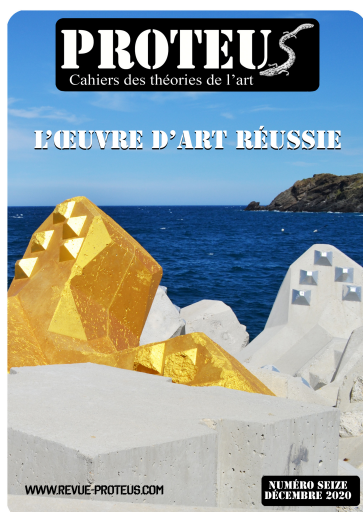




Expérience esthétique et évolution humaine

Ellen DISSANAYAKE
(University of Washington),

traduit et présenté par Pierre LÉGER
(Aix-Marseille Université, Centre Granger)

Pour citer cet article :

Ellen DISSANAYAKE, « Expérience esthétique et évolution humaine », P. Léger (trad.), *Revue Proteus*, n° 16, l'œuvre d'art réussie, Benjamin Riado (coord.), 2020, p. 52-65.

Résumé

Cet article, pour la première fois traduit en français et introduit par une présentation, pose les jalons du paradigme de l'esthétique bio-évolutive dont Ellen Dissanayake est aujourd'hui une des théoriciennes les plus reconnues. À contre-courant des approches objectivistes ou subjectivistes qui structurent la pensée esthétique occidentale classique, il propose d'aborder l'art comme un comportement dont il s'agit d'étudier les caractéristiques. La plus importante est sa fonction évolutive : l'art a joué un rôle fondamental pour notre évolution, notamment à travers sa capacité à « rendre spécial » et du fait de son utilisation nécessaire lors des rituels primitifs dont la fonction socialisante est déjà démontrée. Cette approche ouvre la voie à une nouvelle conception plus englobante et universelle de l'expérience esthétique, censée en élargir la compréhension afin de se situer au-delà des théories situées de l'esthétique élitiste occidentale.

Esthétique — Évolution — Art — Comportement — Primitif — Rituel

Abstract

This paper, translated for the first time into French and introduced by a presentation, lays the foundations for the paradigm of bio-evolutionary aesthetics of which Ellen Dissanayake is today one of the most recognized theorists. Contrary to the objectivist or subjectivist approaches that structure classical Western aesthetic thought, it proposes to approach art as behavior, the characteristics of which as to be studied. The most important is its evolutionary function : art has played a fundamental role in our evolution, in particular through its capacity to “making special” and because of its necessary use during primitive rituals whose socializing function has already been demonstrated. This approach paves the way for a new, more all-encompassing and universal conception of the aesthetic experience, supposed to broaden the understanding of it in order to go beyond the situated theories of elitist Western aesthetics.

Aesthetics — Evolution — Art — Behavior — Primitive — Ritual

Expérience esthétique et évolution humaine

PRÉSENTATION DE L'ARTICLE

Bien que reconnue dans le monde scientifique anglo-saxon, Ellen Dissanayake – et avec elle la forme d'esthétique qu'elle pratique et a théorisée – reste encore aujourd'hui assez marginale en France¹. Nous souhaitons ici, par la traduction d'un de ses travaux, montrer la richesse de sa pensée. Nous avons pour cela choisi un article datant du début de sa carrière, publié en 1982, qui a l'intérêt de poser les jalons de son paradigme, appelé « bio-esthétique » (ou esthétique bioévolutive). S'il fallait inscrire ce type d'étude dans une histoire philosophique, il serait possible de l'aborder dans la lignée, dans l'esprit surtout et comme la renaissance contemporaine de l'esthétique pragmatiste dont John Dewey fut le plus célèbre représentant.

La voie de recherche ouverte par Dissanayake à la fin des années 1970 et dans laquelle elle travaille depuis plus de quarante ans a pour particularité d'utiliser les ressources des sciences naturelles, de l'éthologie et de la paléoanthropologie pour tenter de produire ce que de nombreux philosophes ont recherché tout en se heurtant aux difficultés de cette quête dans un domaine en apparence aussi complexe, culturellement déterminé, divers et subjectif que l'esthétique. Sa théorie de l'art et de l'expérience esthétique se veut en effet assez universelle et englobante pour s'appliquer à l'ensemble des objets esthétiques et des activités artistiques passées, présentes et futures.

La portée nécessairement générale de cet objectif risque de se heurter à la diversité des manifestations artistiques propres à chaque époque et à chaque culture. Si on refuse l'ethnocentrisme consistant à ne traiter comme œuvre d'art véritable que les produits de notre culture, comment ne pas voir notre théorie, censée valoir dans l'absolu, réduite à un point infime de l'évolution de l'espèce humaine dans l'espace et dans le temps ? Comment pourrait-elle ne pas être contredite par la multiplicité et l'originalité de ce qu'il nous faut bien reconnaître comme dépendant du domaine artistique à

d'autres époques et dans d'autres cultures ? En un mot quelles sont les approches épistémologiques et méthodologiques de base de la bio-esthétique ? C'est ce que ce texte propose d'explorer.

Le premier principe de Dissanayake consiste à refuser de partir – comme l'on fait de nombreux philosophes sans toujours s'en rendre compte – d'une manifestation située de l'art (par exemple l'art occidental des 3000 dernières années) pour tenter de l'élever à l'universel. S'appuyant sur la présupposition d'une origine commune à toute forme d'art, il s'agit au contraire de remonter aux sources anthropologiques de toute manifestation artistique quelle qu'en soit la forme. De même que si nous souhaitons comprendre ce qu'est le langage, il ne faudrait pas se focaliser sur les spécificités d'une langue, mais revenir à la prédisposition biologique existant chez tout être humain en amont et comme en soubassement de chaque langue spécifique, de même il s'agit, pour comprendre ce qu'est l'art, d'explorer les racines biologiques et comportementales poussant les êtres humains à produire une forme au moins archéologique de l'art partout où ils se trouvent depuis au moins plusieurs dizaines de milliers d'années. Dissanayake tente ainsi une généalogie radicale de l'art permettant enfin, selon elle, d'accéder à une approche transhistorique et transculturelle du phénomène esthétique.

Pour cela, son approche doit être radicalement différente de celles proposées par l'histoire de l'esthétique occidentale : originellement l'art n'est ni une qualité présente essentiellement dans un objet, ni l'ensemble des artefacts dépendant d'une forme idéale ou d'un principe artistique transcendant, ni un type bien particulier de relation entre une œuvre et son spectateur. L'esthétique occidentale – c'est d'ailleurs pour beaucoup de là que s'amorce sa « naissance » au XVIII^e siècle² – s'est longtemps cen-

1. Aucun de ses travaux n'a d'ailleurs été traduit en français à ce jour.

2. Sur cette position déjà abondamment argumentée dans le chapitre 7 de Ernst CASSIRER, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1932, Jean-Marie Schaeffer explique sans équivoque que « personne ne conteste guère aujourd'hui que c'est au XVIII^e siècle, dans le sillage du courant leibnizien-

trée sur la question de la réception de l'œuvre par le sujet et du jugement de goût. Dissanayake se positionne plutôt du côté de la production, de l'activité artistique. Pour elle, l'art est avant tout une pratique : il est une des caractéristiques de notre relation primitive au monde et doit donc, avant toute œuvre créée, être abordé comme un comportement. C'est pourquoi cette forme d'esthétique ne se place ni du point de vue de l'objet, ni du point de vue de la psychologie du sujet, mais de celui de l'anthropologie, de l'éthologie et des sciences de l'évolution.

