Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ?

Jérôme Glicenstein

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1252>

DOI : 10.4000/marges.1252

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 10-14

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1252>

Introduction: qu'est-ce qu'une expérience dans l'art?

/1 Josette Rey-Debove et Alain Rey (sld), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 968.

L'idée d'« expérience dans l'art » qui forme le titre de ce numéro de *Marges* peut prêter à confusion. De quelle expérience parle-t-on au juste: s'agit-il de celle qui s'accumule au cours de la répétition de diverses activités, « la connaissance de la vie acquise par les situations vécues/**1** » – ce que les allemands désignent par le terme d'*Erfahrung* –; ou bien s'agit-il de l'expérience unique (*Erlebnis*), la singularité irréductible de certains événements? Le mot renvoie simultanément à l'activité scientifique ou tout au moins au fait « de provoquer un phénomène dans l'intention de l'étudier », ce que les Anglais et Allemands désignent par le vocable *experiment*. Cette polysémie n'est pas sans écho dans la création contemporaine; il suffit de penser aux nombreuses pratiques présentées comme expérimentales, à la posture des artistes-chercheurs ou, à l'inverse, à tout ce qui concerne le fait d'éprouver une œuvre, d'en ressentir pleinement les effets. De fait, la question de l'expérience n'est pas sans liens avec de nombreuses notions couramment utilisées dans les théories de l'art: le sensible, la sensation, la perception, la réception, l'appréciation, l'attitude esthétique, etc. Peut-être s'agit-il même avec elle de les rassembler toutes, en mettant côte à côte des phénomènes physiologiques, les sentiments des regardeurs, la poétique des auteurs et les innombrables dispositifs mettant en scène l'art.

C'est ici que se rencontre une deuxième difficulté. En quoi l'expression « expérience dans l'art » se différencie-t-elle de l'idée plus commune d'expérience « de » l'art? Cette dernière revient à considérer l'art comme un élément premier qui nous affecte, sans que son existence soit questionnée. De la même manière que pour « philosophie de l'art » ou « histoire de l'art », une sorte de centralité ou d'ontologie

dominante est ainsi attribuée à l'art, lequel se devrait d'être étudié au moyen de multiples méthodes interprétatives. Parler d'histoire de l'art, de philosophie de l'art ou d'expérience de l'art contribue au fond à créer l'illusion d'une unité conceptuelle, tout en essentialisant une notion extrêmement imprécise. À l'inverse, choisir de parler d'« expérience dans l'art » est une manière de déplacer l'ordre des priorités. Le plus important n'est plus l'art mais une expérience qui peut se jouer dans les domaines les plus variés : dans la vie sociale, la recherche scientifique, les loisirs, la pratique religieuse... et l'art. Il s'agira donc ici d'envisager la manière dont des formes artistiques peuvent enrichir l'expérience humaine.

Ce point de vue centré sur l'expérience fait écho au pragmatisme, au sens philosophique du terme. Le pragmatisme propose en effet de « considérer la pensée comme une action^{/2} » ; la pensée au repos étant assimilée à un ensemble de croyances ou d'« habitudes d'action ». Une telle approche refuse les arguments a priori, les spéculations vagues et cherche constamment à baser ses raisonnements sur des faits tirés de l'expérience. L'étude des événements et des relations est alors préférée à celle des objets, lesquels sont considérés comme inconnaissables complètement^{/3}. Le pragmatisme philosophique considère que le monde n'est pas une entité figée et est au contraire constamment reconfiguré par nos actions et nos représentations. Comme le dit, l'un de ses fondateurs : « le monde est tout à fait malléable, il attend que nous lui apportions, de nos mains, les dernières touches^{/4} ». Si la question de l'expérience est centrale, c'est qu'il s'agit de toujours considérer les actions humaines comme relatives au milieu qui les entoure et aux relations qu'elles engendrent. Charles Sanders Peirce le dit de manière assez littérale : « il n'y a pour nous absolument aucune différence entre une chose dure et une chose molle, tant que nous n'avons pas fait l'épreuve de leurs effets^{/5} ».

John Dewey est sans doute le philosophe pragmatiste dont les réflexions ont le plus souvent associé l'art à l'idée d'expérience. La question de l'expérience est centrale dans son œuvre, d'autant plus qu'il la considère comme indissociable de toutes les activités humaines^{/6}. Ainsi, dès les premières pages d'*Art as Experience*, avant même de parler d'art, il évoque l'exemple d'une femme qui s'occupe de ses plantes, de quelqu'un qui entretient la pelouse devant sa maison ou d'une personne qui regarde brûler un feu et remarque que ces activités en apparence gratuites procurent aux personnes qui s'y impliquent une grande satisfaction qui n'est pas associée au résultat des actions entreprises, mais bien plus au déroulement des actions elles-mêmes. Ces personnes, à l'image de l'ouvrier trouvant une certaine satisfaction dans la qualité du travail qu'il réalise,

^{/2} Charles Sanders Peirce, « How to Make our Ideas Clear », *Popular Science Monthly* n° 12, janvier 1878, p. 286-302, <http://www.peirce.org/writings/p119.html>, consulté le 23 novembre 2016.

