

Introduction

Petite généalogie critique de l'esthétique

Lorsqu'on s'interroge sur l'identité de l'esthétique, il n'est pas rare qu'on se contente encore de la caractériser comme une discipline normative qui fixe les canons du beau comme la logique a la responsabilité de ceux du vrai et l'éthique de ceux du bien. Une telle réponse est à l'évidence peu satisfaisante et ignorante de ses évolutions récentes. Non seulement elle repose sur un anachronisme du point de vue terminologique, mais elle commet une profonde méprise d'un point de vue conceptuel puisqu'une telle définition ne s'applique en réalité qu'à une théorie des beaux-arts qui se révèle *in fine* être une théorie de la perfection. De l'Antiquité au XVIII^e siècle, qu'il s'agisse de philosophie (l'unité du *kaloskagathos*) ou de théologie (l'Être incarnant cette perfection suprême, le cadre dans lequel est pensée la beauté est en effet métaphysique et il présuppose que les prédicats utilisés renvoient à des propriétés objectives, ontologiquement ancrées dans ce qui incarne l'essence des objets considérés. Certes Aristote cesse d'identifier beau et bien mais il conserve l'idée que la perfection est la mesure par excellence du beau dont « les formes les plus hautes... sont l'ordre, la proportion et le défini que montrent surtout les sciences mathématiques¹ ». Il en découle une insistance sur les propriétés formelles et structurales (*symmetria*), celles relatives à la composition et à la disposition des parties et à l'unité ou à l'harmonie de l'ensemble qui les comprend. Le beau lui-même est un transcendantal qui convient à des objets dissemblables bien que non étrangers les uns aux autres.

L'ironie de l'histoire est que le projet qu'on présente d'ordinaire comme la première élaboration d'une nouvelle conception, celle de l'esthétique pensée comme « connaissance sensible » se révèle être aussi l'ultime tentative de sauver le vieil héritage de la poétique. Elle s'inscrit en tout cas explicitement dans l'horizon d'une philosophie de la perfection, même si elle opère un déplacement qui en

• 1 – ARISTOTE, *Métaphysique*, M 1078a37-1078b2, trad. fr. Garnier-Flammarion, 2008, p. 414.

transforme la signification. De tous les post-leibniziens, Wolff est celui qui a le plus explicitement soutenu que la beauté est la connaissance sensible de la perfection, c'est-à-dire un chemin dérivé ou secondaire que sont dispensées d'emprunter les disciplines supérieures ou noétiques. Son disciple Baumgarten affirme en revanche que « la fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté² ». Le déplacement de l'adjectif prend une portée considérable car une forme de perfection *sui generis* est enfin reconnue au sensible ; la beauté ne supplée rien d'autre qui serait absent ou inassignable, mais elle devient l'indice que quelque chose a été pleinement acquis ou accompli. Loin d'être une simple ébauche, la compétence dont le beau est la marque est une connaissance complète en son genre et inséparable de ce qu'elle mobilise, l'activité perceptive en tant que mode irréductible de représentation. Bref, la perception a déjà sa perfection qui la rend pénétrable et efficiente³. Et s'il y a une ironie seconde au sein de cette ironie, c'est que le projet inabouti de Baumgarten ou de son disciple Meier ne cesse de faire retour dans un contexte épistémologique totalement différent, celui de l'émergence des sciences cognitives et du projet d'aborder le domaine esthétique à partir de l'analyse de lois psychologiques et neurologiques et de leur récurrence dans le fonctionnement des œuvres⁴.

Si les auteurs allemands, de Baumgarten à Kant, ont été soucieux de déterminer le site gnoséologique propre à l'esthétique, ainsi que la manière dont la conceptualisation esthétique tire profit du système de nos facultés, les auteurs anglais et français ont été davantage attentifs aux types de pratiques qui sont ceux des amateurs et des connaisseurs. Il en ressort l'idée d'une discipline appréhendée à partir de l'expérience personnelle qu'on tire de la réception des œuvres ou de situations spécifiques. Ce qui est en jeu est l'impact sur la sensibilité, tant au niveau physiologique (Burke ou Diderot) que psychologique (d'Addison à Hume). La situation esthétique originaire est celle d'une rencontre privilégiée ou inopinée entre un sujet doté d'une nature humaine spécifique et un objet qui la stimule ou qui à l'inverse lui résiste. Pas d'esthétique en dehors d'une conduite spécifique qui met d'abord en alerte ses dispositifs de saisie et d'appréciation.

