, toutefois, fait référence à des expériences dont chacune est singulière, et comporte son propre commencement et sa propre fin. En effet, la vie n'est pas une marche ou un flot uniformes et ininterrompus. Elle est comparable à une série d'histoires, comportant chacune une intrigue, un début et une progression vers le dénouement, chacune étant caractérisée par un rythme distinctif et marquée par une qualité unique qui l'imprègne dans son entier. Tout mécanique que soit un escalier vu dans son ensemble, il n'en reste pas moins constitué d'une série de marches distinctes et ne permet pas de progression uniforme ; de la même façon, un plan incliné se distingue du reste au moins de par son dénivelé.

L'expérience dans ce sens vital est définie par ces situations et ces épisodes que nous qualifions spontanément d'« expériences réelles » ; ces choses dont nous disons en nous les remémorant, « Ça, c'était une expérience ». On peut faire référence à quelque chose d'extrêmement important (une dispute avec une personne qui était auparavant un ami intime,

une catastrophe évitée finalement de justesse) ou bien à quelque chose qui était en comparaison insignifiant et dont l'insignifiance même illustre d'autant mieux ce que c'est que de vivre une expérience. On dira par exemple à propos d'un repas dans un restaurant parisien « C'était vraiment une expérience ». Il tranche dans notre souvenir comme un mémorial durable de ce que peut être la bonne chère. On parlera aussi de cette tempête que l'on a essuyée en traversant l'Atlantique, tempête que l'on a vécue, tellement elle était déchaînée, comme un condensé de tout ce qu'une tempête peut être, formant un tout, se détachant du reste car distincte des précédentes et des suivantes.

Dans de telles expériences, les différentes parties se succèdent en douceur, sans heurt ni espaces vides. Parallèlement, l'identité propre de chaque partie n'est pas sacrifiée. À la différence d'un étang, une rivière s'écoule. Mais son cours confère un intérêt particulier à chaque portion successive, intérêt plus grand que celui suscité par les portions homogènes d'un étang. Dans une expérience, il y a mouvement d'un point à un autre. Comme une partie amène à une autre et comme une autre encore poursuit la portion précédente, chacune y gagne en individualité. Le tout qui perdure est diversifié par les phases successives qui créent son chatolement.

À cause de cette confluence continue, il n'y a ni blancs, ni jonctions mécaniques, ni centres inopérants quand nous vivons une expérience. Il y a des pauses, des lieux de repos, mais ils ponctuent et définissent la nature du mouvement. Ils résument ce qui a été vécu et préviennent la dissipation et l'évaporation stérile de cette expérience. Une accélération continue provoque l'essoufflement et empêche les parties de se différencier. Dans une œuvre d'art,

les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et se fondent pour aboutir à une unité, sans pour autant disparaître ni perdre leur propre caractère lors de ce processus ; comme dans une conversation amicale où il y a échange et fusion continuels, mais où chaque locuteur non seulement conserve son propre caractère mais encore l'affirme plus nettement qu'à son habitude.

Une expérience a une unité qui la désigne en propre : ce repas-là, cette tempête-là, cette rupture-là d'une amitié. L'existence de cette unité est constituée par une seule *caractéristique* qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent. Cette unité n'est ni émotionnelle, ni pratique, ni intellectuelle, car ces termes désignent des distinctions que la réflexion peut faire à l'intérieur de cette unité. Dans le discours à *propos* d'une expérience, nous devons utiliser ces adjectifs qui sont propres à l'interprétation. En repensant à une expérience *après qu'elle s'est produite*, il se peut que nous jugions qu'une propriété plutôt qu'une autre était suffisamment dominante pour caractériser l'expérience dans son ensemble. Il est des questionnements ou des spéculations absorbantes dont un scientifique et un philosophe se souviendront comme d'« expériences » au sens fort. En dernier ressort elles sont intellectuelles. Mais lorsqu'elles se sont produites, elles étaient aussi émotionnelles ; elles visaient un but et procédaient d'un acte de volition. Cependant l'expérience n'était pas une somme de ces différents caractères qui en fait se perdaient en elle en tant que traits distinctifs. Aucun penseur ne peut se consacrer à la réflexion s'il n'est attiré et gratifié par des expériences complètes et totales qui ont une valeur intrinsèque. Sans celles-ci, il ne saurait jamais ce que c'est que de penser réellement et

serait complètement désemparé lorsqu'il lui faudrait distinguer entre pensée authentique et simulacre de pensée. La pensée procède par enchaînement d'idées, mais les idées s'enchaînent seulement parce qu'elles sont bien plus que ce que la psychologie analytique appelle des idées. Ce sont des phases, qui se différencient sur un plan émotionnel et pratique, d'une qualité sous-jacente qui se développe ; ce sont des variations qui fluctuent ; elles ne sont pas séparées et indépendantes comme les idées et impressions de Locke et de Hume, mais sont des nuances subtiles d'une teinte qui progresse et se propage.

Nous disons, à propos d'une expérience dans le domaine de la pensée, que nous arrivons à une conclusion ou que nous tirons des conclusions. La formulation théorique de ce processus est souvent faite en termes tels qu'ils dissimulent bel et bien l'équivalence entre « conclusion » et phase d'achèvement couronnant toute expérience complète. Ces formulations semblent induites par l'ordre successif d'apparition sur la page imprimée des propositions isolées qui constituent les prémisses, suivies de la proposition qui constitue la conclusion. L'impression produite est qu'il y a tout d'abord deux entités indépendantes sous une forme définitive qui sont ensuite manipulées de façon à donner jour à une troisième. En fait, dans une expérience dans le domaine de la pensée, les prémisses émergent seulement alors que la conclusion devient manifeste. Dans ce type d'expérience, comme dans celle qui consiste à regarder une tempête gagner en violence et se calmer progressivement, il y a mouvement continu des composantes. Comme l'océan agité par la tempête, il y a une série de vagues ; des suggestions qui se détachent et s'effondrent avec fracas, ou sont portées vers l'avant par une vague favora-

ble. Si l'on parvient à une conclusion, celle-ci est le fruit d'un mouvement d'anticipation et de cumul, mouvement qui culmine finalement dans son achèvement. Une « conclusion » n'est pas quelque chose d'isolé et d'indépendant ; c'est le couronnement d'un mouvement.