Le propos ici n'est pas seulement d'utiliser les ressources de l'évolutionnisme anthropologique pour penser l'esthétique, mais de montrer que l'évolution elle-même est intimement corrélée au comportement esthétique. Comme nous prévenait déjà Marcel Mauss, « l'importance du phénomène esthétique dans toutes les sociétés qui nous ont précédés est considérable¹ ». En effet, Dissanayake explique que l'art, à son origine, n'est ni un divertissement futile, ni une simple activité périphérique que l'être humain met en place une fois ses principaux besoins satisfaits : l'art a une fonction évolutive. Pour cette raison, elle refuse de poser comme but de sa pensée esthétique l'établissement de critères normatifs précis ni de statuer sur la validité de telle ou telle forme de norme du goût. La question primordiale pour Dissanayake n'est pas celle de la norme déterminant ce qui est art et ce qui ne l'est pas, mais celle, factuelle, de l'existence de l'art. Celle de sa valeur, de sa qualité ou de sa réussite ne sera que secondaire.

C'est en suivant cette méthode qu'au cœur du comportement et de l'activité artistique, Dissanayake découvre la difficilement traduisible tendance humaine à « *making special* » permettant de faire entrer de l'extraordinaire dans l'existence ordinaire. Cette découverte ouvre par la suite la possi-

bilité de comprendre comment et pourquoi l'art doit être abordé comme véhicule de l'expérience cérémonielle religieuse ; et par là la manière dont il contribue à l'indispensable cohésion sociale des sociétés primitives.

Synthèse systématique de trois travaux précédents², l'intérêt de cet article est son caractère pionnier et profondément novateur dans les années 1980. Bien que dans la quasi-quarantaine d'années qui le sépare d'aujourd'hui, la pensée de l'autrice ait évidemment évolué et se soit affinée (notamment dans les trois œuvres majeures que constituent *What is Art for* en 1988, *Homo Aestheticus* en 1992 et *Art and Intimacy* en 2000), les assises théoriques de la bio-esthétique pratiquée par Dissanayake y sont clairement exposées. Pour le lecteur français, cet article de jeunesse garde en un sens toute sa force et toute sa nouveauté. En un autre sens néanmoins, il appartient déjà à une époque dépassée de la connaissance de l'art paléolithique. « L'art existe depuis 25 000 ans » peut-on y lire. Les peintures de la grotte Chauvet, les coquilles de la grotte de Blombos voire même les javelots de Schöningen découverts depuis³ ont considérablement fait reculer cette estimation, tout en accentuant l'intérêt du propos général de notre texte. Si l'article était profondément novateur dans les années 1980, le paradigme épistémologique et méthodologique qu'il a ouvert pour la pensée esthétique a aujourd'hui un bel avenir devant lui⁴. Nous y trouvons les investigations, les tentatives, les tâtonnements d'une pensée en train de se construire.

Pierre LÉGER

wolffien, que naît l'esthétique *philosophique* proprement dite ». Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27. On peut voir aussi Luc FERRY, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Le collège de philosophie, Paris, Grasset, 1990 ; L. FERRY, *La Naissance de l'esthétique*, Paris, Cercle d'Art, 2004 ; Jean-François GOUBET et Gérard RAULET (dir.), *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005

1. Marcel MAUSS, « Esthétique », dans *Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, 1970, p. 87.

2. Ellen DISSANAYAKE, « An hypothesis of the evolution of art from play », *Leonardo*, n° 7, 1974, p. 211-218 ; E. DISSANAYAKE, « An ethological view of ritual and art in human evolutionary history », *Leonardo*, n° 12, 1979, p. 27-31 ; E. Dissanayake, « Art as a human behavior: toward an ethological view of art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 38, 1980, p. 397-406.

3. Horst BREDEKAMP, « Les sorties de la caverne », dans Rémi LABRUSSE et Maria STAVRINAKI (éd.), *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 126 : « Préhistoire et modernité », hiver 2013/2014, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 14-23.

4. Dans une perspective analogue, Denis Dutton a publié en 2010 une importante théorie darwinienne de la beauté avec l'ouvrage *The art instinct, Beauty, pleasure and human evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2009.

Expérience esthétique et évolution humaine

parution dans sa version originale : Ellen Dissanayake, « Aesthetic Experience and Human Evolution », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, n° 2, 1982, p. 145-155.

Il¹ est aujourd'hui généralement admis que certaines œuvres réalisées par des membres de sociétés différentes de la nôtre méritent notre attention esthétique et sont dignes d'être qualifiées d'« art ». Cette attitude désormais indiscutable a cependant moins de cent ans. Elle indique, on l'espère, une reconnaissance croissante du fait que les similitudes entre les hommes sont plus importantes que leurs différences.

Jusqu'ici, la théorie esthétique occidentale moderne a rarement pris en compte la volonté contemporaine de considérer les artefacts de cultures non occidentales comme de l'art. Ses assises théoriques sont essentiellement dérivées des Lumières et des penseurs romantiques pour lesquels les quelques artefacts exotiques de leur connaissance étaient de simples curiosités sauvages ou barbares, présentant un intérêt ethnographique mais pas un intérêt esthétique. Contrairement à nous, ces prédécesseurs influents ignoraient Lascaux, n'avaient pas conscience des implications ou des limites de la protohistoire de l'homme et n'étaient pas familier avec la diversité et la magnificence des créations imaginatives humaines. L'héritage de leurs présupposés – par exemple une contemplation désintéressée ou une « attitude esthétique » ; des normes de goût et de discrimination universellement connaissables ou convenues ; les Beaux-Arts ; l'art pour l'art ; une « émotion esthétique » – semble hors de propos ou mal placé lorsqu'il est appliqué à un art primitif ou préhistorique. En outre, une grande partie de la production artistique des autres grandes civilisations du monde, sans parler de l'art contemporain occidental, pèse sur les pouvoirs explicatifs de

la théorie esthétique occidentale moderne².

Il semblerait qu'une approche différente, plus actuelle et pertinente puisse maintenant être bienvenue. Bien que je ne sois pas préparée ici à m'attaquer à tous les recoins poussiéreux, je voudrais suggérer que nous essayions un nouveau balai mis à notre disposition par les postulats de la théorie bioévolutive³.

La difficile notion kantienne de la « finalité subjective » de la nature supposait cette nature adaptée à notre pouvoir de connaissance⁴. La vision bioévolutive prétend plutôt que ce sont nos capacités de compréhension qui sont adaptées à la nature. C'est-à-dire que la nature, au cours d'un long processus évolutif, a façonné notre cerveau de telle sorte que ses produits – ce que nous pensons et faisons, ce que nous *sommes* – sont, avant tout⁵, des phénomènes biologiques dont la valeur est, fondamentalement, ce qui a contribué positivement à la survie des créatures qui les possèdent.

Une telle perspective nécessite un changement radical de notre manière habituelle de nous penser nous-mêmes. Nous devons maintenant adopter ce que l'on pourrait appeler une vision « héliocentrique » de l'histoire humaine⁶. Bien qu'aucun

1. Cet article est une version révisée et élargie de la deuxième conférence David et Marianne Mandel sur l'art et l'évolution biologique, présentée à la réunion annuelle de la Société américaine d'esthétique en 1981 à Tampa, en Floride. Je suis profondément reconnaissante à M. Mandel pour la donation qui a rendu possible cette conférence et pour l'intérêt personnel qu'il a porté par la suite à mon travail.

2. Harold Osborne, par exemple, reconnaissant les différences d'attitudes vis-à-vis de l'art, a jugé nécessaire de postuler une « impulsion esthétique inconsciente latente » qui existait et se manifestait dans l'art antérieur, mais « restait non articulée jusqu'au siècle et à la civilisation actuels », dans Harold OSBORNE, *Aesthetics and Art Theory : An Historical Introduction*, New York, E. P. Dutton, 1970, p. 158.

3. Mary MIDGLEY, *Beast and man : the roots of human nature*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, a procédé à un examen critique stimulant des implications de l'approche bioévolutive telle qu'elle s'applique à la philosophie morale.