Ici l'orientation est résolument non réaliste, au sens où les propriétés esthétiques ne sont pas des qualités intrinsèques appartenant de plein droit à certains objets remarquables ou pittoresques mais des propriétés relationnelles et non uniformes puisqu'elles sont susceptibles de varier en fonction des conditions qui

• 2 – A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 1850, § 14, trad. fr. *Esthétique*, L'Herne, 1988.

• 3 – Voir la préface éclairante de Jean-Yves Pranchère à sa traduction de Baumgarten, note ci-dessus.

• 4 – Je renvoie à mon article « Théorie logique et genèse cognitive », in Ch. MOREL (dir.), *Esthétique et logique*, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

prévalent. Non seulement l'appréciation esthétique est celle d'un sujet pourvu d'une individualité, mais celui-ci, confronté au même objet, fait une expérience différente à chaque occurrence. Cette diversité n'a pour autant rien d'arbitraire, elle ne relève pas de la fantaisie car le goût nécessite une attitude de discrimination qui met en jeu la détection fine des données et qui perdrait son sens si le résultat était dénué de toute dimension normative. Le seul critère efficace est celui de la convergence intersubjective, à condition qu'on ne le confonde pas avec un effet du conformisme social. Le non réalisme est donc compatible avec une objectivité du jugement, dans la mesure où le critique idéal s'efforce avant tout d'optimiser une stratégie consciente de ses pouvoirs et de ses propres limites. Pour Hume, il est donc illusoire de se demander à quelle norme un tel critique obéit, et comment on peut s'assurer de son contenu effectif. En réalité, le critique EST la norme ou bien celle-ci représente concrètement ce que fait l'expert. La norme ne renvoie pas à une question de définition qui l'enfermerait dans une impasse mais à des conditions pertinentes d'exercice, elle est le résultat historique et psychologique de pratiques qui se stabilisent et évoluent à partir d'un socle anthropologique et social. L'héritage moderne de cette approche est ce que Rainer Rochlitz, en prolongement de Beardsley, appelle la rationalité esthétique qui repose sur une approche résolument dialogique et critique de l'activité esthétique⁵.

Il n'en est pas moins vrai que la grande majorité des non réalistes se réclament du subjectivisme, et il faut prendre garde à en différencier deux formes qui ne sont pas seulement distinctes mais presque antagonistes :

– le subjectivisme universaliste de type kantien prend pour base la structure de tout sujet raisonnable et lie la légitimité du goût à la présupposition d'un « sens commun » esthétique. Le pari est qu'un jugement de goût doit être singulier sans être empirique et universel sans pour autant être conceptuel – il vaut pour une chose unique mais non pour le seul sujet qui l'appréhende. Comment alors justifier que la satisfaction qu'il produit puisse être communiquée? La réponse est que ce qui est communiqué n'est ni la sensation de plaisir qui l'accompagne (agrément), ni un contenu transmis par lui (et qui nécessiterait un concept), mais une simple condition épistémique, à savoir l'état d'esprit qui résulte du libre jeu entre nos facultés de connaître (imagination et entendement) en vue d'une représentation⁶. Il en découle que désintéressement et formalisme ne peuvent être dissociés ;

– le subjectivisme individualiste, peu représenté au XVIII^e siècle mais dominant aujourd'hui, s'apparente à une forme d'égotisme plus ou moins exacerbé qui met

• 5 – R. ROCHLITZ, *L'art au banc d'essai*, Gallimard, 1998, première partie, chapitre 3.

• 6 – E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1993, § 9. Un commentaire très inspirant est proposé par L. GUILLERMIT, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, CNRS, 1986, chap. II et III.

en avant tous les caractères de la singularité, que ce soit à un niveau personnel (préférences, engouements, caprices, etc.) ou culturel (par le biais de la valorisation de toutes les formes de nouveauté et d'expressivité). La reconnaissance de la beauté équivaut à revendiquer que « j'aime cela », sans que mon expérience propre et affectivement connotée puisse jamais servir de règle ou simplement de repère pour n'importe quelle autre. Car la situation postmoderne laisse coexister tous les points de vue mais elle compromet toute synthèse ou toute hiérarchie, les condamnant tous à n'être qu'une opinion parmi d'autres et qui n'engage pas.