Par conséquent *une* expérience dans le domaine de la pensée a une dimension esthétique particulière. Elle diffère de ces expériences reconnues comme esthétiques, mais seulement de par le matériau qu'elle utilise. Le matériau des beaux-arts est une somme de qualités concrètes ; celui de l'expérience qui a une conclusion intellectuelle se compose de signes ou de symboles qui, sans avoir de qualité intrinsèque propre, représentent des choses qui, lors d'une autre expérience, peuvent être appréciées sur un plan qualitatif. La différence est de taille. C'est une des raisons pour lesquelles l'art strictement intellectuel ne connaîtra jamais la popularité de la musique. Néanmoins, l'expérience en elle-même possède une qualité émotionnelle satisfaisante due à son intégration et à son accomplissement internes, qui sont le fruit d'un mouvement ordonné et organisé. Cette structure artistique peut être immédiatement perceptible. C'est dans cette mesure qu'elle est esthétique. Ce qui est encore plus important, c'est que, non seulement cette qualité est un motif important pour entreprendre une recherche intellectuelle et la mener en toute honnêteté, mais également qu'aucune activité intellectuelle n'est un événement intégral (ou *une* expérience) à moins d'être parachevée par cette qualité. Sans elle, la pensée reste inaboutie. En bref, l'esthétique ne peut être dissociée de l'expérience intellectuelle puisque cette dernière doit être marquée du sceau de l'esthétique pour être complète.

La même constatation vaut pour une activité qui est principalement pratique, c'est-à-dire qui se compose d'actes visibles. Il est possible d'être efficace dans le domaine de l'action sans avoir pour autant une expérience consciente. L'activité est trop automatique pour que l'on garde présents à l'esprit son objet et sa visée. Elle arrive à son terme, mais ce terme ne représente pas une clôture ou un couronnement conscients. Les obstacles sont surmontés grâce à un savoir-faire expert, mais ils ne nourrissent en rien l'expérience. On trouve également, à l'opposé, ces personnes qui, incertaines, tergiversent dans leurs actions et qui sont aussi indécises que ces personnages de la littérature classique, en proie à d'insolubles dilemmes. Entre ces deux extrêmes, absence de but et efficacité mécanique, se situent des modes d'action qui, composés d'actes successifs, s'enrichissent d'un sens croissant, sens qui perdure et croît jusqu'à atteindre une fin ressentie comme la réalisation d'un processus. Des hommes politiques et des généraux qui réussissent et deviennent hommes d'État comme César et Napoléon sont dans une certaine mesure des hommes de spectacle. Il ne s'agit pas en soi d'art, mais c'est, je pense, un signe que l'intérêt n'est pas exclusivement, peut-être pas principalement, contenu dans le résultat en tant que tel (comme pour la simple efficacité), mais dans le résultat en tant qu'aboutissement d'un processus. L'accomplissement d'une expérience présente un intérêt indéniable. Cette expérience peut être nocive pour l'humanité et son couronnement indésirable. Il n'en reste pas moins qu'elle a une qualité esthétique.

L'identification que faisaient les Grecs entre bonne conduite et conduite caractérisée par la proportion, la grâce et l'harmonie (le *kalon-agathon*) est un

exemple plus évident encore de la présence d'une qualité esthétique dans l'action morale. Lorsque l'action est morale seulement en apparence, elle a un grand défaut, qui est d'être an-esthétique. Au lieu de donner l'exemple d'actions empreintes de grandeur, elle prend la forme de concessions morcelées et accordées à contrecœur aux exigences du devoir. Toutefois, ces exemples ne doivent pas masquer le fait que toute activité pratique, dans la mesure où elle est intégrée et progresse par son seul désir d'accomplissement, possède une dimension esthétique.

On peut, sur un plan général, illustrer cette assertion, si l'on imagine qu'une pierre qui dévale une colline vit une expérience. L'activité est indéniablement suffisamment « pratique ». La pierre part d'un endroit précis et suit une trajectoire, aussi régulière que le lui permet le terrain, à destination d'un endroit et d'un état où elle sera au repos. En outre, postulons, par un effort d'imagination, qu'elle désire ardemment connaître le résultat final, qu'elle s'intéresse aux choses qu'elle rencontre en chemin (paramètres qui accélèrent et retardent son mouvement dans la mesure où ils ont un impact sur la fin), que ses actions ou ses sentiments par rapport à ces éléments varient selon la fonction d'opposant ou d'adjuvant qu'elle leur attribue, et que l'immobilisation finale est reliée à tout ce qui s'est produit auparavant et apparaît comme le point culminant d'un mouvement continu. Alors la pierre vivrait une expérience, et qui plus est, une expérience douée d'une qualité esthétique.

Si nous passons de ce cas imaginaire à notre propre expérience, nous nous rendrons compte qu'elle est en grande partie plus proche de ce qui arrive à la vraie pierre que de tout ce qui remplit les conditions que l'imagination vient d'énoncer. Car, pour

une grande partie de notre expérience, 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 préside attentivement au rejet ou à la sélection 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 de pressions extérieures ou nous pratiquons l'esquive et le compromis. Il y a des débuts et des fins mais pas d'authentiques initiations ou clôtures. Une chose en remplace une autre, mais il n'y a pas assimilation et poursuite du processus. Il y a expérience, mais si informe et décousue qu'elle ne constitue pas une expérience. Il n'est pas besoin d'ajouter que de telles expériences sont an-esthétiques.

Ainsi, le non-esthétique se situe entre deux limites. À un extrême, on trouve une succession décousue qui ne commence à aucun endroit en particulier et ne se termine (au sens de prendre fin) à aucun endroit en particulier. À l'autre, il y a stagnation et resserrement provoqués par le regroupement de parties ayant seulement un lien mécanique entre elles. On rencontre si communément ces deux types d'expériences qu'inconsciemment elles en viennent à être considérées comme des normes de toute expérience. Puis, lorsque la dimension esthétique intervient, celle-ci fait un tel contraste avec l'image que l'on s'est forgée de l'expérience qu'il est impossible de combiner ses qualités particulières avec les caractéristiques de cette image et, par suite, la dimension esthétique se voit attribuer une place et un statut extérieurs. Les remarques préalables à propos de l'expérience essentiellement intellectuelle et pratique visent à montrer que l'on n'est pas confronté à un tel contraste lorsqu'on vit une expérience, car,

pour posséder une dimension esthétique, celle-ci doit au contraire constituer une unité.

Les ennemis de l'esthétique ne sont ni la nature intellectuelle ni la nature pratique de l'expérience. Ce sont la routine, le flou quant aux orientations, l'acceptation docile de la convention dans les domaines pratique et intellectuel. L'abstinence rigide, la soumission imposée et la rigueur, tout comme à l'opposé la dissipation, l'incohérence et la complaisance sans but, sont autant de déviations qui font obstacle à l'unité de l'expérience. Ce sont peut-être des considérations de ce genre qui ont amené Aristote à parler d'« un moyen terme proportionnel » pour désigner avec exactitude ce qui caractérise à la fois la vertu et l'esthétique. Sur un plan formel, sa précision était justifiée. Ces mots de « moyen terme » et « proportion » ne sont toutefois pas transparents ; ils ne doivent pas non plus être pris dans leur sens mathématique d'origine : ils désignent en fait des propriétés caractéristiques d'une expérience dont le mouvement progresse vers son couronnement.

