

## PERCEPT VS CONCEPT

UNE APPROCHE COGNITIVE DE L'ART ET DE L'ESTHÉTIQUE

Avant même que la notion d'art ait existé, les premières occurrences symboliques relevées sur les parois des grottes ornées ou sur certains artefacts minéraux donnaient à voir deux types de signes, les uns orientés vers une représentation explicite des formes animales, les autres vers une abstraction géométrique ou schématique que l'on a supposée proche d'un langage codé élémentaire. Le réalisme, la variété, la richesse des formes et des textures des premières, cherchaient à toucher directement la sensibilité de ceux à qui elles s'adressaient et à les émouvoir, tandis que les secondes, plus sobres dans leur rendu et peu réalistes, tentaient de transmettre une signification déchiffrable sans ambiguïté, proche de l'écriture et de la pensée conceptuelle. Les figures animales n'étaient toutefois pas sans signification symbolique et les figures abstraites sans un effet attractif sur la perception visuelle.

On retrouve cette opposition entre le percept et le concept dans l'histoire de la figuration en Grèce antique où le réalisme des figures l'a emporté peu à peu sur la schématisation et la géométrisation des formes humaines, réservant celles-ci à la simple décoration. On sait aussi que Platon préférait les formes géométriques et les couleurs simples, suspectant la peinture de tromper les sens et de ne point conduire l'esprit vers la pure Beauté. Idée reprise par Plotin pour qui la nature première du Beau était l'absence de formes perceptibles — la vision du Beau n'étant pas celle du sensible mais de l'Intelligible<sup>1</sup> —, et qui imprégna fortement l'art médiéval. Mais, bien que cette idée s'exprimât par des styles différents dans la morphogenèse des artefacts — le cistercien, art minimaliste avant la lettre, défendu par Bernard de Clairvaux qui prônait la simplicité et la pauvreté des formes *versus* le gothique défendu par l'abbé Suger qui prescrivait au contraire la profusion, le

luxu des matériaux, l'ornementation et la couleur —, la fonction des arts (*artes*) restait la même : il s'agissait, selon la formule même de saint Paul, de conduire par le visible à l'invisible (*per visibilia ad invisibilia*<sup>2</sup>).

Sous la Renaissance, l'art perdit cette fonction anagogique sacrée mais la nouvelle perception-conception de l'espace et du temps caractéristique du système perspectiviste proposa une autre voie pour faire coexister le sensible et l'intelligible sans que l'un l'emportât sur l'autre. La perspective fut à la fois une construction fondée sur la géométrie (la construction du carré de base) et une construction fondée sur la projection optique de la réalité sur un plan d'inscription (l'intersecteur). Elle fit redescendre sur terre les *invisibilia* auxquels on accéda désormais à travers les nouveaux *visibilia* que donnaient à voir les perspectographes. Mais à l'intérieur du système perspectiviste existaient aussi des différences de style importantes reposant sur le bipôle sensible/intelligible, à l'instar du conflit à propos de la beauté entre la peinture néo-platonicienne de Florence et la peinture d'inspiration plutôt aristotélicienne de Venise, ou d'un point de vue théorique, à l'instar de la Querelle du coloris au XVII<sup>e</sup> siècle qui confrontait les défenseurs du coloris aux défenseurs du dessin, et qui se prolongea plus tard encore avec le conflit du romantisme qui mettait l'accent sur l'exubérance des formes et des couleurs et du néo-classicisme qui insistait sur la pureté et la rationalité du dessin.

On repère tout au long de l'histoire ce balancement bipolaire entre le percept et le concept, le sensible et l'intelligible, ou encore entre l'émotion et la raison, qui semble marquer indéfectiblement les pratiques et les théories de l'art. On le retrouve dans la critique de l'impressionnisme accusé d'art rétinien, tandis qu'une large partie des arts plastiques au début du XX<sup>e</sup> siècle s'inspire des concepts

1. Voir sur la question des rapports entre Plotin et Platon, Pierre HADOT, *Plotin, Traité 38*, Éd. du Cerf, 1988.

2. SAINT PAUL, Épître aux Colossiens, III, 2.

issus de la science (les géométries non euclidiennes, l'hyperespace) qui donnent lieu à des interprétations parfois assez fantasmées comme celles de la quatrième dimension qui fascina tant Duchamp ou de la Relativité. Le constructivisme, entre autres mouvements, exemplifie bien cette volonté de recréer le monde selon des principes scientifiques et mathématiques dépouillés de tout sentiment, mais les œuvres constructivistes n'en restent pas moins des artefacts s'adressant aux sens. Mais c'est Duchamp qui exprima la position la plus radicale en niant l'intérêt du *faire* artistique lui-même, la réalisation matérielle et l'objet étant pour lui négligeable au regard du concept qui, seul, devait inspirer et guider la création. Avec Duchamp, l'équilibre qui était devenu de plus en plus instable entre le sensible et l'intelligible se rompit franchement : le concept devait désormais l'emporter sur le percept, sur l'émotion, sur le sentiment.