^{/3} Sur ce point, voir Jean Wahl, *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine* : William James, Whitehead, Gabriel Marcel (1932), Paris, Vrin, 2004, p. 133-136.

^{/4} William James, *Le Pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* (1907), Paris, Flammarion, 2007, p. 269.

^{/5} Charles Sanders Peirce, *op. cit.*

^{/6} Voir notamment John Dewey, « La réalité comme expérience » (1906), trad. P. Saint-Germier et G. Truc, *Tracés. Revue de Sciences humaines* n° 9, 2005, <http://traces.revues.org/204>, consulté le 24 novembre 2016.

/7 John Dewey, *Art as Experience* (1931-34), New York, Perigee Books, 1980, p. 5.

/8 Dewey rejette une « conception muséale de l'art », en ce qu'elle s'éloigne trop, selon lui, des préoccupations des personnes ordinaires. Sur ce point, voir Richard Shusterman, *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. J-P. Cometti, F. Gaspari et A. Combarous, Pau, PUP, 1999, p. 24.

/9 John Dewey, *Art as Experience*, op. cit., p. 81.

/10 *ibid.*, p. 109.

/11 *ibid.*, p. 135. Dewey donne l'exemple, qu'il emprunte à Max Eastman, de la confrontation des points de vue dont font preuve les passagers d'un *ferry boat* au milieu de la baie de New York. Chaque expérience y est informée par les histoires personnelles de chacun, ses attentes, intérêts, objectifs, etc.

/12 Sur ce point, voir Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, 2010, p. 40; voir aussi *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR, 2012, p. 20.

/13 Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, Minuit, 1992, p. 41.

témoignent selon Dewey d'une forme d'engagement artistique/7. L'expérience, en relation à la question de l'art, ne se limite donc pas à observer certaines catégories d'objets (particulièrement si ceux-ci sont sacralisés au sein des musées/8), ni même au simple fait de produire des « œuvres » : elle met très fortement en jeu le sentiment d'appartenir à une communauté, elles sont le signe d'une « vie collective unifiée », tout en « aidant à la création d'une telle vie/9 ».

Une œuvre d'art ne saurait alors être considérée comme immuable, puisqu'elle est constamment réinterprétée, réévaluée, rejouée dans l'infinité des expériences et que ce n'est qu'au sein de ces différents processus qu'elle prend son sens et sa valeur/10. *Art as Experience* évoque de multiples exemples où la relation esthétique, au sens le plus traditionnel du terme, est ainsi mise en échec du fait des variations de l'expérience. Il s'agit de s'opposer aux idées de contemplation ou de réception passive des choses, afin d'affirmer que l'expérience est nécessairement constitutive de la manière dont on appréhende le monde ; d'autant plus qu'elle se confronte en permanence à d'autres expériences, celles des personnes avec lesquelles on interagit/11. Ce point est loin d'être négligeable pour Dewey : s'il choisit de refuser l'idée illusoire d'une autonomie de l'art, c'est afin de penser plutôt sa valeur de manière relationnelle, au sein de l'espace public d'une société démocratique/12.

L'idée de confronter l'art à la vie ordinaire, centrale dans le projet de Dewey, implique alors de changer de regard sur les activités humaines, avec une attention plus grande aux différents arts de vivre. Cela veut dire, selon les mots de Richard Shusterman, mettre « l'accent sur les qualités d'harmonie, de créativité et d'imagination [...] de telle sorte qu'un plus grand nombre d'activités quotidiennes procurent une satisfaction immédiate, et non pas le seul espoir d'un plaisir différé et extérieur/13 ». La question qui se pose alors est celle de l'existence de l'art, en tant qu'activité spécifique, s'il ne se distingue pas d'autres formes d'expérience et si son but ultime est simplement d'enrichir la vie ordinaire.

En fait, Dewey ne condamne pas automatiquement l'art à une position subalterne ou instrumentale ; son problème, typiquement pragmatiste, est plutôt de savoir en quoi l'art peut enrichir l'expérience commune, ce qui n'a rien à voir avec les objets d'art, tels qu'ils sont habituellement valorisés, mis à distance et sacralisés. Au fond, pour lui, l'œuvre ne compte pas s'il n'y a pas d'expérience et l'expérience n'a aucun intérêt s'il s'agit de se conformer à une modélisation du comportement face aux œuvres. En effet, dans la conception qu'il défend, la relation à l'œuvre n'est pas prédéterminée et elle ne peut que varier infiniment : « l'expérience dépend de l'interaction du produit artistique

avec un individu donné. Elle n'est donc pas deux fois la même pour différentes personnes [...]. Elle change pour une même personne à différents moments, à chaque fois qu'elle apporte quelque chose de différent à une œuvre. [Et] il n'y a aucune raison pour qu'afin d'être esthétiques, ces expériences soient identiques/**14** ».