J'ai souligné le fait que chaque expérience complète se dirige vers un terme, une conclusion, puisqu'elle cesse seulement quand les énergies qui l'animent ont accompli la tâche qui leur incombe. Cette clôture d'un circuit d'énergie est à l'opposé de la suspension, ou encore de la *stase*. Maturation et fixation sont des processus antinomiques. La lutte et le conflit peuvent être appréciés en tant que tels, en dépit de la souffrance qu'ils provoquent, quand ils sont vécus comme des moyens de faire avancer une expérience, des parties intégrantes de cette expérience, dans la mesure où ils l'entraînent vers l'avant, et qu'ils ne se contentent pas d'être là uniquement. Il y a dans toute expérience, comme nous allons le

voir, une part de passion, de souffrance au sens large du terme. Sinon, il n'y aurait pas intégration de ce qui a précédé. Car « l'intégration » dans toute expérience vitale ne consiste pas uniquement à ajouter quelque chose à la somme de ce que nous savions déjà. Elle implique un processus de reconstruction qui peut s'avérer douloureux. Le caractère plaisant ou au contraire douloureux de la phase nécessaire de passion dépend de conditions particulières. Il n'est aucunement lié à la qualité esthétique globale, sinon qu'il y a peu d'expériences esthétiques intenses qui soient entièrement jubilatoires. On ne peut certainement pas les qualifier d'amusantes, et, quand elles s'imposent à nous, elles entraînent une souffrance qui n'est pas, néanmoins, incompatible avec le plaisir que procure la perception complète et en est, en fait, une composante.

J'ai parlé de la qualité esthétique qui donne à l'expérience sa complétude et son unité comme étant de nature émotionnelle. Cette remarque peut poser problème. Nous sommes enclins à nous représenter les émotions comme des choses aussi simples et homogènes que sont les mots qui les désignent. La joie, le chagrin, l'espoir, la peur, la colère, la curiosité sont envisagés comme si chacune de ces émotions était en soi une sorte d'entité qui, lorsqu'elle apparaît, est déjà entièrement constituée, une entité dont la durée, courte ou longue, est sans rapport avec sa nature, pas plus que ne le sont son développement et son évolution. En fait, les émotions (quand elles ont un sens) sont des attributs d'une expérience complexe qui progresse et évolue. Je précise, quand « *elles ont un sens* », car autrement elles ne sont que les explosions incontrôlées d'un jeune enfant perturbé. Toutes, autant qu'elles sont, les émotions sont liées à un drame et elles changent lorsque

ce drame évolue. On dit parfois que les gens ont un coup de foudre. Mais le coup de foudre ne se limite pas au moment où il se produit. Que serait l'amour s'il était comprimé en un instant qui ne laisse pas de place à la tendresse et à la sollicitude ? La nature profonde de l'émotion peut être perçue lorsqu'on assiste à une représentation de théâtre ou lorsqu'on lit un roman. Elle accompagne la progression de l'intrigue ; et une intrigue nécessite une scène, un espace pour se construire ainsi que du temps pour se dérouler. L'expérience est émotionnelle mais elle n'est pas faite d'une série d'émotions séparées.

De la même façon, les émotions sont attachées aux événements et aux objets dans leur évolution. Elles n'ont pas, mis à part les cas pathologiques, d'existence autonome. Et même une émotion « sans objet » nécessite quelque chose en dehors d'elle-même à quoi se rattacher ; c'est pourquoi elle ne tarde pas à créer un contexte illusoire, faute de quelque chose de réel. L'émotion a sans conteste partie liée avec le moi. Toutefois, elle appartient à un moi impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement que l'on désire ou que l'on craint. Nous sursautons instantanément quand quelque chose nous fait peur, tout comme nous rougissons immédiatement quand nous avons honte. Mais la peur ainsi que la honte ne sont pas dans ce cas des états émotionnels. En soi, ces émotions ne sont que des réflexes automatiques. Pour devenir émotionnelles, elles doivent devenir partie intégrante d'une situation globale et durable qui implique un souci des objets et de leur aboutissement. Le sursaut causé par l'effroi ne devient peur émotionnelle que lorsqu'on découvre ou que l'on pense qu'il existe un objet menaçant qui nous contraint à faire face ou bien à fuir. Le sang qui monte au visage ne devient

une émotion provoquée par la honte qu'à partir du moment où une personne établit un lien mental entre une action qu'elle a accomplie et la réaction défavorable qu'une autre personne a eue à son égard.

On transporte physiquement des matériaux en provenance de l'autre bout du monde, matériaux qui sont physiquement amenés à agir et réagir les uns avec les autres, lors de la construction d'un nouvel objet. Le miracle de l'esprit, c'est que quelque chose de semblable se produit pour l'expérience en l'absence de transport et d'assemblage physiques. C'est l'émotion qui est à la fois élément moteur et élément de cohésion. Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a sélectionné de sa teinte propre, donnant ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables. Quand l'unité obtenue correspond à celle que l'on a déjà décrite, l'expérience acquiert un caractère esthétique même si elle n'est pas essentiellement esthétique.

Deux hommes se rencontrent ; l'un d'eux postule pour un emploi, tandis que l'autre détient le pouvoir de décision quant à son embauche. L'entretien peut être mécanique et consister en une série de questions types, amenant des réponses tout aussi prévisibles. Il n'y a pas, dans ce cas, d'expérience au cours de laquelle les deux hommes se rencontrent ni aucun élément qui ne soit une répétition, sous forme d'accord ou de refus, de quelque chose qui s'est déjà maintes fois produit. On n'attache guère d'importance particulière à cette situation, comme si elle n'était qu'un vulgaire exercice de comptabilité. Pourtant il peut se produire une interaction qui permette à une nouvelle expérience de se développer. Où devons-nous chercher le compte rendu d'une telle expérience ? Certainement pas dans des livres

de comptes ni dans un traité d'économie ou de sociologie, ou encore de psychologie humaine, mais dans le théâtre ou les romans. Sa nature et sa signification peuvent seulement être exprimées par l'art, parce qu'il y a une unité d'expérience qui peut uniquement être exprimée en tant qu'expérience. 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. L'émotion primaire de la part du postulant peut être au départ 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 les variations de l'émotion primaire sous-jacente. Il est même possible pour chaque attitude, chaque geste, chaque phrase et quasiment chaque mot d'exprimer une émotion qui soit plus qu'une simple fluctuation de l'émotion principale ; c'est-à-dire d'exprimer un changement de nuance et de teinte dans sa qualité. L'employeur voit à la lumière de ses propres réactions émotionnelles le caractère du candidat. Il le projette en imagination dans le travail pour lequel il postule et juge de sa compétence 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.