Vaste programme dont la réalisation se fit par étapes hésitantes, entrecoupée d'aller-retour « réactionnaires », comme le veut toute révolution. Duchamp lui-même en revint à des modes d'expression moins draconiens. Tout au long du siècle s'enchaînèrent ainsi des balancements alternés entre les deux pôles : l'abstraction lyrique insista sur la gestualité et l'émotion au détriment non seulement de tout concept mais aussi de toute pensée discursive, de toute programmation rationnelle de l'acte pictural, le *pop art* et différentes formes d'art comme le *land art* ou l'*arte povera*, tentèrent un rééquilibrage en renouvelant à la fois les matériaux et les références conceptuelles, pendant que l'art conceptuel proprement dit revenait aux positions inaugurées par Duchamp au début du siècle en transformant ce qui avait été un jeu provocateur en un mouvement artistique très élaboré au plan théorique et pugnace. Composé de multiples tendances assez hétérogènes — de Henry Flynt, créateur du terme (*conceptual art*) dès 1961, à Joseph Kosuth en passant par Lawrence Weiner —, l'art conceptuel voulait réagir contre les excès du formalisme et de l'ornementalisme dont il accusait les autres expressions artistiques et contre l'hégémonie de la perception et la fonction des formes dans l'art. Une prise de position très ancienne, qui remonte, on l'a vu, à Platon et à Plotin : le Beau est sans forme. La fonction de l'art consistait à se débar-

asser des « scories de la perception », comme le déclarait Kosuth, à créer et à transmettre des concepts et non des sensations, les idées et le langage constituant l'essence d'un art dont les objets et les matériaux disparaissent au profit d'un questionnement sur l'art.

### Un art du processus

Cependant, si le matériau, ses formes et ses effets sur la sensibilité du regardeur devenaient ou semblaient devenir négligeables, les processus de la création devaient être au contraire analysés et révélés. Le *process* devenait plus important que le produit. D'où, l'autre aspect de ce changement de paradigme : la participation du spectateur à l'élaboration de l'œuvre. C'était désormais dans cette participation que devait se loger le plaisir du spectateur et non plus dans la contemplation des artefacts produits. Une position diamétralement opposée aux principes de l'esthétique kantienne pour laquelle la création artistique étant d'essence démiurgique, l'accès à sa connaissance serait impossible. Se limitant à traduire ce qu'il ressent intérieurement, l'artiste lui-même serait impuissant à comprendre les mécanismes de son génie. Cette dimension processuelle ne fut pas propre à l'art conceptuel, elle caractérisa une très grande partie de l'art contemporain à partir des années 1960-1970. Le but de l'art n'était plus de produire des artefacts matériels dotés de propriétés internes spécifiques, mais de dévoiler des attitudes, des comportements, des mécanismes historiques et structurels participant à la création d'une œuvre, ou encore des compétences créatrices propres aux spectateurs. Certaines tendances de l'art conceptuel radicalisèrent leur conception de l'art jusqu'à vouloir l'amputer de tout aspect sensible et le réduire à une simple intention. D'autres tendances respectèrent un certain équilibre entre percept et concept.

En insistant sur le processus, l'art de ces années-là a réinventé à son insu, à la suite de Klee et de Duchamp, la notion de forme (*gestalt*) en l'étendant à la notion de forme en formation (*Gestaltung*). Car les processus sont aussi des formes : des unités perceptives cohérentes et persistantes, des figures se détachant sur un fond brouillé et inscrites dans une durée. Ces formes prennent corps dans des actes, des traces maté-

rielles, et sont saisissables par les sens. Harald Szeemann en fit la démonstration brillante mais contestée à la Kunsthalle de Bern, en 1969, avec son exposition *Quand les attitudes deviennent formes*. Une fois encore, les intuitions des artistes ont rejoint les préoccupations de la science et en l'occurrence celles des sciences cognitives. Une nouvelle morphologie, en effet, est apparue au cours des années soixante impliquant les neurosciences et les mathématiques qui concevait la forme comme une propriété émergente des mouvements de la matière et non plus comme une addition de ses sous-parties. Introduisant le temps comme un paramètre de la forme, la méthode est issue des recherches centrées sur l'auto-organisation et la théorie des systèmes dynamiques non linéaires. Le concept *génétique* de forme en tant qu'auto-organisation émergente a remplacé le concept structural de forme. Les arts conceptuels et les arts de la participation exemplifient ce nouveau paradigme.