Le glissement global de la théorie esthétique vers le pôle subjectif et vers le vécu est la résultante d'une série d'évolutions complexes et corrélées, qui dépasse le cadre de cette brève étude. On peut citer, parmi une foule de facteurs qui l'ont favorisé, des manifestations de ce genre : (1) L'emprise grandissante de l'individualisme comme horizon des sociétés démocratiques modernes. Il est frappant que l'ascendant du goût ait été concomitant de la critique des structures hiérarchiques propres à la société traditionnelle, et de fait la naissance d'une culture esthétique suscite le même genre de débats que pose celui de la formation d'un *consensus* sociopolitique lorsqu'on ne dispose plus de l'appui d'un ordre transcendant. (2) La promotion de l'originalité artistique comme valeur permettant de jauger l'authenticité d'une création, au détriment de considérations propres au savoir-faire et au métier qui permettaient de valider une compétence artistique. (3) L'impact des avant-gardes qui a stimulé le sens de la provocation et l'agressivité vis-à-vis de la beauté considérée comme une valeur bourgeoise, induisant une situation de profonde perplexité qui favorise un processus de « dé-définition » de l'art. (4) Le paradoxe de l'art de masse qui tend à uniformiser les conditions de réception, en se plaçant à un niveau où les variables culturelles (entre cultures et jusqu'au sein des individus) qui étaient au cœur de la vision humaniste tendent à passer au second plan, moins parce qu'elles seraient contestées dans leur contenu que parce qu'il devient de plus en plus problématique de les mettre efficacement à contribution⁷.

Ce qui résulte de cette situation est quelquefois décrit comme une forme d'ivresse libératrice sur un plan esthétique, à travers le constat que « la beauté est partout, doit être partout, alors même que l'art n'est plus nulle part⁸ ». Le culte du corps et le sacre du tourisme remplacent joyeusement les formes canoniques d'une religion de la culture. Mais il est en général plutôt perçu comme un symptôme de désorientation ou comme la prise de conscience désabusée de la perte de légitimité dans les procédures d'homologation artistique ou esthétique. Elle déclenche en

• 7 – R. POUIVET, *L'esthétique d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La lettre volée, 2003.

• 8 – Y. MICHAUD, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2004, p. 14.

retour des formes d'interprétation ou de résistance qui mettent à profit diverses stratégies de réponse. Trois méritent plus particulièrement d'être mentionnées :

1. La solution la plus immédiate consiste dans une tentative plus ou moins volontaire de restaurer la logique de l'ordre ancien, par lucidité plus que par nostalgie. À défaut de faire retour à l'état d'origine, on peut au moins concevoir des substituts, imaginer des formules de compromis ou de remplacement, inventer des formes « néo » capables de résonner avec celles d'avant et de sauvegarder ainsi l'applicabilité d'une évaluation esthétique au sens traditionnel. Car il est assez facile de soutenir qu'on peut toujours mettre en corrélation une hiérarchie de propriétés avec la formation de jugements évaluatifs non arbitraires. Le champ de l'art est disparate, non isotrope, mais cela n'interdit pas de faire des rapprochements et des analogies entre pôles éloignés. C'est pourquoi, au-delà d'une disparité de surface, la nostalgie d'un système de référence ne cesse de hanter l'apparition des avant-gardes comme son ombre car chacun des deux a besoin de l'autre, tantôt pour se donner le motif de la contester et tantôt pour réduire la portée de la contestation à quelques épisodes marginaux qui prendront place *in fine* dans une théorie généralisée (plutôt qu'universelle).

La modalité philosophique la plus adéquate est une stratégie en termes d'identification, comme celle défendue par Noël Carroll, qui consiste à construire des généalogies qui rattachent les œuvres perturbatrices à des ancêtres déjà reconnus⁹. Dans ses textes plus récents, il lie cette conception à une critique de l'autonomie artistique, mais il n'en reste pas moins qu'elle fonctionne toujours comme une forme d'homologation rétrospective : peut être tenu pour artistique ce qui s'inscrit dans une filiation ou fait l'objet d'un récit cohérent et crédible. Une version un peu différente quoique apparentée est l'approche historicisée de Levinson, qui fait intervenir de façon plus marquée une dimension intentionnaliste.

2. Une autre perspective passe par l'analyse conceptuelle et par la volonté de justifier ce qui fait la teneur minimale d'une œuvre d'art. Curieusement elle naît dans le sillage post-wittgensteinien d'un projet mis en échec. Selon Weitz, la tentative de définir l'art relève d'une mécompréhension profonde de la logique du concept d'art¹⁰. Toute définition revient en effet à énoncer des conditions nécessaires et suffisantes, c'est-à-dire à présupposer qu'on a à faire à un concept clos, alors que le concept d'art est à bords flous et en constant remaniement. Il en découle qu'il est impossible de déterminer ce qui peut valoir comme propriété définissante, du moins tant qu'on s'en tient à des propriétés exhibées. Corollairement les tentatives d'orientation formaliste de neutraliser le contenu se révèlent circulaires, en particulier lorsqu'elles font de la « forme significative » un

• 9 – N. CARROLL, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, partie II.