Il y a donc des schémas communs dans des expériences variées, si différentes soient-elles les unes des autres dans le détail de leur sujet. Il y a des conditions à remplir sans lesquelles une expérience ne peut voir le jour. Le tracé du schéma commun est déterminé par le fait que toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect quelconque du monde dans lequel il vit. Imaginons un homme en train de faire quelque chose ; disons par exemple qu'il soulève une pierre. Par conséquent, il éprouve ou endure quelque chose : le poids, la tension, la texture de la surface de l'objet soulevé. Les propriétés qui ont ainsi été éprouvées sont déterminantes pour la suite des opérations. Soit la pierre est trop lourde ou trop anguleuse et trop friable, soit les propriétés établies par l'expérience démontrent qu'elle convient à l'utilisation qui lui est destinée. Ce processus continue jusqu'à ce qu'une adaptation mutuelle du moi et de l'objet se produise et que cette expérience spécifique prenne fin. Ce qui est vrai dans le cas de cet exemple simple est également vrai, quant à la forme, de toute expérience. Le sujet qui opère peut être un penseur dans son cabinet de travail et l'environnement avec lequel il est en contact peut être composé d'idées à la place d'une pierre. Mais l'interaction des deux n'en constitue pas moins une expérience complète vécue, et la clôture qui la parachève établit une harmonie sensible.

Une expérience possède une certaine forme et une certaine structure, car elle ne se limite pas à agir et à éprouver en alternance, mais se construit sur une relation entre ces deux phases. Mettre sa main dans le feu qui la brûle, ce n'est pas nécessai-

rement vivre une expérience. L'action et sa conséquence doivent être reliées sur le plan de la perception. C'est cette relation qui crée du sens et l'objectif de toute intelligence est de l'appréhender. C'est à l'étendue et au contenu des relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. L'expérience d'un enfant peut être intense, mais, à cause du manque de références provenant d'une expérience passée, les relations entre agir et éprouver sont à peine appréhendées, et l'expérience reste par conséquent superficielle et limitée. Personne n'arrive jamais à une maturité telle qu'elle permette de percevoir tous les liens qui sont impliqués. Un certain M. Hinton a un jour écrit une histoire intitulée *The Unlearner* (celui qui désapprend). Elle assimile la durée infinie de la vie après la mort à une répétition sans fin des incidents survenus lors du court séjour sur terre et à une découverte perpétuelle des relations existant entre eux.

L'expérience est limitée par tout ce qui entrave la perception des relations entre éprouver et agir. Elle peut être gênée par une hypertrophie de l'agir ou par une hypertrophie de la réceptivité, en d'autres termes, de la phase où l'on éprouve. Le déséquilibre, qu'il soit situé d'un côté ou de l'autre, brouille la perception des relations et conduit à une expérience incomplète et déformée, dont la signification est maigre ou erronée. L'ardeur à agir, la soif d'action, en particulier dans l'environnement humain, caractérisé par son impétuosité, dans lequel nous vivons, cette soif d'action, donc, fait que, pour bon nombre de personnes, l'expérience demeure incroyablement indigente et superficielle. On ne laisse pas à une seule expérience une chance d'arriver à son terme car on s'empresse d'en commencer une autre. L'expérience (ou ce que l'on désigne par ce terme) de-

vient si dispersée et si hétéroclite qu'elle ne mérite plus guère cette appellation. La résistance est traitée comme une obstruction à éliminer, non pas comme une invitation à la réflexion. L'individu en vient à rechercher, inconsciemment plus que par choix délibéré, des situations qui lui permettent de faire le plus de choses possible en un laps de temps le plus bref possible.

On empêche aussi les expériences de parvenir à maturation par excès de réceptivité. Ce que l'on privilégie dans ce cas, c'est simplement le fait d'éprouver telle ou telle chose, sans aucunement se préoccuper de signification. L'accumulation systématique d'impressions est assimilée à de la « vie », même si aucune ne peut prétendre être davantage qu'un simple frémissement ou une sensation éphémère. Il se peut que l'homme sentimental et rêveur ait plus de fantasmes et d'impressions qui lui traversent l'esprit que l'homme qui est animé par la soif d'action. Mais son expérience est également déformée, car rien ne s'enracine dans l'esprit quand il n'y a pas d'équilibre entre agir et recevoir. Il est besoin d'une action décisive pour établir le contact avec les réalités du monde et pour relier les impressions aux faits afin de tester la valeur de ces impressions et de les organiser.

Dans la mesure où la perception de la relation entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé constitue le travail de l'intelligence, et dans la mesure où la progression du travail de l'artiste est soumise à son appréhension du lien entre ce qu'il a déjà fait et ce qu'il va faire, l'opinion selon laquelle l'artiste ne pense pas avec autant d'intensité et de perspicacité qu'un chercheur scientifique est absurde. Un peintre doit consciemment éprouver l'effet de chaque coup de pinceau sans quoi il n'aura pas conscience

de ce qu'il fait et du sens dans lequel s'oriente son œuvre. En outre, il doit considérer un à un chaque lien entre phase d'action et phase de réception, en relation avec l'ensemble qu'il désire produire. Appréhender de telles relations, c'est exercer sa pensée et cela constitue l'un de ses modes les plus exigeants. La différence entre les tableaux de peintres divers provient autant des différents degrés de compétence pour conduire ce type d'activité mentale que des différences de sensibilité à la couleur et de dextérité d'exécution. En ce qui concerne la qualité fondamentale des tableaux, la différence dépend, en fait, davantage de la qualité de l'intelligence qui se concentre sur la perception des relations que de tout autre facteur, bien que l'intelligence ne puisse naturellement pas être séparée de la sensibilité directe et soit reliée, quoique de façon plus indirecte, au savoir-faire.

Toute conception qui ne tient pas compte du rôle nécessaire de l'intelligence dans la production des œuvres d'art est fondée sur l'assimilation de la pensée à l'utilisation d'un type unique de matériau, à savoir les signes verbaux et les mots. Penser de façon efficace en termes de mise en relation de qualités est aussi astreignant pour l'esprit que de penser en termes de symboles, qu'ils soient verbaux ou mathématiques. En effet, dans la mesure où les mots se laissent aisément manipuler de façon mécanique, la production d'une œuvre d'art authentique nécessite probablement plus d'intelligence que la prétendue pensée qui a cours parmi ceux qui s'enorgueillissent d'être des « intellectuels ».

J'ai tenté de montrer dans ces chapitres que l'esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante, et qu'elle consiste donc en un déve-

loppement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète. Je considère ce fait comme la seule base sûre sur laquelle la théorie esthétique peut se fonder. Il reste maintenant à évoquer quelques implications de ce fait sous-jacent.

Nous ne possédons pas de mot en anglais qui comprenne sans équivoque ce qui est signifié par les deux mots « artistique » et « esthétique ». Comme le terme « artistique » fait principalement référence à l'acte de production et que l'adjectif « esthétique » se rapporte à l'acte de perception et de plaisir, l'absence d'un terme qui désigne simultanément les deux processus est malencontreuse. Cela a parfois pour effet de les dissocier et de présenter l'art comme un élément superposé au matériau esthétique, ou bien, à l'opposé, cela conduit à supposer que, puisque l'art est un processus de création, la perception d'une œuvre d'art et le plaisir qu'elle procure n'ont rien en commun avec l'acte de création. Quoi qu'il en soit, il y a une certaine faiblesse lexicale, dans la mesure où nous sommes parfois contraints d'utiliser le terme « esthétique » pour couvrir l'ensemble du domaine de définition de l'art tandis que nous devons, dans d'autres cas, le limiter à sa dimension de réception et de perception. Ces observations évidentes tiennent lieu d'introduction à une analyse qui s'efforcera de montrer comment la conception de l'expérience consciente comme relation entre phase d'action et phase de réception nous permet de comprendre la relation réciproque qu'entretient l'art en tant que production avec la perception et l'évaluation en tant que facteurs de plaisir.