### Conduites esthétiques et attention morphotropique

L'article de Timothy Binkley intitulé « "Pièce" : contre l'esthétique<sup>1</sup> », publié en 1977, soit près de 16 ans après la naissance officielle du *conceptual art*, revient au débat qui occupa artistes, critiques et théoriciens au cours de ces années-là, dans le souci, semble-t-il, de fournir les ultimes arguments en faveur d'un art qui se tiendrait hors du sensible, établirait définitivement l'hégémonie du concept sur le percept, et resterait inaccessible au jugement de l'Esthétique. Mon approche se voulant naturaliste et devant emprunter aux nouvelles connaissances issues des sciences cognitives, je précise qu'il n'existe pas actuellement de théorie unifiée de l'art et de l'esthétique propre à ces sciences. Les positions des chercheurs dans ce domaine sont parfois contradictoires. Je ne reprendrai pas point par point les prises de position et les démonstrations de Binkley, je traiterai principalement des questions de la forme et du plaisir, questions qui structurent néanmoins toute

sa théorie. Même en focalisant sur ces points essentiels, les questions soulevées restent très nombreuses et il faudrait pour commencer à y répondre sérieusement plus d'un livre<sup>2</sup>.

En préalable, je rappellerai un acquis fondamental que l'on doit aux sciences de la cognition : l'abandon de l'idée que le plaisir esthétique serait un produit de la culture humaine libre de tout enracinement biologique. Les neurosciences ont montré, en effet, que le cerveau humain est doté d'une activité autonome permanente qu'on appelle l'*attention cognitive*, un besoin d'informations qui nous donne la capacité de nous situer dans le monde et dans le temps et d'y agir. Elle est « l'expression, dit Alain Berthoz, d'une intention ancrée dans l'action<sup>3</sup> ». Cette attention a été sélectionnée par l'évolution et elle joue un rôle vital dans notre désir de persévérer dans notre être. C'est à elle que nous devons la capacité d'entretenir et de multiplier les occasions d'explorer le monde, de l'interroger, d'anticiper, de prévoir, de s'inscrire dans la temporalité, de poser des hypothèses. En outre, le système attentionnel est relié aux aires temporelles qui sont impliquées dans la consolidation de la mémoire et au système limbique, centre du plaisir, dont une partie, le gyrus cingulaire, joue un rôle dans les motivations de l'individu.

Un aspect de l'attention cognitive est celui que nous portons à cette classe d'objets que nous estimons beaux : l'*attention esthétique*. Elle est le propre de conduites spécifiques attentives à l'immense diversité des formes qui se déploient autour de nous : les *conduites esthétiques*<sup>4</sup>. Comme l'attention cognitive, l'attention esthétique a été sélectionnée par l'évolution, mais ses cibles sont essentiellement des *formes* diversement agencées, fixes ou en mouvement, propres à certains objets naturels ou artificiels, ou à des êtres vivants. L'attention esthétique est *morphotropique*. Elle se fixe sur des *gestalts* et non sur des concepts. Pour chaque individu, reconnaître

1. Timothy BINKLEY, « "Pièce" contre l'esthétique », *Esthétique et poétique*, textes réunis par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

2. Je renvoie les lecteurs intéressés par le sujet à mon livre *La Nature de l'Art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent du plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.

3. Alain BERTHOZ, *La Simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 55.

4. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

ces formes, les intégrer dans son action, son histoire, leur donner un sens, est un enjeu de première nécessité<sup>1</sup>. En principe, l'attention esthétique peut se fixer sur n'importe quelle forme et donner lieu à une expérience esthétique positive ou négative entraînant plaisir ou déplaisir. Elle est le fait de l'observateur, de son histoire individuelle et de sa culture et non de l'objet lui-même. La même cible ne sollicite pas la même attention chez des sujets différents ou chez le même sujet à des moments différents. Toutefois, certaines formes peuvent déclencher un processus attentionnel génétiquement programmé. La symétrie, par exemple, est l'une de ces formes. Le goût pour la symétrie trouverait son origine dans la nécessité de reconnaître la plupart des êtres vivants grâce à leur organisation symétrique et de réagir très rapidement à la présence de ces êtres. On retrouve la trace de cette fonction dans la réaction de satisfaction des bébés à la symétrie des traits du visage humain.

Les conduites esthétiques sont intentionnelles. Elles sont délibérées, dirigées par un dessein défini et affirmé, mais aussi intentionnelles dans le sens où elles sont dirigées vers un objet à *propos* duquel elles se manifestent et auquel elles donnent un sens à travers des représentations mentales (croyances vraies ou fausses, désirs, visions du monde réelles ou imaginaires).