4. H. OSBORNE, *op. cit.*, p. 188 et Karl POPPER, *The Logic of Scientific Discovery*, Londres, Routledge, 1959, p. 79.

5. Il n'est pas question de nier qu'il existe d'autres approches valides et valables de l'homme et de ses œuvres – culturelles, économiques, politiques, psychanalytiques, sociologiques, anthropologiques, etc. –, mais d'insister sur le fait qu'elles doivent prendre en compte ses fondements biologiques.

6. Norbert ELIAS, *The History of Manners*, New York, Urizen

d'entre nous ne croit aujourd'hui que l'univers tourne autour de la terre, il semble difficile d'éradiquer l'idée géocentrique de l'importance de notre propre société, ou plutôt des façons de vivre et du mode de pensée que notre société a façonné pour nous. Mais au moins rationnellement, sinon émotionnellement, nous devons reconnaître que notre civilisation, sans parler de notre personne, est aussi vertigineusement insignifiante dans le temps que notre planète l'est dans l'espace.

Ce serait une grave erreur de penser que nous avons compris la nature d'un être vivant après ne l'avoir examiné que pendant une minute d'un jour, le plus récent de sa vie, ignorant ainsi les étapes de développement précédentes. Pourtant, nous commettons une erreur analogue lorsque nous présumons que la nature humaine se présente sous les traits d'un homme occidental moderne. Pour l'histoire évolutive de l'être humain, le temps pendant lequel les exigences essentielles de son comportement biologique et psychologique se formaient et s'affinaient est si long que les deux ou même dix mille dernières années – *ce que nous entendons par « histoire humaine »* – n'est pas plus d'une minute de fin d'après-midi dans la vie totale d'une personne adulte ; le reste de l'évolution humaine occupant les quelques millions de minutes qui l'ont précédée¹.

Si nous nous intéressons à toute la gamme des réalisations humaines, il semble bien hardi de présumer que notre mode de vie et nos valeurs soient les normes incontestables par lesquels elles puissent être comprises et jugées. Le concept moderne d'« art », par exemple, trouve son origine chez les habitants d'un petit espace géographique et n'a pris sa connotation actuelle que depuis environ deux siècles. Omettant de considérer ce fait, il est souvent maladroitement appliqué aux objets et aux activités d'autres sociétés humaines et des époques antérieures. Quoi qu'il en soit, en tant que membres de la société postindustrielle hautement modernisée et hautement alphabétisée nous sommes difficilement en mesure de comprendre

ou d'apprécier spontanément le sens que ces artefacts ont pour les préindustriels, les non-modernisés et les non-alphabètes qui les fabriquent et les utilisent. Sommes-nous légitimes à les considérer et à les admirer comme s'ils représentaient ou incarnaient l'essence universelle de « l'art » – comme une sorte de *mana* – que nous pouvons discerner quand bien même leurs producteurs eux-mêmes ne le discernent pas ?

Selon la perspective bioévolutive (qui considère toute l'humanité comme un ensemble de membres fondamentalement similaires de la même espèce), il n'est pas improbable qu'il existe des éléments communs et universellement déterminants dans les objets et dans les activités de l'humanité² soigneusement répertoriés. Il serait toutefois étonnant que ces éléments puissent être prescrits par les membres d'une société qui à de nombreux égards est unique en son genre dans l'histoire de l'humanité, à moins que nous soyons disposés à sortir de nos préconceptions culturelles hautement spécialisées et artificielles pour examiner ces objets ou cette essence supposée d'un point de vue aussi transculturel ou multiculturel, c'est-à-dire bioévolutif, que possible.

I. Principaux postulats d'une conception bioévolutive de l'art

Une conception bioévolutive prétend alors permettre ce que la théorie esthétique néo-kantienne actuelle n'a pas su fournir : une vue d'ensemble de l'art en tant que patrimoine humain universel ne s'appliquant pas seulement à l'art occidental mais aux œuvres artistiques de tous les hommes.

Dans le même temps, cela nécessite d'adopter une vision temporelle large de l'art en tant qu'habilité ou caractéristique humaine fondée sur la biologie ayant évolué, c'est-à-dire s'étant développée à partir des origines les plus simples avec des modifications, des ajouts et des suppressions le

Books, 1978, p. 255.

1. Je parle ici uniquement de l'évolution de l'espèce humaine, sans tenir compte de l'évolution des mammifères, de la vie ou du cosmos.

2. J'espère qu'une vision bioévolutive pourra éventuellement contribuer à élucider les raisons biologiques qui poussent à considérer universellement certaines configurations (par exemple, des proportions, des formes, des intervalles de musique, des combinaisons de celles-ci, etc.) comme étant belles, excellentes ou préférées.

long du chemin. Cette approche tente de suggérer comment l'art est né, comment, historiquement, il a évolué et – ce qui est le plus intéressant, car ceci est une question de valeur – pourquoi il a été conservé. La théorie de l'évolution darwinienne affirme que toute caractéristique structurelle ou comportementale qui se trouve *universellement* dans une espèce aura très probablement une valeur sélective. Cela signifie, schématiquement, que la caractéristique a été « sélectionnée » au fil des générations car ceux qui la possédaient ont survécu avec plus de succès (c'est-à-dire ont laissé plus de descendance) que ceux qui ne l'avaient pas. Par conséquent, dans la mesure où l'art existe manifestement dans toutes les sociétés humaines, on peut présumer qu'il a apporté une contribution vitale aux membres de ces sociétés, sans quoi on ne l'y trouverait pas. Si l'art (comme par exemple la chasse aux têtes ou la circoncision) était un comportement neutre sur le plan de l'évolution ou un produit de l'évolution culturelle qui n'était adaptatif que dans certaines circonstances spécialisées, il pourrait n'exister que dans quelques groupes dispersés ou connexes. S'il était préjudiciable, il disparaîtrait progressivement car ses pratiquants ne survivraient pas aussi bien que ceux qui n'auraient pas adopté cette pratique nuisible.

Examinons de plus près l'hypothèse bioévolutive selon laquelle l'art devrait être fonctionnellement adaptatif¹ à l'être humain. Bien qu'exprimée de cette manière la notion puisse sembler étrange ou en contradiction avec la théorie esthétique occidentale moderne qui soutient que la valeur esthétique d'un objet réside dans autre chose que son utilité pratique, la plupart des gens ne contesteraient probablement pas le fait que l'art contribue d'une manière ou d'une autre à la survie de l'humanité. L'homme ne vit pas seulement d'amour et

d'eau fraîche. Il ne semble pas scandaleux de dire que les gens ont un besoin vital de beauté, d'amusement, de distraction ou d'élévation spirituelle, et que « l'art » les offre souvent. Mais après avoir examiné de près ce que l'art fournit et la manière dont il le fournit, force est de constater que ce n'est pas si simple. Nous autres, exercés à la philosophie et la critique d'art, savons mieux que quiconque que l'art n'est *pas simplement* la beauté, l'amusement, la distraction ou l'élévation. Nous pouvons être amusés, distraits ou exaltés par ce que personne n'appellerait de l'art, et il n'est pas nécessaire que l'art soit toujours beau, distrayant, etc. Ainsi, l'intuition selon laquelle l'être humain a besoin de l'art, bien que ressentie par beaucoup, n'est pas facile à vérifier ni même à élucider.

Certes, tout le monde n'a pas besoin d'art de qualité ou de chef-d'œuvre – un regard autour de nous dissipera toute illusion à ce sujet. Mais dire que les gens « ont besoin » de musique pop, de comédies télévisées ou de décoration intérieure inspirée de magazines, bien que cela puisse intéresser les sociologues, n'est pas une déclaration qui suscite beaucoup d'intérêt ou d'inspiration pour les critiques d'art ou les philosophes. Existe-t-il une perspective intéressante ou pertinente permettant d'accepter l'idée que *l'art contribue (ou a contribué) positivement à l'aptitude évolutive des êtres humains* ? La théorie esthétique occidentale moderne, avec ses partis pris élitistes actuels, ne peut en fournir aucune². Mais à partir de la position bioévolutive, nous pouvons hasarder une autre tentative.