L'art renvoie à un processus d'action ou de fabrication. Ceci vaut aussi bien pour les beaux-arts que pour les arts technologiques. L'art consiste aussi

bien à modeler l'argile qu'à tailler le marbre, mouler le bronze, étaler des pigments, ériger des bâtiments, chanter, jouer d'un instrument, tenir des rôles sur scène ou exécuter des mouvements de danse en rythme. Tout art fonctionne à partir d'un matériau physique, que ce soit le corps ou quelque chose d'extérieur au corps, avec ou sans l'intermédiaire d'outils, en vue de fabriquer quelque chose de visible, d'audible ou de tangible. La phase active ou « d'action » qu'implique l'art est si manifeste que les dictionnaires la définissent généralement en termes de savoir-faire ou d'exécution compétente. Le dictionnaire *Oxford Dictionary* illustre la définition de l'art avec une citation de John Stuart Mill : « L'art s'efforce d'atteindre la perfection d'exécution » tandis que Matthew Arnold assimile l'art à « une pure et impeccable maîtrise ».

Le mot « esthétique » recouvre, comme nous l'avons déjà noté, l'expérience en tant qu'évaluation, perception et plaisir. Il dénote le point de vue du consommateur plutôt que du producteur. C'est le « *gusto* », ou le goût ; et, comme dans le domaine culinaire, la compétence manifeste est le fait du cuisinier qui œuvre, tandis que la dégustation est le fait du consommateur, tout comme pour le jardinage il y a une distinction entre le jardinier qui plante et retourne la terre et le propriétaire de la maison qui jouit du produit fini.

Ces illustrations mêmes, toutefois, ainsi que la relation qui existe entre phase d'action et phase de réception lors d'une expérience, suggèrent que la distinction entre champ esthétique et champ artistique ne peut être accentuée au point de devenir une véritable coupure. La perfection de l'exécution ne peut être mesurée ou définie en termes d'exécution ; elle implique ceux qui perçoivent et apprécient le

produit qui est exécuté. Le cuisinier prépare ses plats pour le consommateur qui est seul juge de la qualité de ce qui est préparé. Si l'on juge la perfection de l'exécution en soi, selon des critères qui lui sont propres, il apparaîtra certainement qu'il est plus facile pour une machine que pour un artiste d'atteindre cette perfection. En soi, la perfection n'est tout au plus que de la technique, et certains grands artistes ne sont pas des techniciens de premier ordre (Cézanne par exemple) ; de la même façon, il y a de grands interprètes au piano qui n'ont pas de génie esthétique, tout comme Sargent n'est pas un grand peintre.

Pour acquérir une dimension proprement artistique, le savoir-faire doit se conjuguer à de « l'amour » ; le talent doit s'accompagner d'une profonde affection pour le sujet sur lequel il s'exerce. On pense au sculpteur dont les bustes sont d'une exactitude merveilleuse. Il pourrait même être difficile de dire, en présence d'une photographie de l'un de ces bustes et d'une photographie de l'original, lequel des deux bustes a été réalisé à partir d'un modèle. En termes de virtuosité, ils sont remarquables. Mais on doute que l'auteur de ces bustes ait connu une expérience qu'il souhaitait faire partager à ceux qui regardent ses produits. Pour être véritablement artistique, une œuvre doit aussi être esthétique, c'est-à-dire, conçue en vue du plaisir qu'elle procurera lors de sa réception. Cela n'empêche pas que l'artiste, lorsqu'il produit, doive s'appuyer sur une observation constante. Mais si sa perception n'est pas aussi de nature esthétique, elle n'est qu'une reconnaissance fade et froide de ce qui a été fait, reconnaissance qui sert de stimulus à l'étape suivante, à l'intérieur d'un processus qui est essentiellement mécanique.

En bref, l'art, dans sa forme, unit pareillement

phase d'action et phase de réception, flux et reflux de l'énergie, unité qui fait qu'une expérience est une expérience. C'est grâce à l'élimination de tout ce qui ne contribue pas à l'organisation et à l'agencement mutuels des facteurs liés à l'action et à la réception, et parce que, seuls, sont retenus les aspects et les traits qui contribuent à leur interpénétration, que le produit est une œuvre d'art esthétique. L'homme taille le bois, sculpte, chante, danse, utilise une certaine gestuelle, coule du métal dans des moules, dessine et peint. L'action ou la fabrication est artistique lorsque la nature du résultat démontre que ses qualités, *en tant que qualités perçues*, ont guidé la question de la production. L'acte de production qui est motivé par l'intention de produire quelque chose qui soit apprécié dans l'expérience immédiate de perception a des qualités que ne possède pas une activité spontanée ou non contrôlée. L'artiste lui-même joue le rôle de la personne qui perçoit alors même qu'il œuvre.

Supposons, pour les besoins de l'illustration, qu'on ait cru qu'un objet finement ouvragé, dont la texture et les proportions procurent un vif plaisir lorsqu'elles sont perçues, a été façonné par quelque peuple primitif. Puis on découvre la preuve qu'il s'agit d'un produit naturel purement accidentel. En tant qu'objet concret, il est alors exactement ce qu'il était avant notre découverte. Toutefois, il cesse immédiatement d'être une œuvre d'art et devient une « curiosité » naturelle. Sa place est désormais dans un musée d'histoire naturelle, et non plus dans un musée d'art. Et ce qui est extraordinaire, c'est que la différence ainsi faite n'est pas d'ordre exclusivement intellectuel. On fait une différence sur le plan de la perception et de l'appréciation de l'objet et ce, de façon directe. On constate ainsi que l'expérience

esthétique, au sens restreint, est liée de façon inhérente à l'expérience vécue qui accompagne la fabrication.

La gratification sensorielle liée à la vue ou à l'ouïe n'est pas esthétique en soi, mais dépend de l'activité dont elle est la conséquence. Même les plaisirs du palais sont différents en qualité pour un épicurien ou pour une personne qui apprécie simplement sa nourriture alors qu'il la consomme. La différence n'est pas simplement une différence d'intensité. La conscience de l'épicurien va plus loin que le goût de la nourriture. Ou plutôt, il entre dans le goût, dont on a directement fait l'expérience, des qualités qui dépendent de la référence à son origine et à la manière dont il a été élaboré selon des critères d'excellence. Tout comme la production doit assimiler des qualités du produit tel qu'il est perçu et se laisser guider par ces qualités, de la même façon et réciproquement, le fait de voir, d'entendre, de goûter devient esthétique quand la relation à une forme particulière d'activité modifie ce qui est perçu.