L'attention esthétique provoque chez celui qui l'exerce, quand elle sélectionne son objet, un état affectif caractéristique allant d'une simple satisfaction à un plaisir plus ou moins intense, parfois bouleversant. Ce plaisir n'est corrélé à aucun circuit neuronal spécifique qui aurait été sélectionné au cours de l'évolution pour avoir cette fonction. C'est une gratification que s'attribue le cerveau. Notons aussi que la même cible peut provoquer chez quelqu'un d'autre un état affectif inverse de déplaisir, de dégoût ou de rejet. Tout dépend de l'histoire individuelle du sujet, de sa culture et de sa subjectivité.

### L'expérience esthétique

Cependant, la quête du plaisir causé par la satisfaction de l'attention esthétique ne suffit pas à

caractériser une conduite esthétique. Pour qu'une conduite esthétique soit vécue comme telle, « il faut, selon Jean-Marie Schaeffer, que sa finalité réside dans le caractère satisfaisant de cette activité elle-même. Autrement dit, l'attention cognitive doit être entreprise et valorisée pour la satisfaction induite par sa propre mise en œuvre. Dans la relation esthétique, l'attention et la réaction appréciative forment donc une boucle interactive. L'enjeu immédiat de l'attention esthétique réside ainsi dans sa propre reconduction<sup>2</sup> ». L'attention esthétique se nourrit d'elle-même, elle est « auto-téléologique ». Si l'on compare l'attention cognitive à l'attention esthétique, on dira que de la première dépend notre désir de persévérer dans notre être et que de la seconde dépend le désir jamais apaisé de jouir des formes qui nous plaisent.

À ce plaisir sont associées des émotions diverses (joie, tristesse, bonheur, excitation, ravissement...); « le plaisir, dit Antonio Damasio, est une qualité constitutive de certaines émotions ainsi qu'un déclencheur de certaines d'entre elles<sup>3</sup> ». Il apparaît même, paradoxalement, lorsque certaines œuvres d'art, récits, films, représentent des scènes effrayantes ou horribles. Dans ce cas, les émotions négatives subissent un traitement cognitif qui détourne leurs effets de déplaisir vers des effets de plaisir. Mais les effets du plaisir esthétique ne s'arrêtent pas à ce niveau. Ils provoquent une activité cognitive supérieure résultant du traitement de l'émotion par le cortex : un *sentiment* esthétique, à savoir une représentation mentale, fortement subjective, conduisant éventuellement à des croyances, des pensées explicites et au plus haut niveau : des jugements, des concepts. Ce processus constitue la spécificité de l'*expérience esthétique*. Mais s'il existe dans le cerveau de l'homme un centre du plaisir, il n'existe pas de centre du plaisir esthétique. Comme l'a montré Damasio, l'émotion, loin de s'opposer à la raison, est au contraire indispensable à son élaboration. Aucune décision, aucun choix ne peuvent être pris, et donc aucun jugement être émis, qui ne

1. Voir *La Nature de l'Art*, op. cit., p. 37-44.

2. Jean-Marie SCHAEFFER, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi ? », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003.

3. Antonio DAMASIO, *Le sentiment même de soi. Corps, émotion, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 83 ; voir également *L'erreur de Descartes*, Paris, O. Jacob, 1996.

s'appuie sur un affect fonctionnant comme sélecteur — acceptation, indifférence ou rejet.

L'attention esthétique se traduit par deux types de conduites opposées mais complémentaires. Les unes sont essentiellement sensibles et discriminatoires : elles apprécient et elles jugent. Les autres sont opératoires : elles visent à s'extérioriser au moyen d'artefacts ou de comportements afin d'appeler l'attention d'autrui et de provoquer chez lui plaisir, émotion et sentiment esthétiques. Ce sont ces artefacts qui se porteront éventuellement candidats au statut d'« œuvres d'art » que leur accordera — éventuellement aussi — la sphère de l'Art<sup>1</sup>. Malgré leur différence fonctionnelle, ces deux types de conduite présentent des caractères communs qui sont à la base de la dimension relationnelle entre les auteurs des œuvres, les œuvres elles-mêmes et leurs destinataires, au cours de l'expérience esthétique.

Produits de la phylogenèse humaine, ces conduites ne peuvent avoir de fonctions, car l'évolution n'a pas de fonctions. Elle n'obéit pas à un programme prédéfini, elle n'a que des effets. C'est la culture épigénétique (magique, religieuse, politique, ludique, sexuelle ou économique) et en Occident la sphère de l'Art qui attribuent des fonctions précises à ces conduites afin de les faire entrer dans un système symbolique cohérent et contrôlé<sup>2</sup>.