1. Le mot « fonctionnellement » peut rappeler de manière erronée la prétendue position fonctionnaliste de l'anthropologie culturelle britannique qui cherchait à considérer chaque aspect de la vie d'un groupe en fonction de sa fonction sociale. Cette position a été fortement critiquée et ne me concerne pas ici. En tout état de cause, les interprétations émanant de ceux qui souscrivent à une théorie de la nature ou de l'évolution de la culture ne doivent pas nécessairement entrer en conflit avec un point de vue bioévolutif qui précède et devrait englober d'autres approches explicatives. Voir aussi la note 4 ci-dessus, p. 54.

2. Un bioévolutionniste examinerait l'avantage sélectif de l'art, tel qu'il pourrait être considéré par la théorie esthétique occidentale moderne, un peu comme suit. Dans notre passé évolutif, au moment de la formation de la nature humaine (c'est-à-dire au cours des cinq millions d'années qui ont précédé les 10 000 ans de la civilisation humaine), l'art, associé au rituel cérémonial et à d'autres aspects vitaux de l'existence, avait une valeur sélective pour ceux qui le pratiquaient en société. Comme l'art s'est détaché de la vie, particulièrement au cours du siècle dernier, ses contributions positives à l'existence humaine sont moins claires. Dans sa forme élitiste actuelle, l'art ne présenterait que peu d'avantages pour l'espèce humaine dans son ensemble et il ne semble pas y avoir de bonne raison pour que les appréciateurs en art (plus que les philistins) transmettent davantage de leurs gènes à la génération suivante. Cependant, voir David MANDEL, *Changing art, changing man*, New York, Horizon Press, 1967, qui propose un rôle sélectif plus positif de l'art au sens occidental moderne.

II. L'art comme comportement

Compte tenu de l'étendue de l'histoire de l'évolution humaine et dans la mesure où les artefacts dits artistiques n'existent que depuis environ 25 000 ans, notre conception de l'art reste limitée si nous l'envisageons simplement, à la manière des historiens d'art, comme une histoire d'objets. Cette démarche est à la fois intéressante et importante, mais une approche évolutive nécessite une perspective plus large. Mais sans considérer les artefacts existants, que pouvons-nous faire ?

Bien que cela aussi puisse sembler étrange, nous pouvons considérer l'art comme un comportement¹. En effet, il s'agit d'une approche prometteuse pour qui s'intéresse à l'évolution grâce au précédent fourni par la science de l'éthologie qui se préoccupe notamment du développement d'un certain nombre de comportements chez d'autres animaux. Il est plus habituel et pour cette raison plus facile pour nous de concevoir l'art comme une essence résidant dans des objets, ou bien comme un ensemble d'objets possédant certaines caractéristiques convenues, ou encore comme une relation entre une œuvre et un récepteur, voire comme une étiquette. Mais ce sont précisément ces conceptions de l'art qui sont si difficiles à universaliser, à appliquer à l'art de tous les temps et de tous les lieux.

Il faut d'abord préciser que je ne parle pas de comportement dans le sens littéral de fabriquer un pot ou une statue en particulier. En éthologie, la notion de comportement a un sens beaucoup plus large et plus général. Un comportement agressif, par exemple, n'est pas simplement un ensemble d'actes menaçants tels que rugir ou frapper. Aujourd'hui, on ne prétend pas non plus que ce soit une pulsion ou un instinct. En termes éthologiques généraux, un comportement agressif désigne un ensemble de réponses différentes pouvant même correspondre à des commandes séparées dans le système nerveux². Ce comportement

englobe des activités aussi disparates que la défense et la conquête de territoires, l'affirmation de la domination au sein de groupes déjà bien organisés, l'agression sexuelle, les actes d'hostilité d'une mère pour mettre fin au sevrage, l'attaque d'une proie, la contre-attaque défensive contre des prédateurs et chez les êtres humains l'agression morale agissant de manière disciplinaire pour faire respecter les règles de la société. Le dénominateur commun dans tous ces domaines est le recours à la force, l'affirmation de soi (ou de ce qui le représente) par la force dans un contexte social.

Peut-on faire une analyse similaire pour l'art ? Le modèle du comportement agressif est utile dans la mesure où il autorise à regrouper des activités divergentes – quand bien même elles proviennent de différentes parties du système nerveux – dans une seule catégorie de comportement, par exemple chanter, danser, peindre, mimer, versifier, décorer, orner, et ainsi de suite. Mais quel est leur dénominateur commun ? En tant que philosophes de l'art, nous sommes parfaitement conscients de la difficulté de trouver une caractéristique commune justifiant la réunion de tout ce que l'on appelle art en un phénomène ou une catégorie unique. Si vous parcourez la liste des caractéristiques de ce genre ayant été proposées pour l'art (par exemple l'ordre ou l'harmonisation, la communication, la formalisation, le jeu, l'exposition, etc.), vous vous rendrez vite compte qu'elles ne sont pas d'un grand secours pour construire une définition comportementale, car les gens peuvent faire toutes ces choses sans qu'il en résulte de l'art. L'art, tel que nous le connaissons, est généralement ordonné, harmonieux, communicatif, innovant, etc., mais tout ordre, harmonie, communication, innovation n'est pas de l'art. Ces caractéristiques ne peuvent donc pas être le dénominateur commun du comportement artistique que nous avons postulé.

A. La propension à « rendre spécial »

Je voudrais proposer une catégorie générale du comportement humain qui n'a jusqu'à présent reçu aucune élucidation ou description directe de la part de l'anthropologie ou de l'éthologie humaine. J'affirme cependant qu'elle est aussi caractéristique de notre espèce que l'expertise

1. Pour une discussion plus approfondie de cette notion, voir E. DISSANAYAKE, « Art as a Human Behavior : Toward an Ethological View of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n° 4, 1980, p. 402.

2. Edward WILSON, *On human nature*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 104.

dans la fabrication et l'utilisation des outils, que le langage, que la symbolisation complexe et que les autres attributs souvent avancés pour définir l'Humain. Cette aptitude ou cette inclination universelle consiste à reconnaître que certaines choses sont « spéciales » et mieux encore, à *rendre les choses spéciales*, c'est-à-dire à les traiter comme différentes du quotidien. On peut tailler un outil de pierre pour l'utiliser, comme les humains l'ont fait depuis des millénaires. Mais à un moment donné, nos ancêtres ont commencé à décorer son manche, pas simplement pour faire une marque de propriété (car cela pourrait être n'importe quelle marque), mais probablement pour la rendre spéciale.

Bien que beaucoup, y compris moi-même, insistent pour que l'art soit plus que cela, je souhaiterais, pour le moment, suggérer que l'art – tel que nous le connaissons et tel que nous le reconnaissons dans d'autres sociétés humaines, présentes et passées, même chez celles qui n'ont ni concept ni mots pour le dire – est un mode de cette propension ou faculté humaine plus large à rendre spécial. Dans sa forme spécifiquement artistique, il s'agit de façonner et d'embellir la réalité quotidienne ordinaire de manière à ce qu'elle devienne extraordinaire, c'est-à-dire à ce qu'elle accède à un « niveau » différent du cycle quotidien habituel de satisfaction des besoins vitaux en nourriture, repos, interaction sociale, abri, soins, et ainsi de suite.