Il y a une part de passion dans toute perception esthétique. Toutefois quand nous sommes submergés par la passion ou sous l'emprise de la colère, de la peur ou de la jalousie, l'expérience n'est en rien esthétique. On ne perçoit pas de relation avec les caractéristiques de l'activité dont la passion est issue. Par conséquent, le matériau de l'expérience manque d'équilibre et d'harmonie qui ne peuvent être atteints qu'à la condition, comme dans toute conduite qui possède grâce et dignité, que l'acte soit régi par un sens aigu des relations qu'il entretient avec la situation, autrement dit, par son adaptation à cette occasion.

Le processus de l'art sur le plan de la production a un lien organique avec l'esthétique sur le plan de

la perception, ce qui n'est pas sans rappeler que le Seigneur, lors de la création, examinait son œuvre et la trouvait à sa convenance. L'artiste façonne et reprend ce qu'il a façonné jusqu'à être satisfait de ce qu'il fait sur le plan de la perception. Le processus de fabrication prend fin quand le résultat est vécu comme satisfaisant et l'expérience de cette satisfaction n'est pas due à un simple jugement intellectuel et extérieur mais à la perception directe. Un artiste se distingue d'autres artistes lorsqu'il a non seulement des dons particuliers dans le domaine de l'exécution, mais également lorsqu'il s'avère doué d'une sensibilité exceptionnelle aux qualités des choses. Cette sensibilité guide aussi ses actions et ses productions.

Quand nous manipulons, nous touchons et caressons ; quand nous regardons, nous voyons ; quand nous écoutons, nous entendons. La main se déplace avec la pointe à graver ou avec le pinceau. L'œil est témoin et enregistre le résultat. À cause de ce lien intime (entre action et perception), l'enchaînement des actions est cumulatif et ne dépend pas d'un simple caprice, ni de la routine. Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception. Un rapprochement aussi vital ne peut exister si seuls la main et l'œil sont impliqués. Ceux-ci doivent fonctionner comme deux organes reliés à l'être dans tout son entier, sans quoi il ne peut y avoir qu'une séquence mécanique de sensation et de mouvement comme dans la marche qui est automatique. La main et l'œil, quand l'expérience est esthétique, ne sont que des instruments par l'intermédiaire desquels l'être vivant dans son entier, constamment récepteur et acteur, opère. C'est

ainsi que l'expression est émotionnelle et qu'elle est guidée par un but.

À cause de la relation entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé, il y a, sur le plan de la perception, un sentiment immédiat d'harmonie ou de discordance des éléments entre eux ; un sentiment de renforcement mutuel ou au contraire d'intrusion. Les conséquences de l'acte de fabrication, telles qu'elles sont ressenties, signalent si l'objet fabriqué fait progresser le projet en voie d'exécution ou bien s'il marque un tournant et une rupture par rapport à ce dernier. Dans la mesure où le développement d'une expérience est contrôlé par la référence constante à ces relations d'ordre et d'accomplissement immédiatement perçues, cette expérience devient essentiellement esthétique. Le désir qui pousse à l'action se transforme en un désir d'un type d'action particulier qui débouche sur un objet satisfaisant sur le plan de la perception directe. Le potier façonne l'argile pour en faire un bol destiné à contenir du grain ; mais il le fait d'une façon tellement contrôlée par la série de perceptions qui s'attachent aux étapes successives de la fabrication, que ce bol acquiert une grâce et un charme durables. Il en est de même, de façon générale, lorsqu'il s'agit de peindre un tableau ou de sculpter un buste. De plus, à chaque étape, il y a anticipation de ce qui suit. Cette anticipation est le lien entre l'étape suivante et son impact sur la perception. Il y a ainsi continuellement une contribution cumulative et réciproque entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé.

L'action peut être énergique, et la réaction qu'elle provoque, aiguë et intense. Mais, à moins que ces deux facettes de l'expérience ne soient reliées l'une à l'autre pour former un tout dans la perception, la chose faite n'est pas totalement esthétique. La fabri-

cation peut par exemple consister en un déploiement de virtuosité technique, et la réaction provoquée, prendre la forme d'un bouillonnement de sentiments ou d'une rêverie. Si l'artiste ne véhicule pas une vision nouvelle lors du processus de création, il agit de façon mécanique et reproduit quelque modèle ancien gravé tel un schéma directeur dans son esprit. La dimension créative d'une œuvre d'art est fonction d'une énorme part d'observation et de la forme particulière d'intelligence que nécessite la perception de relations qualitatives. Celles-ci doivent être appréhendées non seulement l'une par rapport à l'autre, par paires, mais aussi en relation avec l'ensemble en voie d'élaboration ; elles sont éprouvées sur le plan de l'imagination tout autant que sur celui de l'observation. Il peut se trouver des fantaisies qui ne sont qu'autant de distractions, des digressions qui se présentent comme des enrichissements. Il y a des circonstances où l'emprise de l'idée directrice se relâche, et l'artiste est alors inconsciemment amené à broder jusqu'à ce que son dessein s'affirme à nouveau avec force. La véritable tâche d'un artiste consiste à construire une expérience cohérente sur le plan de la perception tout en intégrant constamment le changement au fur et à mesure de son évolution.

Quand un auteur jette sur le papier des idées qui sont déjà clairement conçues et ordonnées de façon cohérente, le véritable travail a déjà été fait. Ou bien, pour orienter l'élaboration de son œuvre, il peut compter sur l'accroissement de sa faculté de perception, accroissement induit par l'activité elle-même, et sur ses appréciations sensées. L'acte de transcription, en tant que tel, n'a pas de signification sur le plan esthétique, à moins qu'il n'entre intégralement dans la constitution d'une expérience

en voie d'accomplissement. Même l'œuvre conçue mentalement et qui, par conséquent, reste privée matériellement parlant, est publique dans son contenu significatif, puisqu'elle est conçue en relation à un matériau qui est perceptible et donc qui appartient au monde courant. Sinon elle ne serait qu'une aberration ou un rêve éphémère. Le désir d'exprimer par la peinture les qualités que l'on perçoit dans un paysage entraîne la nécessité d'un crayon et d'un pinceau. Sans concrétisation externe, une expérience demeure incomplète ; physiologiquement et fonctionnellement, les organes des sens sont des organes moteurs et sont reliés avec d'autres organes moteurs, non pas simplement sur le plan anatomique, mais par le biais de la transmission des énergies à l'intérieur du corps humain. Ce n'est pas un hasard linguistique si « édification », « construction » et « travail » désignent à la fois un processus et le produit fini auquel ce dernier aboutit. Sans la signification du verbe, celle du nom reste vide.