### Information versus plaisir ?

Revenons maintenant à Binkley. Ce que Binkley tente de prouver, c'est qu'il existe un art purement intelligible qui 1) ne produit pas d'« objets perceptifs », c'est-à-dire de formes sensibles — ces formes qui sont pour l'Esthétique le biais grâce auquel le contact entre l'œuvre et le regardeur, s'il s'agit de peinture, est direct — et donc ne sollicite pas la perception, et qui 2) vise non pas à produire du plaisir mais à transmettre des informations. Il illustre son propos concernant les objets

perceptifs en invoquant une œuvre intitulée *Dessin de De Kooning effacé*, un dessin exécuté par le peintre De Kooning mais que Rauschenberg a effacé soigneusement et dont il ne reste pratiquement rien d'« esthétique », à part peut-être quelque traces infimes sur le papier résultant des efforts que Rauschenberg aurait consacrés au gommage<sup>3</sup>. Bien que le projet s'ancre dans une idée — qui pourrait être l'idée d'appropriation par la signature —, l'œuvre, ou la « pièce », est le produit d'un processus technique très matériel, un gommage engageant la main et le corps autant que l'acte pictural. Rauschenberg a transformé un dessin, à savoir un ensemble de formes perceptibles, en une feuille blanche — dont le caractère artistique est authentifié par le cartouche situé sous le dessin et portant le titre et le nom de Rauschenberg —, et que Binkley reconnaît comme une œuvre véritable, à savoir comme une « pièce » d'art, exposable, achetable et vendable, qui n'a plus besoin d'être un objet esthétique pour être de l'art. Or, cette feuille blanche, loin de ne rien apprendre au regardeur sur les qualités esthétiques de l'œuvre, reste toujours à ses yeux une forme, minimale il est vrai, mais une forme réelle : en l'occurrence une succession d'opérations physiques qui renvoient le regardeur non pas à un concept mais à un processus sensorimoteur non linguistique qu'il doit simuler *mentalement*, revivre cognitivement pour en extraire du sens.

Binkley poursuit sa démonstration en s'appuyant sur une pièce de Duchamp, une reproduction bon marché de *La Joconde* au bas de laquelle sont inscrites quatre lettres, qui « prononcées comme des initiales en français, donnent une blague très risquée<sup>4</sup> » : L.H.O.O.Q. Selon Binkley, il suffirait de décrire cette pièce pour en donner une « connaissance » complète sans que l'on ait besoin d'une expérience spécifique d'ordre sensible. Alors que pour « connaître » *La Joconde* originale il faut aller la voir (elle fait partie des œuvres artistiques fondées sur l'apparence visuelle), la pièce de Duchamp peut être connue par une simple description qui vous apprendra tout sur la pièce (dont vous êtes censé connaître

1. La sphère de l'Art est une structure hétérogène réunissant les artistes labellisés vivants et morts, les institutions dédiées à l'art, les discours descriptifs et normatifs (histoire, philosophie, critique), et les réseaux communicationnels et marchands.

2. Voir sur cette question, *La Nature de l'Art*, op. cit., section *La sphère de l'Art, un système autonome*.

3. Le dessin avait été exécuté au crayon gras et s'inscrivait très profondément dans le papier.

4. Déclaration de Duchamp citée par Binkley dans l'article.

déjà l'originale du Musée du Louvre). Binkley en déduit qu'il existe deux types de pratiques artistiques, les unes qui ne sont connaissables que par une expérience perceptive directe — la majeure partie de l'art traditionnel —, les autres dont il suffit de connaître l'idée qui les sous-tend. Pourtant, celui-ci oublie ce fait incontournable que, pour que le regardeur accède à cette connaissance, il lui faut déchiffrer *phonétiquement* les cinq lettres, produire du son. Duchamp dit bien que les lettres doivent être « prononcées ». C'est le son — un élément sensible, une forme non plus visible mais audible — qui conduit le regardeur au sens de l'œuvre. La pièce ne prend sens qu'à cette condition.