Tout comme il y a plus dans l'art que ce « rendre spécial », ce point de départ ou dénominateur commun ne se limite pas à ce que nous appelons l'art. Il est toutefois plus restrictif que les autres dénominateurs communs proposés (ordre, communication, etc.) et semble donc être un meilleur point de départ. En effet, je ne peux penser qu'à deux types de comportement humain conscients et normaux qui concernent un monde différent de celui de tous les jours et qui, souvent, rendent les choses spéciales : ce sont les rituels et les jeux. Mais cela ne devrait pas affecter sérieusement notre recherche générale d'une façon de penser l'art en tant que comportement, car, comme je le répéterai plus loin, art et rituel et art et jeu ne sont souvent considérés que de manière arbitraire ou artificielle comme conceptuellement distincts.

Je ne prétends donc pas que l'on puisse *définir* l'art comme un « rendre spécial », comme ce qui reconnaît ou confère une spécificité. Cependant cette capacité ou propension doit être prise en compte dans toute définition comportementale de l'art. J'affirmerai que c'est la tendance fondamentale à l'origine de tout ce que nous appelons art, et qu'elle semble être apparue tôt dans l'évolution des hominidés.

Il existe des cas documentés qui indiquent que les premiers hommes ont réagi à la spécialisation à l'époque acheuléenne moyenne (c'est-à-dire environ 250 000 ans avant J.-C.). Des roches à pigmentation rouge étaient façonnées et rassemblées au même endroit ; des pierres inhabituellement marquées, plutôt que des silex plus abondants et plus faciles à travailler, étaient parfois utilisées pour confectionner des outils ; et des morceaux de corail fossile qui n'avaient pas d'« utilisation » évidente, mais portant un motif frappant, étaient transportés loin de leur lieu d'origine¹.

B. Les éléments primordiaux de l'art

Bien que je propose de faire de la capacité à reconnaître le caractère spécial d'une chose la condition *sine qua non* pour concevoir l'art comme un comportement, un récit plus complet nécessite que nous regardions plus loin dans l'histoire de l'évolution humaine. Ma reconstruction hypothétique de l'origine et du développement de l'art exige la connaissance d'un certain nombre de domaines ou d'éléments des facultés humaines – physiologiques, psychologiques, sociales – qui se sont développés séparément ou dans des contextes distincts et associés, et qui pourraient en définitive devenir les composants d'un comportement reconnaissable plus ou moins indépendant.

Imaginons l'évolution du genre *Homo* sur plusieurs millions d'années². Nous savons que l'évo-

1. Voir Kenneth Page OAKLEY, « Emergence of higher thought », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. B : Biological Sciences*, vol. 292, n° 1057, 8 mai 1981, p. 205-211 pour ces exemples et d'autres de la capacité des premiers hominidés à reconnaître les particularités.

2. Les découvertes de fossiles les plus récentes suggèrent que le prédécesseur immédiat d'*Homo* a été ramifié il y a au

lution des hominidés montre une amélioration progressive de certaines tendances et capacités que l'on peut retrouver chez d'autres animaux, par exemple fabriquer et utiliser habilement des outils ; communiquer à l'aide d'un langage oral ; employer mentalement des concepts ou des généralisations ; utiliser des symboles et y répondre ; ordonner le monde au moyen de modèles ou de récits ; percevoir les relations, les récurrences, les similitudes et les différences ; désirer et même rechercher la nouveauté et l'irrégularité ; devenir interdépendants et créer une relation d'intimité avec les autres ; avoir besoin de la mise en place d'une culture dans laquelle puisse s'épanouir des potentialités innées et développer une vie émotionnelle plus riche, plus profonde et plus variée¹.

Progressivement, des manifestations particulières de ces tendances et capacités fondamentales (par exemple la dextérité, la curiosité, la création de motifs, le commandement, l'imitation, la feinte, la communication, la persuasion), bien qu'elles aient toutes été développées et exprimées d'abord dans divers contextes fonctionnels non artistiques, sont devenues disponibles pour être utilisées par un comportement que nous appellerions aujourd'hui art. Perfectionné lentement mais sûrement par l'inventivité humaine, par sa capacité symbolique, etc., ces manifestations au cours de l'évolution humaine seraient devenues de plus en plus raffinées, plus intégrées dans des comportements spécifiques, et pourraient même éventuellement apparaître sous une forme essentiellement autonome.

Cette reconstruction hypothétique de l'évolution d'un comportement artistique général dans l'espèce humaine peut être plus facilement saisie par analogie avec l'ontogenèse de la capacité à

dessiner chez le nourrisson humain. Il a été démontré² que lorsque qu'on leur donne des matériaux de dessin pour la première fois, tous les enfants normaux de deux ans feront la même sorte de traces, et avec le temps effectueront un répertoire de vingt formes-gribouillis de base. Ces gribouillis dérivent en premier lieu des mouvements moteurs généraux qui se manifestent même dans les gesticulations non coordonnées des bras des bébés, c'est-à-dire dans des variations spontanées de tensions musculaires. Mais progressivement, avec la pratique et par le biais de motivations et de capacités simultanément développées (la dextérité, la curiosité, la commande/l'ordonnement), ces gribouillis s'affinent en formes ou schémas délibérément réalisés tels que des cercles ou des croix, puis finalement en agrégats et en de vraies formes picturales.

Je suggère que le comportement artistique dans notre espèce, comme le comportement artistique chez un enfant, ne s'est manifesté et développé qu'après qu'un certain stade de « maturité » ait été atteint. Quand il est apparu, il a utilisé des capacités développées plus tôt dans des contextes fonctionnels, mais, *une fois utilisées pour rendre les choses spéciales*, celles-ci pouvaient acquérir une indépendance et un potentiel d'utilisation dans d'autres contextes et même, si désiré, pour leur intérêt propre.

Il est significatif que les deux autres comportements humains soucieux de rendre spécial, le rituel et le jeu, partagent beaucoup de similitudes avec ce que dans la société occidentale avancée nous considérons comme caractéristique de l'art. Le jeu, par exemple, utilise des capacités comme prendre une chose pour une autre, imiter, expérimenter et improviser³. De même, les comportements ritualisés formalisent et modèlent, soulignent, exagèrent et déforment, ordonnent et façonnent dans le temps ou l'espace, unifient le contradictoire ou le dissemblable et canalisent l'émotion⁴. D'autres éléments artistiques tels

moins cinq à six millions d'années à partir de son parent, le *Ramapithecus*. Richard E. LEAKEY et Roger LEWIN, *Origins*, Londres, Macdonald & J., 1977.

1. Ces aptitudes humaines fondamentales se retrouvent avec des accents variés dans tous les comportements humains et on pourrait objecter qu'elles sont trop générales pour contribuer à une compréhension de l'origine et de l'évolution de l'art. Je les mentionne ici pour indiquer que l'art en tant que comportement complexe a une histoire complexe et ne provient certainement pas d'un unique antécédent, comme le jeu, la fabrication de motifs ou l'ornement corporel, comme certains l'ont proposé.

2. Rhoda KELLOGG, *Analyzing children's art*, Palo Alto, National Press Books, 1969.

3. Ellen DISSANAYAKE, « A Hypothesis of the Evolution of Art from Play », *Leonardo*, The Mit Press, vol. 7, n° 3, 1974, p. 211-217.

4. Ellen DISSANAYAKE, « An Ethological View of Ritual and

qu'embellir, feindre ou métamorphoser sont également importants dans le jeu et le rituel. On pourrait considérer les trois comportements – art, jeu et rituel – en tant que manifestation d'un seul complexe comportemental fondé sur la reconnaissance et la « fabrication » de spécificité. Quoiqu'il en soit, bien que généralement distincts dans l'Occident moderne, ils sont manifestement étroitement liés dans de nombreuses autres sociétés.

III. La relation symbiotique entre cérémonie rituelle et art

J'ai brièvement exposé ce que je considère comme les postulats fondamentaux d'une conception bioévolutive de l'art : il est universel, il a évolué, il s'agit d'un comportement complexe fondé sur un « rendre spécial » qui utilise un certain nombre de tendances et de capacités humaines fondamentales. Je voudrais ensuite préciser le champ de vision permettant de décrire l'un des moyens par lesquels la valeur sélective de l'art peut être expliquée : sa relation symbiotique avec la cérémonie rituelle.