• 10 – M. WEITZ, « Le rôle de la théorie en esthétique » (1956), trad. fr. *in* D. LORIES (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, 2004.

critère de ce qui fait une œuvre d'art véritable et qu'on n'a pas d'autre moyen de caractériser l'œuvre d'art qu'en en faisant la manifestation exemplaire d'une telle forme¹¹. L'impasse semble totale.

Une issue consiste à abandonner le point de vue fonctionnel qui est inséparable d'une définition esthétique de l'art au profit d'une approche de nature procédurale¹². Pour le premier, quelque chose est une œuvre s'il contient un ensemble de propriétés spécifiques qui lui confèrent la possession d'une essence, alors que pour la seconde il est un résultat qui découle d'une pratique certifiée en contexte, ce qui est loin de vouloir dire dans tous les cas codifiée. Pour la théorie dite institutionnelle, la démarche de base vis-à-vis du monde de l'art est donc de portée classificatrice et elle ne peut se prononcer sur l'art qu'en termes de statut. Ce n'est que dans un second temps que le renouveau de l'ontologie de l'art a réactivé une réflexion sur la sorte d'entités que sont les œuvres et qu'il a donné une impulsion vigoureuse en faveur du réalisme esthétique. Il y a aujourd'hui une multitude d'ontologies concevables, courantes ou révisionnistes, et on peut faire librement le choix de la base (not. matérielle, mentale, événementielle) qui convient le mieux à ses desseins parmi la gamme des possibles.

3. Mais le processus le plus significatif consiste dans la volonté de réintégrer l'esthétique au sein du champ élargi de la connaissance, conformément au projet originel de Baumgarten. Plusieurs aspects s'y trouvent conjugués. En termes classiques, ce qui est mis en jeu est une réévaluation de l'objectivité par-delà l'inflation subjectiviste. Non pas qu'il y ait une antinomie insurmontable entre les labyrinthes de la conduite esthétique et la teneur du jugement qui en exprime le résultat, mais la vulgate en avait fait un motif de tension plutôt qu'une occasion de dialectique constructive. Dans le monde anglo-saxon, la meilleure façon d'asseoir cette visée de l'objectivité a consisté à puiser dans l'arsenal conceptuel de la philosophie du langage ses outils de description. L'esthétique peut en espérer une clarification conceptuelle de ses objets et une promesse d'adéquation à la réalité de ses usages, tant en termes de conditions d'énonciation que d'analyse des énoncés. Dans un second temps, il en est résulté une prise en compte grandissante des aspects psychologiques, du niveau de la perception à celui de l'imagination et des émotions, l'œuvre d'art étant de moins en moins le produit d'une création autonome qu'une aire d'échanges multiples entre artiste et récepteur. Le centre de gravité de l'esthétique se déplace de la focalisation sur des objets clos sur eux-mêmes vers la philosophie de l'esprit et la compréhension des mécanismes qui rendent possible leur

• 11 – Parmi d'innombrables discussions de la thèse de Clive Bell, on peut mentionner en priorité l'article de B. LAKE, « A Study of the Irrefutability of Two Æsthetic Theories », in W. ELTON (dir.), *Æsthetics and Language*, Blackwell, 1954.

• 12 – L'ouvrage de base est celui de S. DAVIES, *Definitions of Art*, Cornell University Press, 1991.

interprétation. Le défi à relever est de comprendre comment des mécanismes de routine sont en mesure d'engendrer une vision qui ne l'est pas.

Ainsi l'esthétique se trouve-t-elle à la croisée des chemins : d'un côté elle hérite d'une source propre de légitimité, fondée sur une expérience qui se veut radicale et irréductible et confortée par la présence d'un grand récit historique; de l'autre elle s'expose à une perspective de naturalisation qui prend appui sur le rôle des processus mentaux et dont la cohérence ne peut s'appuyer que sur une méthodologie conforme aux exigences de scientificité de toute discipline positive.