Dewey rompt ainsi avec une longue lignée de théoriciens qui, depuis Kant et les Romantiques allemands, ont cherché à traiter les œuvres d'art comme de purs objets spéculatifs. Pour lui, il n'est pas question de réduire l'attention esthétique à une contemplation de l'œuvre d'art. Il s'oppose de même à l'idée d'un « désintéressement » de la relation esthétique qui exclurait toute dimension pratique, affective ou cognitive/**15**. L'expérience est un tout qui se nourrit justement des différents types d'intérêts qui l'enrichissent et lui donnent sa valeur spécifique. Dewey n'attribue pas non plus de privilège particulier à l'artiste. Bien au contraire, à l'instar du Roland Barthes de « La mort de l'auteur », il considère que l'attitude active du spectateur créant sa propre expérience est tout aussi importante que l'acte artistique : « sans un acte de recreation l'objet n'est pas perçu comme une œuvre d'art. L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé, en fonction de son intérêt. Le regardeur doit accomplir ces [mêmes] opérations en fonction de ses point de vue et intérêt/**16** ». La compréhension ne peut en somme survenir hors de la construction consciente qui est faite de l'expérience.

Les positions de Dewey incitent à repenser la relation à l'art en tant que sphère socialement instituée. Rompre avec l'idée de l'auteur « génial », avec le culte de l'œuvre d'art et avec le dogme de son autonomie irréductible ne signifie pourtant pas que l'art ou la relation esthétique disparaissent, mais plutôt qu'ils doivent cesser d'être vus comme universels et intemporels. Comme le remarque Jean-Pierre Cometti : pour Dewey, « le statut autonome de l'art, sa position "séparée", sont le produit des conditions institutionnelles qui ont soustrait l'art à la vie pratique, et qui perpétuent par conséquent un malentendu dont rien ne nous oblige à penser qu'il est définitivement inscrit dans notre culture/**17** ».

Bien que les conceptions pragmatistes remontent à la fin du 19^e siècle, elles sont longtemps restées cantonnées en Amérique et pour ce qui est de la réflexion sur l'art, elles ont largement été marginalisées tout au long du 20^e siècle/**18**. Ce n'est qu'à partir des années 1950, sans doute à la suite de la fortune critique de l'esthétique analytique, que ces conceptions ont refait surface. George Dickie ou Monroe Beardsley ont notamment polémique sur le sens de ce que Dewey entendait par « unité de l'expérience », expression considérée comme contradictoire dans les termes/**19**. À la même époque,

/14 John Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 331.

/15 Sur ce point, voir Dominique Chateau, *John Dewey et Albert C. Barnes : philosophie pragmatique et arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 24-25.

/16 John Dewey, *Art as Experience*, *op. cit.*, p. 54.

/17 Jean-Pierre Cometti, *Art et facteurs d'art*, *op. cit.*, p. 20.

/18 *Art as Experience* n'a été traduit en français qu'en 2006.

/19 Voir George Dickie, « Beardsley's Phantom Experience », *The Journal of Philosophy*, LXVII, 1965, p. 129-136 et Monroe C. Beardsley, « Aesthetic Experience Regained », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, 1969, p. 3-11.

/20 À propos de l'influence de *Art as Experience* sur Allan Kaprow, voir Jeff Kelley, « Introduction », dans Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 13-29.

/21 Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » (1977), dans Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil/Points essais, 1992, p. 78.

/22 Sur le lien entre pragmatisme et philosophie analytique, voir Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, op. cit., p. 245-250.

Allan Kaprow commence à théoriser le happening, tout en se réclamant de John Dewey ; c'est le moment où la question de l'expérience trouve un nouveau sens à la lumière de l'idée de participation/**20**. Peu après, on trouve aussi des échos des positions de Dewey chez Nelson Goodman, lorsqu'il explique que « la vraie question n'est pas "quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?", mais : "quand un objet est-il une œuvre d'art ?" – ou plus brièvement [...], "quand y a-t-il art ?" »/**21** ». Il est vrai que l'esthétique analytique, comme la philosophie pragmatiste, privilégie les usages des œuvres (ce que l'art « fait » plutôt que ce qu'il « est »), tout en refusant le postulat d'une quelconque autonomie de la sphère artistique, au profit d'une vision davantage contextualiste des conditions de production/**22**.

Parvenir à penser l'expérience *dans* l'art et non plus l'expérience *de* l'art – comme si ce type d'objet était doté d'une puissance particulière – nous incite à laisser de côté nos habitudes de pensée et à prendre en compte davantage le monde dans lequel nous vivons. Cela nous conduit à nous méfier à la fois des théorisations abstraites qui se nourrissent de pures spéculations au sujet d'œuvres d'art imaginaires (sans aucune existence empirique) et des conceptions simplistes visant à expliquer que l'œuvre d'art ne se comprend qu'en relation à un savoir historique prédéterminé, à des compétences techniques ou à condition d'avoir « appris à voir » correctement les œuvres (quelle que soit la méthode préconisée).

Jérôme Glicenstein