Au cours d'une cérémonie rituelle, les activités que j'ai postulées comme des éléments primordiaux d'un comportement de l'art pourraient fusionner, s'étendre et se multiplier. Les cérémonies fournissent les temps et les lieux pour rendre spécial, pour reconnaître les spécificités et y répondre. Elles ont utilisé des compétences et attributs issus de contextes fonctionnels spécifiques, mais ont encouragé leur coordination, leur raffinement et leur ont donné l'occasion de se diversifier et de s'épanouir¹.

Il n'est pas difficile de voir comment et pourquoi le rituel cérémoniel développe et acquiert une valeur sélective dans l'évolution de l'être humain. Les mystères et les dangers de la vie – la sexualité, la naissance, la mort, la garantie d'une bonne chasse, la protection contre le mal, la guérison d'une maladie – ont été une préoccupation majeure de l'hominidé intelligent conscient de soi,

de l'homme. Déplacer ces sources d'émerveillement et d'anxiété de la réalité quotidienne dans une sphère symbolique et agir sur eux avec délibération, répétition et avec le plus grand soin a été (et reste encore) une façon de les apprivoiser². Unis dans des croyances et des entreprises communes, renforcés dans leur valeurs tribales, les groupes d'hominidés qui effectuaient des cérémonies rituelles étaient probablement plus unifiés et donc mieux équipés pour la survie que les groupes qui ne les pratiquaient pas³.

On peut toutefois se demander pourquoi des préoccupations rituellement exprimées ont donné lieu à de longues cérémonies compliquées nécessitant une préparation et une exécution élaborée quand quelques mots et actions auraient laissés à l'homme primitif plus de temps pour les activités quotidiennes nécessaires à sa survie. Une réponse raisonnable est que la sélection naturelle a favorisé les groupes qui effectuaient de longs rituels complexes non pas parce que de telles cérémonies étaient véritablement plus ludiques ni parce qu'elles détruisaient plus habilement les forces du mal, mais parce qu'elles contribuaient plus efficacement à la cohésion sociale et à la solidarité du groupe que des observances rapides et superficielles. Des cérémonies plus longues, ou du moins plus mémorables enseigneraient, exprimeraient et renforceraient mieux les valeurs et les croyances du groupe tout en perpétuant les connaissances essentielles à son maintien et à sa survie. Or pour réaliser ces objectifs avantageux il fallait trouver un moyen d'encourager les gens à investir beaucoup de temps dans des cérémonies fastidieuses et souvent ardues plutôt que dans d'autres cérémonies plus courtes et moins avantageuses sur le plan social.

Je crois qu'un important facteur de contribution au succès des cérémonies rituelles a été l'inté-

Art in Human Evolutionary History », *Leonardo*, The MIT Press, vol. 12, n° 1, 1979, p. 27-31.

1. John E. Pfeiffer, *Emergence of Society: A Prehistory of the Establishment*, New York, McGraw-Hill Inc., 1977, p. 334.

2. Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 50.

3. Voir aussi Eugene G. D'Aquili, Charles D. Laughlin et John McManus, *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, New York, Columbia University Press, 1979, dont l'analyse du développement évolutif de la structure cérébrale et de la corticalisation des hominidés amène à postuler que l'*Homo erectus* était déjà à environ 750 000 av. J.-C. « un créateur de mythes complexe et un pratiquant de rituel religieux » (p. 167).

gration dans ces cérémonies de ce que nous appelons aujourd'hui des éléments *esthétiques*. Dans sa forme la plus élémentaire, l'expérience esthétique humaine est tout simplement la réponse agréable à la nouveauté, à la variété, aux motifs et aux ordres rythmiques, à l'intensité et aux autres stimuli sensoriels étroitement associés à des processus physiologiques et psychologiques communs à tous les êtres vivants. Des réponses initialement distinctes et non coordonnées se sont peu à peu assemblées pour former des successions plus affectives. Quand des phénomènes possédant des effets agréables sont combinés avec le rituel (comme quand ils sont combinés avec d'autres activités essentielles de la vie telles que la reproduction ou l'alimentation), les cérémonies deviennent plus agréables et ce plaisir ou agrément aide à garantir qu'elles soient volontiers répétées.

En plus de procurer du plaisir, les éléments esthétiques contribuent à assurer une performance efficace et précise. Le rythme et l'euphonie facilitent la mémorisation et la récitation du mythe, de l'histoire du groupe et le déroulement de la cérémonie. Le plaisir kinesthésique des mouvements corporels, le rythme des mots et des incantations, l'appropriation du tempo de la totalité de la cérémonie, le plaisir visuel des couleurs et des motifs propres aux objets et aux costumes, le plaisir auditif dans les chansons et les musiques instrumentales rendent les éléments du rituel agréables tant sur le plan physique qu'émotionnel¹.

Ce que je veux souligner ici, ce n'est pas seulement que des éléments et des capacités artistiques spécifiques aient évolué au fur et à mesure de leur mobilisation dans les cérémonies rituelles, mais que la *réponse* à ces éléments a également évolué. Il s'agit d'une sorte de mécanisme de rétroaction : plus les gens aimaient (ou étaient affectés par) ces éléments artistiques, plus ils les utilisaient, plus ils devenaient émouvants. Les éléments moins efficaces et moins émouvants ont progressivement disparu par pression sélective.

IV. L'évolution de l'expérience esthétique

Je ne veux pas suggérer que chez l'homme l'évolution de l'art n'ait pas été en même temps étroitement liée à des activités distinctes de la cérémonie rituelle comme le jeu, le divertissement ou l'exploration. Mais mettre l'accent sur la relation entre art et cérémonie rituelle me permet de souligner le fait que l'*expérience* de l'art est aussi importante pour une vision bioévolutive que la *fabrication* de l'art. Une théorie de l'art en tant que comportement doit intégrer les deux.

Voyons maintenant si la précédente reconstruction hypothétique de l'interdépendance évolutionnaire entre la cérémonie rituelle et l'art contribue à une compréhension de l'expérience esthétique moderne. À première vue, cela semble absurde. Notre réponse moderne à l'art est le plus souvent un sentiment général de plaisir ou de bien-être, une satisfaction liée à une reconnaissance de la « justesse » de l'œuvre. Elle peut contenir de l'« incommunicable », voire même des éléments vaguement physiques ou des sensations, mais il ne semble pas raisonnable de dire qu'elle ressemble au comportement contagieux induit par la foule, souvent extravagant et extraverti que nous associons avec les réactions aux cérémonies rituelles primitives.

La perspective bioévolutive indique cependant un moyen par lequel une expérience esthétique complexe pourrait s'être développée à partir de réponses esthétiques élémentaires. Certains aspects fondamentaux de l'expérience du jeune enfant sont sans doute les mêmes pour tout être humain, qu'il soit primitif (même préhistorique) ou moderne. Ceux-ci peuvent être appelés des prototypes esthétiques universels humains sur lesquels des attentes culturelles ultérieures et donc un répertoire comportemental peuvent être déployés.

Cette affirmation se fonde sur un modèle d'expérience du nourrisson dérivé de Freud via Erik Erikson². Elle propose que les énergies affectives du nourrisson en développement se concentrent

1. J. E. PFEIFFER, *Emergence of Society*, op. cit., p. 473.

2. Howard GARDNER, *The Arts and Human Development : A Psychological Study of the Artistic Process*, New York, Wiley, 1973, p. 98-107.