L'horizon de la naturalisation

La motivation de tout programme de naturalisation est de parvenir à traiter l'ensemble des faits humains dans un cadre unique qui ne fasse intervenir que des méthodes empruntant aux sciences de la nature. Il a donc pour enjeu fondamental l'articulation certains diront le fossé, entre les contenus de l'esprit tels que nous les vivons à travers la perception, la parole, la mémoire, l'apprentissage ou les émotions et les processus de type causal qui régissent l'enchaînement des phénomènes au sein du monde matériel. Comment le mental peut-il émerger du monde physique et comment des lois en dernière instance physico-chimiques peuvent-elles rendre compte de l'évidence qualitative et de la complexité conceptuelle de notions comme l'intentionnalité, les états de conscience ou la normativité?

Certes la perspective de naturalisation est tout sauf nouvelle en philosophie. Dès l'Antiquité, se manifeste le souci de ne pas séparer les fonctions psychiques les plus élaborées de leur soubassement biologique et comportemental (au point qu'Aristote peut intituler « De l'âme » un traité qui relève de la philosophie naturelle) et de ne pas oublier que l'humanité en tant qu'espèce sociale et pensante s'inscrit aussi dans un monde naturel et cosmique. Le XVIII^e siècle fournit une version plus militante de l'anthropologie, inspirée par le matérialisme des Lumières et la critique virulente des dogmes. Il en fait une machine de guerre contre le recours à la finalité, à un fondement transcendant et à un ordre immuable de la nature, et ouvre la voie à une approche rationalisée de la réalité, mesurable et rapportée à ses propres repères. L'esthétique s'est efforcée de trouver une voie médiane, soucieuse de ne rien céder sur la relation des hommes au monde naturel tout en résistant à la tentation réductionniste ou scientiste. Ainsi le pragmatisme de Dewey récuse tout appel à une philosophie première et, comme Piaget, voit dans la relation sujet – objet un cas particulier et exemplaire de la polarité de base entre l'organisme vivant et son environnement¹³. D. F. Fenner

• 13 – J. DEWEY, *L'art comme expérience*, trad. fr. sous la direction de J.-P. Cometti, Publications de l'université de Pau/Éditions Farrago, 2005, chap. 1 et 11.

entend défendre « un naturalisme esthétique modeste » sur la base des contributions que la psychologie peut apporter au progrès de l'enquête esthétique¹⁴.

Mais ce qu'il y a de nouveau dans le contexte récent est la place que se sont acquises les sciences cognitives et le projet de repenser à partir de leur méthodologie une grande part de la philosophie. En épistémologie, on associe l'entreprise de naturalisation à l'impulsion donnée par Quine dans son célèbre article de 1971 sur « L'épistémologie naturalisée¹⁵ ». B. Stroud en résume l'esprit en la caractérisant comme l'étude de « tout ce que nous sommes capables de découvrir scientifiquement sur la manière dont nous parvenons à savoir ce que nous savons¹⁶ ». Ce projet s'inscrit dans un parcours de plus longue haleine qui remonte au moins à l'entreprise critique de Hume d'examiner les fondements de la connaissance en interprétant tout énoncé comme relatif en dernière instance à des données descriptives. Un aboutissement moderne en est le programme carnapien de la constitution c'est-à-dire de la traduction ou de la reconstruction du discours de la science sur la base la plus économique, celle de « vécus et élémentaires » indivisibles. En fait, le point de départ de Quine est une réflexion sur les impasses de ces tentatives de réduction de la totalité du savoir en termes observationnels. L'échec vient de ce que le problème était en réalité mal posé et Quine propose de réorienter l'analyse en renversant l'ordre d'inclusion qui prévalait parmi les membres du Cercle de Vienne : « L'ancienne épistémologie aspirait à contenir, en un sens, la science de la nature, qu'elle aurait voulu construire à partir des données sensorielles. Inversement, dans sa nouvelle présentation, la science de la nature contient l'épistémologie, à titre de chapitre de la psychologie » (RO 97), c'est-à-dire en prenant paradoxalement appui sur la discipline qu'elle ne pouvait jusque-là que récuser, en raison des menaces que le psychologisme faisait peser sur l'objectivité de la connaissance.

Toutefois la pensée de Quine est loin d'être tout d'un bloc et elle ne livre pas le même diagnostic selon la manière dont on l'aborde. Comme le remarque Sandra Laugier, il y a « deux versions du naturalisme, un premier (scientiste et évolutionniste, revendiqué dans les sciences cognitives et qui est suggéré dans la conclusion de "L'épistémologie naturalisée") et un second (anthropologique, qui renverrait à une nature humaine, l'accord linguistique et l'apprentissage de la signification) » (RO XLI). En somme, si la leçon de Quine peut conduire à l'élimi-

• 14 – D. F. FENNER, « Modest Aesthetic Naturalism », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 50, n°4, 1992.