Binkley rappelle ensuite que Duchamp a fait circuler plus tard, à l'occasion d'une exposition, la même reproduction de *La Joconde*, mais cette fois sans les moustaches et la barbiche et portant l'inscription « L.H.O.O.Q. rasée ». Binkley en conclut que « les apparences visuelles sont insuffisantes pour établir l'identité d'une œuvre d'art dès lors que son propos ne se situe pas dans le domaine des apparences. » Cette pièce met en évidence un processus encore plus compliqué car le regardeur n'accède au sens qu'à condition qu'il ait été témoin du premier événement ou qu'on le lui ait raconté : pas de L.H.O.O.Q. rasée si pas de L.H.O.O.Q. moustachue et barbue. Le regardeur doit simuler, reconstituer mentalement encore la succession temporelle des différentes phases du processus qui a abouti à la seconde Joconde — mentalement, mais non conceptuellement. Le processus est plus élaboré que le premier car il joue sur le temps. Or, le temps est à la fois un concept et une donnée sensible, il se conçoit et se perçoit. Le concept qui sous-tend la seconde Joconde (dont en vérité Binkley ne nous dit rien de précis) pourrait être repérable — il agirait alors en tant que déclencheur du processus —, mais le sens de cette œuvre ne se livre que si ce processus est perçu dans son intégralité comme une donnée temporelle sensible.

### Neurones miroirs

Même dans les cas les plus radicaux de l'art conceptuel, l'œuvre ne prend sens qu'à la condition de mettre en jeu des processus perceptibles. Un exemple de ces cas est la proposition de Law-

rence Weiner, en 1968, où l'œuvre semble se réduire à une pure intention : « 1) L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2) L'œuvre peut être fabriquée. 3) L'œuvre n'a pas besoin d'être faite. » Quoiqu'elle ne prétende pas s'adresser à la perception, la proposition n'en est pas moins un énoncé linguistique, une manière de jeu sur des formes langagières, comme l'est toute fiction narrative, et dans ce cas un jeu formel à visée esthétique.

Pour argumenter, Binkley ne s'appuie que sur des œuvres relevant des arts plastiques ou visuels, ce qui l'empêche de porter sa théorie à un niveau général. La littérature lui pose problème car un roman ou un poème ne peuvent être décrits ; il faut les lire pour les connaître (il le reconnaît d'ailleurs lui-même). Mais pour Binkley, la lecture n'est pas un moyen qui engage la perception, le sensible. Le lecteur peut faire l'expérience des qualités esthétiques d'un roman, pense-t-il, alors qu'elles ne sont pas perçues par les sens. Des expériences récentes ont montré le contraire. La description d'une action corporelle exécutée par un personnage dans un roman (saisir un objet, voire manifester une intention) active des zones neurales qui d'habitude ne sont stimulées que lorsque que le lecteur exécute des actions similaires dans la réalité. Il s'agit là d'une réaction en miroir sollicitant un type particulier de neurones, les neurones miroirs<sup>1</sup>. La simulation des actions décrites aiderait ainsi à l'accès au sens du texte. Cette réaction est une preuve que des informations apparemment très abstraites et non perceptibles sont bien reçues par notre système cognitif comme des données sensibles, au même titre par exemple qu'une scène réelle ou filmée. Elle ne constitue qu'une petite partie, certes, de l'expérience esthétique globale vécue à travers la lecture du roman, mais elle apporte au lecteur des élé-

1. Démonstration expérimentale par neuro-imagerie fonctionnelle. Voir Nicole K. SPEER, Jeremy R. REYNOLDS, Khena M. SWALLOW, and Jeffrey M. ZACKS (Washington University in St. Louis), « Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences », *Psychological Science*, vol. 20, number 8, 2009. Voir également sur la question des neurones miroirs Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, 2008 ; RIZZOLATTI G., FADIGA L., GALLESE V. et FOGASSI L., « Premotor cortex and the recognition of motor actions », *Cognitive Brain Research*, 1996.

ments cognitifs et émotionnels indispensables à l'appréciation de l'ensemble.

Néanmoins, il peut arriver qu'un sujet éprouve un sentiment esthétique enveloppé d'émotions diverses, à la contemplation d'une pure abstraction. C'est souvent le cas de scientifiques à l'égard de certaines théories. Une enquête a révélé que 89 % des mathématiciens déclarent avoir éprouvé un sentiment esthétique et utilisent le terme de beauté pour apprécier le résultat de leurs recherches, sans qu'ils puissent expliquer ce jugement<sup>1</sup>. J'invoquerai pour éclaircir ce cas extrême les faits suivants. Les relations entre le cortex frontal et le cerveau des émotions sont permanentes et, bien que les voies qui remontent du limbique au cortex (*bottom up*) soient plus nombreuses que les voies descendantes (*top down*), il arrive que le cortex déclenche une réaction émotionnelle du limbique qui sera interprétée, selon les composantes subjectives du sujet, comme un sentiment esthétique<sup>2</sup>. Si ce processus fonctionne pour les mathématiques, il est fort probable qu'il fonctionne également lorsqu'il s'agit d'objets à visée artistique. Ainsi s'expliquerait le fait qu'on peut accéder au sens de certaines œuvres conceptuelles et y prendre du plaisir, même si son auteur ne vise pas à provoquer cet état affectif chez le récepteur. Mais je citerai aussi *a contrario* le cas des experts qui sont capables d'apprécier une pièce musicale, par exemple, à la seule lecture de la partition, sans éprouver les émotions et la satisfaction esthétique qu'ils ressentiraient au cours d'un concert ou d'une lecture moins analytique.