Zones	Modes caractéristiques	Quelques propriétés vectorielles des modes
Sens oral (bouche/langue)	Incorporation passive (obtenir, prendre) Incorporation active (mordre, saisir, examiner)	Vitesse (rapide vs lent) Régularité temporelle (régulière vs irrégulière) Configuration spatiale (large vs étroite ; courbe vs angulaire)
Orifice anal (sphincter)	Rétention (conserver) Expulsion (lâcher prise, relâcher, pousser)	Facilité (aisée vs contrainte) Réplétion (creux vs plein) Densité (épaisse vs mince) Limite (ouverte vs fermée)
Organes génitaux (pénis-vagin)	Intrusion (coller, aller dans) Création ou inclusion (prendre, envelopper)	Aussi : orientation, force, profondeur, confort, texture

dans les premiers mois de la vie sur les régions buccale, anale et génitale, et suggère que les modes de fonctionnement physique de chaque zone se transforment finalement en modalités psychologiques. Par exemple, en ce qui concerne la zone orale, les modes caractéristiques du fonctionnement physiologique général sont « incorporation passive, entrée ou sortie » ou « incorporation active, morsure, saisie, investigation ».

De plus, chaque mode peut être expérimenté en termes de nombreuses « dimensions » ou « vecteurs » (voir Fig. 1). Comme l'explique Howard Gardner :

pour « assimiler », l'organisme doit soit ouvrir une partie de son anatomie, soit démontrer, sur le plan psychologique, qu'il est prêt à assimiler de nouvelles expériences. Cette « ouverture » ou possibilité de « prise en charge » n'a cependant pas besoin d'assumer une forme unique et fixe ; la prise en charge peut se produire facilement, à contrecœur, largement, étroitement, à intervalles réguliers ou décalés, alternant avec la fermeture, de manière isolée... ou de manière répétée... De même, l'incorporation ou l'introduction peut se produire de manière intermittente ou régulière, douce ou brutale, avec hésitation ou enthousiasme. Il est clair que les différents modes sont des abstractions, des attitudes générales envers le monde¹.

Figure 1. Modes et vecteurs²

Selon ce modèle, ce qui s'origine en tant que modes physiologiques devient un ensemble de modalités sociales et culturelles : la manière dont l'enfant expérimente le monde au-delà de sa propre peau. Cette sensibilité aux propriétés modales/vectorielles générales et à leurs associations dans l'expérience est initialement « somatomorphique », c'est-à-dire qu'elle participe de la totalité des sensations corporelles et n'est pas médiatisée par un processus mental complexe. À mesure que le nourrisson se développe, la sensibilité *somatique* vient recouvrir les concepts *cognitifs* d'« ouvert » et de « fermé », de « haut » et de « bas ». Aux sentiments inexprimés, sans étiquettes, sont attribués des noms, des contours et une définition culturellement partagés.

Je voudrais suggérer que l'art (et d'autres types d'expériences, comme le sexe, qui ne sont pas principalement intellectuelles et contiennent une grande part de satisfactions purement physiques) peut en partie court-circuiter ou dépasser les processus habituels d'étiquetage et de classification cognitifs en activant directement ces sensations « modales » et « vectorielles » fondamentalement préverbaux et pré-conceptuelles³.

2. *Idem*.

3. Il n'est malheureusement pas le lieu ici de développer ce point ou de discuter d'autres facteurs prédisposants « universels » fondés sur la biologie et influant sur les œuvres d'art comme par exemple la représentation des parties du corps psychologiquement saillantes telles que les yeux, les visages, les organes sexuels ; l'emploi des formes et propor-

1. *Ibid.*, p. 100-101.

Cependant, quand bien même il serait admis que des associations préverbaux fondées sur des facteurs physiques et dérivées de l'enfance puissent aider à expliquer quelque chose de l'incommunicabilité et de l'intensité de certaines expériences esthétiques, il y a évidemment plus que cela dans la réponse à l'art, au moins au sens moderne.

Si un comportement artistique a pu évoluer comme je l'ai décrit dans la section II-B ci-dessus, il semble légitime de supposer qu'il apparaîtrait en temps voulu une *tradition* selon laquelle les manifestations individuelles de ce comportement – les histoires, les vers, les chansons, les danses, les compositions musicales, les masques, les parures, les costumes, etc. – seraient fabriquées (ou jouées) et appréciées. Le conservatisme est un atout important pour tous les animaux, et l'être humain n'échappe pas à cette règle générale.

C'est avec l'apparition de la tradition (qui nécessite un degré relativement élevé de stabilité sociale et environnementale) que parallèlement aux réponses esthétiques de l'ordre du réflexe un autre type de réponse aux phénomènes esthétiques pourrait se développer. Comme ensemble de normes acceptées et acceptables pour l'exercice d'une activité avec ses propres règles autonomes ou son propre « code », la tradition exigerait au moins de certaines personnes la capacité d'apprécier de manière cognitive (tacite, sinon articulée) la façon dont ses exigences ont été satisfaites, en accordant une attention à la réalisation d'objectifs permettant de juger tels que la justesse, la compétence, la dextérité, la beauté – qualités et manifestations que le « code » englobe et valorise¹.

La réponse à l'art peut éventuellement alors être considérée comme une réalisation à deux niveaux. Un peu plus tôt, j'ai suggéré que l'espèce humaine, comme l'individu enfant, avait besoin d'un certain degré de maturité avant de pouvoir utiliser dans l'art les capacités développées dans

des contextes non artistiques. De la même manière, on peut soutenir que tout comme la vie émotionnelle du bébé commence par la prise de conscience des propriétés modales / vectorielles, l'espèce humaine infantile a d'abord manifesté sa sensibilité esthétique naissante en réagissant à des stimuli sensoriels psychophysiologiques élémentaires. Cette capacité – cette réactivité – reste vraisemblablement opérationnelle chez tout le monde. Une réactivité esthétique plus complexe exige que l'on emploie et développe une capacité essentiellement cognitive à apprécier la manière dont ces stimuli sont combinés les uns avec les autres et avec d'autres caractéristiques significatives sur le plan humain, et présentés comme des œuvres d'art. Une telle capacité se manifeste différemment selon les individus et les groupes culturels.

Les deux « niveaux » ne doivent pas être séparés dans l'expérience esthétique réelle, mais la réponse « spontanée » repose davantage sur la couche fondamentale. Une personne qui sait peu de choses sur, disons, la « musique classique » peut néanmoins être exaltée par les contrastes rythmiques et dynamiques d'une symphonie, sa mélodie fluide et ses variations d'intensité. Un auditeur occidental ne connaissant rien de la musique classique indienne peut réagir puissamment à la performance d'un raga, reconnaître quelque chose de la dextérité à couper le souffle des interprètes et ressentir les éléments de rythme et d'intensité manipulés. Ces réponses ne doivent pas être négligées, mais elles ne sont pas identiques à celles de l'auditeur expérimenté qui connaît la tradition ou le « code » dans lequel la performance s'insère².

Plus encore, je suggérerais même que les spécificités de la vie occidentale moderne permettent une sorte d'expérience esthétique qui, bien qu'elle

tions apparaissant comme universellement satisfaisantes (ou dérangerantes) ; l'utilisation de la lumière et de l'obscurité, le silence et les sons forts, l'équilibre et le déséquilibre, les rythmes et les gestes associés au corps et d'autres stimuli naturellement significatifs.

1. La systématisation de ces critères et de ces qualités est bien sûr une préoccupation majeure de la discipline appelée esthétique.