• 15 – L'article est inclus dans le recueil *Relativité de l'ontologie*, trad. fr. J. Largeault (1977), nouvelle édition, Aubier, 2008 (ci-après RO).

• 16 – B. STROUD, « The Significance of Naturalized Epistemology », *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 6, University of Minneapolis Press, 1981.

nativisme des Churchland et dans une mesure moindre de Dennett, elle peut aussi déboucher sur l'élaboration patiente d'une théorie construite sur le concept de stimulus-signification. En effet, « quand un philosophe naturaliste se tourne vers la philosophie de l'esprit, il est exposé à parler du langage [c'est-à-dire d']un art social que nous acquérons tous uniquement en reconnaissant le comportement manifeste d'autrui lors de circonstances publiquement identifiables » (RO 39). La tâche est alors de savoir caractériser un « schème conceptuel » en constant remaniement, en tenant compte à la fois des contraintes du holisme méthodologique et de l'obstacle de la sous-détermination empirique des théories, démarche qui trouve à son tour son prolongement dans l'analyse que Davidson a menée à partir des croyances.

Le défi de fond porte sur la naturalisation de l'intentionnalité c'est-à-dire sur la possibilité pour un système biologique (ou physique) de représenter les propriétés pertinentes de son environnement et d'y intervenir adéquatement. On s'accorde à considérer qu'une des contributions les plus importantes à l'entreprise de naturalisation est la téléosémantique de Fred Dretske qui entend rendre compte des contenus signifiants en termes de contenu informationnel. Comme le résume Pierre Jacob, « l'idée directrice est que les propriétés sémantiques des attitudes propositionnelles d'un individu sont dérivables principalement des relations informationnelles entre son esprit (ou son cerveau) et son environnement¹⁷ ». Ceci conduit à introduire une relation d'indication (assez semblable à la notion de « signification naturelle » chez Grice) qui constitue la converse d'une relation causale : si le feu dégage de la fumée, le fait de détecter une fumée indique – c'est-à-dire fournit une information sur – la présence d'un feu. Ainsi une donnée sémantique est abordée sur la base d'une situation objective, sous réserve d'une dépendance nomique suffisamment forte. La difficulté est que, même dans un cas aussi simple, il existe une foule de raisons qui peuvent affecter la fiabilité indicative du signal et donc la portée du processus. C'est pourquoi Dretske est conduit à faire intervenir non seulement des processus d'apprentissage individuels, nécessaires pour extraire par codage digital le noyau d'information utile pour un usage donné, mais des effets imputables à la sélection naturelle qui portent sur le mécanisme de formation de croyances utiles. Dans l'état présent, de telles recherches présentent encore des lacunes considérables et se heurtent à des obstacles importants, mais elles ouvrent une voie pour aborder les problèmes de la conscience et de l'intentionnalité dans des termes qui n'excluent pas d'avance de les tenir pour inaccessibles à tout questionnement scientifique. Elles plaident en tout cas pour une approche résolument externaliste selon laquelle la vérité est plus fondamentale que la justification et renvoie elle-même à la possession de propriétés normatives.

• 17 – P. JACOB, *Pourquoi les choses ont-elles un sens?*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 58.

En dehors des sciences biologiques au sens strict, la perspective évolutionniste a surtout été pratiquée en psychologie, avec des représentants majeurs comme David Buss, John Tooby et Lea Cosmides. L'enjeu de cette nouvelle discipline n'est pas d'ajouter un canton supplémentaire à ce que faisait déjà la psychologie mais plutôt de repenser la psychologie et par extension l'épistémologie en focalisant l'attention sur les étapes du développement structurel de l'esprit humain. Alors que l'épistémologie cherchait à construire à l'échelon individuel et collectif les enchaînements qui mènent à des formes de connaissance élaborée, la biologie évolutionniste s'efforce de rendre compte des conditions dans lesquelles le système nerveux s'est spécialisé pour répondre aux défis de l'adaptation de l'espèce à la réalité. Quel que soit le domaine du comportement humain concerné, du raisonnement à la coopération sociale ou à l'émotion, l'objectif est de montrer comment se sont mis en place les soubassements de l'esprit et de la culture, par le biais de modules qui sont toujours le produit conjoint des gènes et de l'action de l'environnement.