### Présence spectrale du percept

Binkley n'a retenu de l'art conceptuel que le rejet des « scories de la perception ». Il ne considère pas les processus comme des formes et son analyse ne s'applique plus à la forme telle qu'il la conçoit (une *gestalt*) dès lors que la forme est devenue processus (une *Gestaltung*). Il en résulte que la volonté manifestée par certains artistes conceptuels d'amputer les œuvres d'art de leur

part sensible pour les faire glisser vers un pur jeu de langage, se heurte à une aporie. Le projet est toujours « contaminé » par la présence plus ou moins spectrale du percept, que celui-ci se manifeste directement (le son des lettres dans L.H.O.O.Q.) ou qu'il soit simulé mentalement (la seconde L.H.O.O.Q.). Mais cette aporie peut être contournée par un message *top down* déclenchant une réaction du limbique (satisfaction/plaisir, émotions), avec un retour *bottom up* au niveau des sentiments, des représentations et des jugements. Je reconnais par conséquent qu'il existe bien un aspect limite de l'art conceptuel qui pourrait être — d'un point de vue théorique — purement intelligible, mais cet art, contrairement à l'argumentation de Binkley, ne peut pas ne pas provoquer chez le récepteur une réaction de satisfaction, voire de plaisir. Si Duchamp se défend d'être attentif au *look* et plaide pour une certaine indifférence en matière de choix quant à la forme des artefacts qu'il expose, il ne nous défend pas et ne peut pas nous défendre de prendre plaisir à ses œuvres<sup>3</sup>. L'intelligible produit aussi son plaisir, ses émotions, ses sentiments. C'est la grande plasticité du cerveau et son million de milliards de synapses qui l'autorisent.

### Propriétés intrinsèques ou propriétés relationnelles des œuvres d'art ?

La question de la forme entraîne celle des propriétés esthétiques intrinsèques aux artefacts. Binkley refuse la thèse de l'Esthétique qui attribue aux œuvres d'art des qualités sensibles définissables et permanentes. Quelles nouvelles réponses les sciences cognitives apportent-elles à cette question ? Elles sont de trois sortes. Je relève d'abord une réponse très radicale qui tente d'établir des corrélations entre les processus neuronaux (satisfaction, plaisir, émotions, sentiments) et les jugements d'ordre artistique. Il existerait, selon certains chercheurs spécialisés dans un nouveau domaine appelé neuro-esthétique<sup>4</sup>, des disposi-

1. Voir sur la question du rôle du sentiment esthétique dans la création en mathématiques, Henri Poincaré, *L'invention mathématique*, Conférence à l'Institut Général Psychologique, Extrait du Bulletin 3, 1908.

2. Voir *La Nature de l'Art*, op. cit., p. 172.

3. Duchamp avait, par exemple, conçu des pièces de musique conceptuelle qui pouvaient être produites à la demande sur un mode non acoustique (description des processus de création) ou acoustique (exécution sonore).

4. Voir S. ZEKI and M. LAMBERT, « The neurology of kinetic art », Revue *Brain*, Oxford University Press, 1994 ; S. Zeki,

tions neurologiques régies par des lois universelles qui nous permettraient d'apprécier *naturellement* ce qui est beau, c'est-à-dire de distinguer des qualités perceptives intrinsèques aux choses et aux œuvres d'art. Bien qu'il soit avéré expérimentalement que le cerveau réagisse préférentiellement à tel ou tel type de formes et que la reconnaissance immédiate de ces formes soit sanctionnée par une petite gratification octroyée par le système limbique, cette satisfaction n'entraîne aucune attention autotéléologique propre à l'attention esthétique, aucune émotion élevée au niveau du sentiment : elle s'investit habituellement dans une pragmatique, elle sert à quelque chose — une action, une décision. Mais les lois éventuelles qui contrôlent cette satisfaction ne font pas de cette réaction une expérience esthétique complète, elles ne transforment pas aux yeux du récepteur les formes perçues en œuvres d'art.

En revanche, la neuro-esthétique a montré que certaines formes, comme les formes symétriques ou certaines courbes, les rythmes, les visages (les bébés sont très tôt sensibles à la symétrie des traits), constituent un fond subculturel phylogénétique et de ce fait universel capable de susciter un sentiment esthétique. Mais on chercherait en vain un quelconque déterminisme derrière cet héritage car la variété des cultures qui retrace ce fond le protège de ce risque.