2. Le style musical a été appelé « a complex internalized probability system », voir LEONARD B. MEYER, « Meaning in music and information theory », *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 15, 1957, p. 412-424. Cette formulation n'est pas sans rappeler ce que j'entends par « code ». Meyer distingue trois aspects de l'expérience musicale avec lesquels je ne serais pas en désaccord, bien que dans mon schéma à deux axes, ses aspects sensuels et de caractérisation associative se combinent comme niveau « inférieur » et son aspect syntaxique correspond à mon niveau « supérieur ».

puisse partager certains traits reconnaissables avec celles d'autres cultures, est à certains égards une forme unique et sans précédent d'expérience humaine. Affirmer cela et comprendre les circonstances particulières qui y contribuent pourrait expliquer la raison de la confusion dans laquelle tombe toute tentative d'assimilation des œuvres soigneusement réalisées par l'ensemble de l'humanité à des exemples d'une classe universelle : « l'art ». Ces œuvres appellent en fait une réponse spécifique ou particulière. Je fonde mon affirmation selon laquelle l'expérimentation des arts les plus complexes avec le « niveau supérieur » n'est pas – au moins dans une large mesure – un capital humain universel fondé sur un certain nombre de conclusions indépendantes mais liées.

Nous savons, depuis les travaux de Jean Piaget et de ses collaborateurs sur la psychologie du développement cognitif que pour chaque individu la formulation mentale de la nature de la réalité suit une séquence de développement générale. Sans affirmer la validité de chaque implication revendiquée pour les théories de Piaget, on peut affirmer que le plus haut niveau, celui des opérations formelles, n'est pas du tout atteint dans les sociétés primitives, ni par beaucoup d'individus dans les sociétés modernes¹. L'acquisition des niveaux piagétiens les plus élevés semblent dépendre d'un certain nombre de facteurs environnementaux, impliquant de grandir dans un environnement principalement créé par l'homme et d'expérimenter au moins plusieurs années d'éducation formelle².

L'éducation formelle, bien sûr, est entre autres destinée à conférer la capacité de lire et d'écrire. Et nous réalisons de plus en plus que l'acquisition de l'alphabétisme requiert et favorise certaines habitudes d'esprit qui ont des effets importants sur la perception et la structuration de la réalité³.

Certains de ces effets, essentiels pour mon argument, sont l'amélioration de la capacité à séparer les mots de leurs référents et à séparer les éléments d'une expérience les uns des autres et de soi-même. Le développement de la pensée opérationnelle formelle elle-même dépend de cette capacité à traiter les choses comme des entités abstraites et à se détacher des données immédiates considérées. Le détachement est un critère bien connu de l'appréciation moderne de l'art⁴. Ce n'est pas un hasard, à mon avis, si la pensée opérationnelle formelle et l'appréciation esthétique détachée sont les plus hautement considérées et recherchées dans la culture occidentale moderne, où l'alphabétisation – non seulement la capacité de lire et d'écrire, mais l'emploi habituel de modes de pensée « désincarnés » caractéristiques de la mentalité littéraire hautement scolarisée et alphabète – est une condition préalable essentielle (bien que non naturelle) à la socialisation réussie⁵. Cela n'a pas été et n'est toujours pas le cas dans les sociétés traditionnelles préindustrielles. Il n'est peut-être pas hasardeux que cette faculté soit devenue de plus en plus importante dans la société occidentale au cours des deux derniers siècles, c'est-à-dire au cours de la période pendant laquelle l'élucidation d'une classe appelée « art » et la nature de notre réception esthétique est devenue un problème articulé.

Je pense en outre que ce sont ces objets fabriqués dans l'intention de produire une appréciation de second niveau que nous considérons comme de l'art, mais nous avons tort d'inscrire dans cette catégorie conceptuelle tout ce qui est beau, saisissant ou plaisant. J'admets le fait que de tels objets puissent capter notre sensibilité, mais c'est également le cas de nombreuses créations de la nature.

Comment peut-on alors expliquer le haut niveau de réussite artistique du passé ou des sociétés primitives et non occidentales pré-alphabétisées ? Nous devons tout d'abord reconnaître que la pensée opérationnelle formelle et l'appréciation esthétique détachée hautement discriminante ne sont pas nécessaires (et peuvent même être hos-

1. Voir Christopher R. HALLPIKE, *The Foundations of Primitive Thought*, New York, Oxford University Press, 1980 pour une application récente de la théorie de Piaget à la compréhension de l'intelligence primitive.

2. Andreas FUGLESANG, *Applied Communication in Developing Countries: Ideas and Observations*, Dag Hammarskjöld Foundation, 1973.

3. Jack GOODY, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

4. Suzi GABLIK, *Progress in Art*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1976.

5. Margaret C. DONALDSON, *Children's minds*, New York, Norton, 1978.

tiles) à la création artistique¹. Les œuvres sensibles de l'humanité peuvent être bien expérimentées et appréciées sur de nombreux niveaux : il n'existe pas une « meilleure » méthode, bien que la méthode « contemplative détachée » convienne peut-être mieux à notre tempérament occidental moderne.

Il est également important de reconnaître que même si comme nous les individus des sociétés préindustrielles produisent des jugements esthétiques, cela ne veut pas dire que leurs jugements reposent nécessairement sur le même type d'*expérience* esthétique.

À quelques exceptions près, les sociétés préindustrielles n'ont pas la possibilité et ne sont guère invitées à développer à un haut niveau leur appréciation des variations et des différences qualitatives d'éléments de codes traditionnels pour eux-mêmes. Jusqu'à récemment, dans notre propre culture et dans d'autres, une élite – les producteurs et les mécènes de l'art – pratiquait sa propre « sélectivité ». Les traditions artistiques se sont développées lentement, guidées et maintenues par des personnes ayant des aptitudes et une formation, en association avec des artistes (par exemple, des guildes ou des castes) dirigées par des autorités religieuses et politiques. L'avalanche actuelle de médiocrité et de négligence artistique dans le monde, ainsi que la confusion de notre propre culture quant au statut du concept d'art, sont dans une large mesure imputable au déclin de la tradition et de l'autorité centralisée.

Bien que la plupart des hommes ait à présent et depuis toujours eu peu d'intérêt pour discerner et apprécier les qualités esthétiques autonomes des artefacts qui les entourent, et bien que la justification bioévolutive de l'existence de ces artefacts repose sur leurs aspects utilitaires ou sociaux, non esthétiques, il y a toujours eu quelques êtres humains – en particulier des artistes – naturellement prédisposés à perpétuer la tradition artistique et à se préoccuper, consciemment ou inconsciemment, d'aspects esthétiques non fonctionnels ou de « second niveau » de leur travail².

Vouloir créer une œuvre spéciale, après tout, implique l'intention de faire de son mieux, et le fait de se donner de la peine aboutira généralement à un travail réfléchi incarnant les réalisations et les aspirations les plus intimes de la personne et de sa société.

Il n'est pas étonnant qu'en tant que créatures classifiantes dotées d'une forte sensibilité et de pouvoirs de discrimination très développés, les êtres humains évalueront les choses, en trouvant certaines « meilleures » et d'autres « pires ». La beauté, comme l'amour, est dans l'esprit du spectateur. Comme nous sommes tous de la même espèce, il est probable que nous serons tous d'accord sur la valeur de beaucoup de choses même si – en tant qu'individus – nous continuerons à avoir des préférences idiosyncratiques et à être en désaccord. Essayer avec précision de classer ce qui a de la valeur selon des règles rigides semble être une entreprise vouée à l'échec, tout autant que nos esprits classifiants sont séduits par la possibilité de systèmes complets.

Ellen DISSANAYAKE

(traduit et présenté par Pierre LÉGER)

ont toujours été plus agiles que nécessaire, ont eu besoin de moins de sommeil que leurs compagnons, ou ont eu plus d'imagination et d'intelligence que l'exigeait leur environnement, de même leurs aptitudes et préoccupations esthétiques ont été préservées parmi la myriade de qualités qui confèrent aux hommes les avantages sélectifs de leur grande variabilité et leur adaptabilité.

1. H. GARDNER, *The Arts and Human Development*, *op. cit.*, p. 305-306.

2. Pourquoi serait-ce si curieux ? Le plus que l'on puisse dire, c'est peut-être que tout comme certaines personnes