L'écrivain, le compositeur, le sculpteur ou le peintre peuvent, lors de la production, revenir sur ce qu'ils ont fait antérieurement. Quand le résultat obtenu ne s'avère pas satisfaisant lors de cette phase de l'expérience qui consiste à éprouver ou percevoir, ils peuvent, dans une certaine mesure, recommencer. Ce retour en arrière n'est pas aisé dans le cas de l'architecture, ce qui est peut-être une des raisons pour lesquelles il y a tant de bâtiments laids. Les architectes sont contraints de mener leur idée à terme avant que sa transformation en un objet complet, que l'on peut percevoir, n'ait lieu. L'incapacité d'élaborer simultanément l'idée et sa concrétisation matérielle constitue un handicap. Il n'en reste pas moins que les architectes, eux aussi, sont contraints d'élaborer leurs projets en fonction

du matériau qui va permettre leur réalisation et de l'objet qui va s'offrir à la perception ultime à moins qu'ils ne travaillent de façon mécanique, en appliquant un schéma connu par cœur. La qualité esthétique des cathédrales médiévales est probablement due, dans une certaine mesure, au fait que la construction de ces bâtiments n'était pas, autant que maintenant, régie par des plans et des clauses établis à l'avance. Les plans évoluaient au fur et à mesure de la construction du bâtiment. Mais même un produit conçu d'entrée, comme la déesse Minerve, s'il est artistique, présuppose une période préalable de gestation lors de laquelle les phases d'action et de perception projetées dans l'imagination agissent l'une sur l'autre et se modifient mutuellement. Toute œuvre d'art se conforme au plan et au déroulement d'une expérience complète, de telle sorte qu'elle est ressentie de façon plus intense et plus condensée.

Pour celui qui reçoit et apprécie, comprendre le lien intime entre agir et éprouver n'est pas aussi simple que pour l'artiste. Nous sommes enclins à supposer que le premier se contente d'intégrer le produit qui se trouve sous ses yeux sous sa forme définitive en omettant le fait que cette intégration suppose des activités qui sont comparables à celles du créateur. Mais la réceptivité n'est pas synonyme de passivité. Elle peut aussi être assimilée à un processus consistant en une série de réactions qui s'additionnent jusqu'à la réalisation objective. Sinon, il s'agit non pas de perception mais de reconnaissance. La différence entre les deux est immense. La reconnaissance est une perception interrompue avant qu'elle ait eu une chance de se développer librement. Dans l'acte de reconnaissance il y a l'embryon d'un acte de perception. Mais on ne laisse pas à cet embryon la possibilité de se développer en

une perception complète de la chose reconnue. Ce début de perception est interrompu au moment où il va remplir une autre fonction, de la même façon que nous reconnaissons un homme dans la rue pour le saluer ou l'éviter, et non pas pour en faire un simple objet d'étude.

Lorsqu'il s'agit de reconnaissance, nous avons recours, comme pour un stéréotype, à un quelconque schéma préétabli. Un détail ou un assemblage de détails sert de déclencheur à la simple identification. Pour la reconnaissance, il suffit d'appliquer cette esquisse sommaire comme un stencil à l'objet concerné. Parfois, en présence d'un individu, nous sommes frappés par des traits, qui se limitent peut-être à des caractéristiques physiques, desquels nous n'étions pas conscients au préalable. Nous prenons conscience que nous ne connaissons pas la personne auparavant ; nous ne l'avions pas vue au sens fort du terme. Nous commençons alors à étudier et à enregistrer. La perception remplace la simple reconnaissance. Il y a acte de reconstruction et la conscience est alors vive et animée. Dans ce cas, l'acte de voir implique la coopération d'éléments moteurs, même s'ils restent implicites et ne se sont pas exprimés ; il implique aussi la coopération de toutes les idées déjà présentes qui peuvent servir à compléter la nouvelle image qui se forme. La reconnaissance est un acte trop simple pour susciter un état de conscience aiguë. Il n'y a pas assez de résistance entre les éléments nouveaux et anciens pour permettre que se développe la conscience de l'expérience qui est vécue. Même un chien qui aboie et remue la queue joyeusement au retour de son maître est plus animé à cette occasion qu'un être humain qui se contente d'une simple reconnaissance.

L'acte de simple reconnaissance se résume à apposer une étiquette convenable ; par « convenable », nous entendons qu'elle a une fonction autre que celle de reconnaissance, comme un vendeur identifie ses marchandises à partir d'un échantillon. Ce type de reconnaissance n'entraîne aucun tressaillement de l'organisme, ni aucun émoi interne. À l'inverse, un acte de perception procède par vagues qui se propagent en série dans tout l'organisme. Par conséquent, la perception n'équivaut en aucun cas à voir ou entendre, avec *en sus* l'émotion. L'objet ou la scène perçus sont empreints d'émotion de bout en bout. Quand une émotion a été éveillée et qu'elle n'imprègne pas le matériau qui fait l'objet de la perception ou de la pensée, elle est soit préliminaire ou bien pathologique.

La phase esthétique, ou phase où l'on éprouve, est réceptive. Elle implique que l'on s'abandonne. Mais laisser aller son moi de façon adéquate n'est possible qu'au moyen d'une activité contrôlée, dont il est fort probable qu'elle sera intense. Dans une grande partie de nos relations avec notre environnement, nous nous mettons en retrait ; parfois par peur, ne serait-ce que de dépenser indûment notre réserve d'énergie ; parfois parce que nous avons d'autres préoccupations, comme dans le cas de la reconnaissance. La perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir, et non de rétention d'énergie. Pour nous imprégner d'un sujet, nous devons en premier lieu nous y immerger. Quand nous assistons à une scène de façon passive, elle nous submerge, et, faute de réaction, nous ne percevons pas ce qui pèse sur nous. Nous devons rassembler de l'énergie et la mettre au service de notre faculté de réaction, pour être en mesure d'*assimiler*.

Chacun sait qu'il faut de l'entraînement pour voir dans un microscope ou dans un télescope et pour voir un paysage comme le voit le géologue. L'idée que la perception esthétique est réservée à de rares instants est une des raisons qui explique le retard des arts chez nous. L'œil et l'appareil visuel peuvent être intacts ; l'objet peut physiquement être présent, qu'il s'agisse de la cathédrale de Notre-Dame ou du portrait de Hendrickje Stoffels de Rembrandt ; ces œuvres peuvent être « vues », au sens littéral du terme ; on peut les regarder, éventuellement les reconnaître, et les identifier correctement. Il n'en reste pas moins que, par manque d'interaction continue entre l'organisme dans son entier et ces œuvres, celles-ci ne sont pas perçues ou, en tout cas, elles ne le sont pas sur un plan esthétique. 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 ; c'est seulement par hasard qu'ils ressentent ne serait-ce que de l'intérêt pour un tableau pour la force de son exécution.