La réponse d'un autre neuro-esthéticien, Jean-Pierre Changeux, est plus nuancée. Celui-ci reconnaît qu'il est bien difficile d'établir des lois universelles de la beauté et préfère parler de « règles<sup>1</sup> ». La différence tient en ce que les lois sont imposées par l'héritage phylogénétique et les règles sont établies par la société — à savoir la culture épigénétique. Les qualités intrinsèques des artefacts artistiques seraient définis par le respect de ces règles. Mais Changeux fait de ces règles, que

l'on retrouverait dans toutes les cultures, une constance et une permanence qui leur attribuent finalement la valeur de lois. Or, ces règles changent selon les cultures et les époques. En revanche, Changeux met l'accent, non plus sur des propriétés intrinsèques aux œuvres d'art mais sur une fonction d'ordre relationnel reliant le créateur de l'œuvre, l'œuvre elle-même et son destinataire. « L'œuvre d'art, dit-il, participe à une forme de communication "intersubjective" où l'individualité du créateur et celle du créateur tiennent une place centrale<sup>2</sup>. » La dimension esthétique des œuvres d'art est une dimension relationnelle. Binkley ne l'envisage pas explicitement. Cependant, il semble se rapprocher de cette idée : « Or, observe-t-il, ce qui est remarquable dans le cas de l'art, même lorsqu'il est esthétique, ce n'est pas la beauté (ou quelque autre qualité esthétique) comme telle, mais le fait qu'elle soit une création humaine à travers un support de communication<sup>3</sup>. » Peut-être Binkley recherche-t-il la présence de l'autre — celle de l'auteur — à travers le « support de communication » que sont les œuvres ? Peut-être même recherche-t-il dans les techniques qu'il utilise en tant qu'artiste une présence d'une autre *nature* ? Il voit, par exemple, dans l'ordinateur une sorte de « *computergeist* », spontané et intelligent, un partenaire créatif capable d'interagir avec le créateur individuellement<sup>4</sup>. Ne serait-ce pas là, une façon de doter la technique de qualités quasi humaines fort éloignées de l'indifférence duchampienne à l'égard du faire artistique ?

Pour conclure, je laisserai donc en suspens, comme je l'ai annoncé, beaucoup de questions, et non des moindres, soulevées par l'article de Binkley, car y répondre dépasserait largement les limites de mon propos. Question sur la notion de « pièce » et sur le rôle de l'artiste qui ne serait pas de fabriquer des « œuvres » — terme qui suggère des objets —, mais d'« indexer » des choses (c'est-à-dire des pièces) en tant qu'œuvres d'art. Question sur le rôle de l'art qui consisterait à transmettre de l'information et non du plaisir. Ques-

*Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, University Press, 1999, compte-rendu en français de Sylvie Ferrando. Voir également Vilayanur RAMACHANDRAN et Sandra BLAKESLEE, *Le Fantôme intérieur*, Paris, Odile Jacob, 2002 ; *Le cerveau, cet artiste*, Paris, Eyrolles, 2005.

1. Jean-Pierre CHANGEUX, *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 138. Voir également de cet auteur *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994 ; et sur le rôle du plaisir dans la création scientifique et artistique, Jean-Pierre CHANGEUX et Alain CONNES, *Matière à penser*, Paris, Odile Jacob, 1989.

2. *Du vrai, du beau, du bien*, *op. cit.*, p. 146.

3. « "Pièce" contre l'esthétique », *op. cit.*

4. Voir Lillian F. SCHWARTZ with Laurens R. SCHWARTZ, *The Computer Artist's Handbook*, W.W. Norton & Company, 1992, Introduction de Timothy Binkley.



tions sur la délimitation du domaine de l'art qui dépasse celui de la création des objets esthétiques. Question à propos de la culture qui altère les œuvres, de la subjectivité que chacun y projette.

J'insisterai en revanche sur le fait que l'écart entre les arts du sensible et ceux de l'intelligible, autrement dit les arts du percept et ceux du concept, a atteint au cours du siècle dernier une amplitude maximale. Cependant que dans le même temps, la technologie a eu pour effet de réduire considérablement cet écart dans le champ des arts numériques. Les *visibilia* par lesquelles nous accédons au sens de ces arts et au plaisir

qu'ils nous procurent sont désormais non plus de simples « objets perceptifs » mais des machines sophistiquées — des sortes de « *computergeists* » comme l'avait ressenti Binkley — capables de nous prolonger et d'interagir avec nous, tandis que les *invisibilia* sont devenus des processus numériques hautement formalisés capables de simuler la vie et l'intelligence. Au sein du creuset technologique percepts et concepts s'intriquent intimement et réinventent le visage de l'art.

Edmond COUCHOT