Un aspect important est que la lenteur de l'évolution – le fait que la mise en place d'un circuit neuronal efficace s'échelonne sur des dizaines de millénaires – a pour conséquence que la structure de notre cerveau moderne s'est formée pour répondre à des conditions de vie qui étaient celles de nos lointains ancêtres chasseurs-cueilleurs. Il n'est donc pas surprenant que cette méthode d'enquête théorique qui remonte de l'homme actuel vers ses lointaines origines préhistoriques à reconstituer ait suscité nombre de réserves et de doutes, renforcés par le constat que les explications proposées divergent profondément d'un chercheur à l'autre. Lorsqu'il n'existe pas de faits probants pour trancher, n'est-on pas en présence d'une « *Just So story* » comme disent les Anglo-saxons, c'est-à-dire un simple scénario qui met en perspective un ensemble de données disponibles et non pas une théorie dont on pourrait dériver de nouveaux phénomènes? La question se pose tout particulièrement pour les productions et comportements relatifs à l'art, qu'il semble malaisé de faire entrer dans un cadre adaptationniste au sens strict. Mais une leçon importante qui se dégage de ces recherches est en revanche d'avoir attiré l'attention sur le rôle déterminant de la fiction et de la narration en tant que capacités humaines de simulation et d'expression. C'est moins l'anomalie apparente de l'art qui est intéressante que la libération de ressources mentales susceptibles de bénéficier à l'ensemble des activités qui mobilisent le traitement et la transmission d'informations et donc de tenir une place centrale au sein du processus d'homínisation.

Qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, la naturalisation constitue aujourd'hui un enjeu central de la pensée philosophique, quel que soit le secteur. Loin de se présenter comme une théorie unifiée, elle s'apparente à un réseau de programmes reliés de manière lâche et qui partagent une inspiration commune plutôt qu'une

méthodologie unique. L'aspect évolutionniste y est plus ou moins marqué ; parfois les disciplines neurocognitives sont en position dominante, dans d'autres cas l'approche est plus épistémologique ou plus conceptuelle. Mais elle représente à coup sûr une inflexion puissante dans la pratique de la philosophie, comparable à ce qu'a pu être le tournant de la logicisation au début du xx^e siècle ou ses prolongements en philosophie du langage, à savoir une forme de reconfiguration autour d'un nouveau paradigme.

Il est bien connu que chaque grande initiative théorique tend à conquérir tout l'espace disponible, et il n'est donc pas surprenant que la naturalisation se soit développée à partir de la philosophie de l'esprit vers des régions plus excentrées comme l'éthique et l'esthétique. Dans ce dernier cas, il est facile de se convaincre qu'il y a toujours eu des tentatives pour ancrer l'esthétique dans un niveau d'expérience aussi élémentaire que possible. Comment oublier les spéculations de Diderot dans ses deux lettres de 1749 et 1751 où la déficience sensorielle se fait moyen d'explorer les rapports entre l'esprit et le corps¹⁸ ? On ne peut pas ne pas penser non plus à la célèbre conférence de Le Brun sur *L'expression des passions* (1668) qui greffe sur la mécanique cartésienne des passions de l'âme une recherche systématique sur les moyens adéquats de les représenter visuellement¹⁹. Tout au long de cette expansion, elle a induit un double mouvement : d'une part elle renforce le poids de l'analyse empirique, en encourageant l'observation et l'expérimentation de protocoles applicables à des secteurs bien délimités (par exemple, la réception émotive ou le contexte de l'éthique des affaires), d'autre part elle favorise les relations méta – et transdisciplinaires qui mettent l'accent sur le mode de fonctionnement du domaine et ses correspondances et/ou contrastes avec d'autres. Loin d'être une curiosité inédite et sans portée, cette conjonction renoue avec ce qui a été l'état ordinaire de la recherche au xviii^e siècle où toutes les parties de la philosophie entretenaient un dialogue incessant et où chaque détail devenait le germe d'une réflexion de portée générale.

Reste que les préoccupations des épistémologues semblent à des années lumière de ce qui intéresse l'amateur d'images ou ce qu'on vit dans l'expérience esthétique. Est-elle concernée positivement ou seulement de façon contingente, comme un objet qui s'ajoute de l'extérieur à d'autres possibles et qui en ferait un cobaye ambigu des cognosciences ? Il est certainement prématuré de donner déjà une

• 18 – On consultera avec fruit l'édition commentée de M. HOBSON et S. HARVEY, *Lettre sur les aveugles et Lettre sur les sourds et muets*, Garnier-Flammarion, 2000.