En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. Celles-ci ne sont pas littéralement semblables. Mais avec la personne qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments de l'ensemble qui est, dans sa forme générale mais pas dans le détail, identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre. L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. Chez l'un et l'autre, il

se produit un acte d'abstraction, c'est-à-dire d'extraction de la signification. Chez l'un et l'autre, il y a compréhension au sens littéral, c'est-à-dire regroupement de détails éparpillés physiquement visant à former un tout qui est vécu comme une expérience. La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste. Si elle est trop fainéante, indolente ou engluée dans les conventions pour faire ce travail, elle ne verra pas et n'entendra pas. Son « appréciation » de l'œuvre sera un mélange de bribes de savoir et de réactions conformes à des normes d'admiration conventionnelle, additionné d'une excitation émotionnelle confuse même si elle est authentique.

Les considérations qui précèdent sous-entendent à la fois les similitudes et les divergences, selon l'accent que l'on met entre *une* expérience, dans son sens plein, et l'expérience esthétique. La première a une dimension esthétique, sans quoi ses composantes ne formeraient pas une expérience unique et cohérente. Il n'est pas possible de faire la part, dans une expérience vitale, de la pratique, de l'émotion et de l'intellect et de faire ressortir les propriétés d'une de ces composantes aux dépens des caractéristiques des autres. La phase émotionnelle relie les différentes parties et en fait un tout ; le terme « intellect » signifie simplement que l'expérience a un sens ; le terme « pratique » indique que l'organisme dialogue avec des événements et des objets qui l'entourent. L'investigation philosophique ou scientifique la plus élaborée de même que l'entreprise industrielle ou politique la plus ambitieuse possèdent une dimension esthétique quand leurs différents ingrédients constituent une expérience complète. Dans ces deux cas, les diverses parties sont liées les

unes aux autres et ne se contentent pas de se suivre. Et, grâce à ce lien qui est éprouvé, les parties progressent alors vers l'achèvement et la clôture et non vers une fin seulement temporelle. Ce sentiment d'achèvement, de plus, n'attend pas pour se manifester que l'entreprise soit entièrement terminée. Il est anticipé tout du long et savouré à maintes reprises avec une intensité particulière.

Néanmoins, les expériences en question sont essentiellement intellectuelles ou pratiques, plutôt que *proprement* esthétiques, de par l'intérêt et le but qui en sont à l'origine et qui les guident. Dans une expérience intellectuelle, la conclusion a une valeur en soi. Elle peut être extraite sous forme de formule ou de « vérité », et peut être utilisée, du fait de son entière indépendance, comme facteur et guide dans d'autres investigations. Dans une œuvre d'art, il n'y a pas de reliquat autonome de ce genre. La fin, ou terminus, est significative, non par elle-même mais parce qu'elle représente l'intégration de ces parties. Elle n'a pas d'autre forme d'existence. Une pièce de théâtre ou un roman ne se limitent pas à la dernière phrase même si, pour congédier les personnages, on les montre vivant heureux pour toujours. Dans une expérience proprement esthétique, les caractéristiques qui sont peu apparentes dans d'autres expériences sont dominantes ; celles, par contre, qui sont subalternes deviennent prépondérantes, à savoir, les caractéristiques en vertu desquelles l'expérience est, en elle-même, une expérience complète et intégrée.

Dans toute expérience complète il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accom-

plissement. Du matériau est ingéré et digéré, de par l'interaction avec l'organisation vitale des résultats de l'expérience antérieure qui anime l'esprit du créateur. L'incubation se poursuit jusqu'à ce que ce qui est conçu soit mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun. Une expérience esthétique peut être comprimée en un instant unique, seulement dans le sens où il peut y avoir culmination de longs processus antérieurs qui perdurent, sous la forme d'un mouvement remarquable qui incorpore tout le reste au point de tout effacer. Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant.

L'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations ; elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est en préparation. William James a pertinemment comparé le déroulement d'une expérience consciente aux phases de vol et de pauses qui caractérisent le déplacement d'un oiseau. Les vols et les pauses sont intimement reliés les uns aux autres ; il n'y a pas un certain nombre d'atterrissages sans lien entre eux suivis d'un certain nombre d'envols également sans lien entre eux. Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieure et, à moins que l'action ne soit que pur caprice ou simple routine, chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui est conservé. Tout comme pour une armée en marche, tous les

gains provenant de ce qui a déjà été réalisé sont périodiquement consolidés, et cela, toujours dans l'optique de l'étape qui va suivre. Si nous nous déplaçons trop rapidement, nous nous éloignons du camp d'approvisionnement — du sens qui s'est construit — et l'expérience est alors perturbée, appauvrie et confuse. Si nous tardons trop après avoir dégagé un certain bénéfice, l'expérience se meurt d'inanition.

La *forme* du tout est par conséquent présente dans chacune des parties. Réaliser et achever sont des fonctions continues, et non pas de simples fins, localisées à un seul endroit. Un artiste, graveur, peintre ou écrivain, est engagé dans un processus d'achèvement à chaque phase de son œuvre. Il doit à chaque avancée retenir et résumer l'ensemble réalisé auparavant et garder à l'esprit l'ensemble à venir. Sinon il n'y a ni cohérence ni sûreté dans ses actes suivants. La série des actions, qui constitue le rythme de l'expérience, apporte variété et dynamisme ; elle épargne à l'œuvre monotonie et répétitions inutiles. Les phases d'assimilation sont les éléments correspondants dans le rythme et elles confèrent une unité au tout ; elles préviennent l'œuvre de l'absence de ligne directrice causée par une simple succession d'excitations. Un objet est particulièrement et essentiellement esthétique et procure le plaisir caractéristique de ce type de perception quand les facteurs qui déterminent tout ce qui peut être appelé *expérience* sont placés bien au-dessus du seuil de la perception et sont rendus visibles pour eux-mêmes.

Chapitre IV

L'ACTE D'EXPRESSION

Toute expérience, quelle que soit sa portée, commence par une impulsion, ou plutôt comme une impulsion. J'utilise le terme « impulsion » plutôt que « réflexe ». Un réflexe est spécialisé et particulier ; il ne constitue qu'une partie, même lorsqu'il est instinctif, du mécanisme d'une adaptation accrue à l'environnement. « L'impulsion » désigne un mouvement vers l'extérieur et vers l'avant de tout l'organisme, mouvement auquel sont subordonnés des réflexes spécifiques. C'est le désir de nourriture d'un être vivant par opposition aux réactions de la langue et des lèvres qui caractérisent la déglutition ; c'est aussi, tel l'héliotropisme des plantes, la rotation de tout le corps vers la lumière, par opposition au mouvement des yeux qui suivent une lumière particulière.

Parce qu'elle est le mouvement de l'organisme dans son entier, l'impulsion est l'étape initiale de toute expérience complète. L'observation des enfants met au jour de nombreuses réactions spécialisées. Mais celles-ci ne sont pas, par conséquent, les catalyseurs d'expériences complètes. Elles n'y entrent que dans la mesure où elles sont tissées dans la texture même d'une activité qui met en œuvre l'être tout entier. Si