• 19 – Le texte est reproduit in A. MÉROT (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au xvii^e siècle*, ENSB-A, 1996, p. 145-162. Dans *Du vrai, du Beau, du Bien*, Jean-Pierre Changeux se demande si Le Brun ne serait pas le lointain père fondateur de la neuro-esthétique (Odile Jacob, 2008, p. 182 et suiv.).

réponse définitive puisqu'on est en présence de développements qui sont à peine ébauchés et lacunaires. Il est à coup sûr excessif de penser que la naturalisation conduit par principe à invalider l'ensemble du travail mené jusqu'ici en esthétique – et par des voies bien différentes – et encore plus illusoire de croire qu'elle est détentrice d'une solution magique. Il est injustifié d'y voir une diversion, exagéré de craindre un risque de dépossession, quand bien même certaines attitudes scientifiques peuvent faire preuve de rigidité ou de dogmatisme. La méprise par excellence serait de trop attendre de la naturalisation, ce qu'elle n'est pas en mesure de promettre et qui ne manquerait pas alors de faire proliférer des espoirs vains et des frustrations inutiles. Mais chaque contribution aide à faire prendre conscience de possibilités nouvelles ou de manières de réexaminer ce que l'expérience esthétique nous a appris et peut nous apprendre.

Esthétique et naturalisation : quelques repères

Lorsqu'on évoque la naturalisation en esthétique, on peut entendre l'expression dans un sens faible ou dans un sens plus fort. Le sens faible consiste en une simple réinterprétation d'une problématique traditionnelle à partir d'une terminologie contemporaine. Ainsi lorsque Jennifer McMahon développe un « réalisme esthétique critique », elle entreprend de greffer sur le modèle théorique et formaliste kantien des apports cognitifs qui en explicitent l'enjeu sans modifier sa teneur philosophique de base. Le centre de son analyse est la notion de beauté matérielle, conçue comme s'enracinant dans une forme d'objectivité dont la structuration dépend des capacités propres à tout sujet et donc irréductible à une réaction épidermique. « Il existe dans l'expérience de la beauté un aspect qui nous affecte profondément. Parfois on se réfère à cet aspect comme à quelque chose de spirituel, parce qu'il nous alerte sur notre intégration à la nature, à une communauté d'esprits au-delà du soi. J'explique cet aspect en termes d'un concept naturalisé de l'esprit. Ceci n'élimine ni ne réduit l'expérience esthétique mais justifie l'attention que nous portons à l'esthétique, étant donné le rôle fonctionnel que je mets au jour pour lui²⁰. » McMahon entend se démarquer à la fois des « explications insatisfaisantes » et superficielles issues de la psychologie évolutionniste, qui subordonnent la beauté à un avantage reproductif, et du formalisme traditionnel qui se contente de faire intervenir la relation spatiale entre éléments.

Le cas de Dewey est très différent mais il s'inscrit lui aussi dans une version faible de naturalisation, au carrefour entre un arrière-plan darwinien assumé et un

• 20 – J. A. McMAHON, *Aesthetics and Material Beauty. Aesthetics Naturalized*, Routledge, 2007, p. 58.

horizon philosophique de tonalité plutôt aristotélicienne. Pour lui, l'art et *a fortiori* l'esthétique ne constituent en rien un secteur de la réalité qu'on pourrait nettement délimiter au sein de notre expérience. Tout au contraire, « une esthétique pragmatiste ne privilégie pas les objets mais les *usages* » remarque J.-P. Cometti²¹. C'est dire que ce qui fait une œuvre est inséparable du processus qui y conduit et des conditions de sa réception individuelle ou collective. Dewey affirme qu'« il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer *une* expérience²² ». Il faut pour cela que « le matériau qui fait l'objet de l'expérience [aille] jusqu'au bout de sa réalisation », que le terme soit « un parachèvement et non une cessation » et que nous ayons conscience de l'unité du résultat. Par contraste avec Beardsley qui adopte un point de vue instrumentaliste et traite l'expérience esthétique comme étant plus unifiée, plus intense et plus complexe²³, Dewey refuse de dissocier l'œuvre et l'expérience qu'on en fait. C'est bien pourquoi l'art lance un défi à la philosophie : « concernant l'expérience esthétique, le philosophe doit donc s'efforcer de comprendre de quoi il y a expérience » et en corollaire « il n'est pas de test qui révèle aussi sûrement le caractère unidimensionnel d'une philosophie que son traitement de l'art et de l'expérience esthétique²⁴ ».

On peut se demander jusqu'à quel point l'adhésion à un darwinisme de principe peut faire abstraction d'engagements méthodologiques plus radicaux. C'est en tout cas sur la base de nouvelles stratégies de recherche et le cas échéant l'émergence de nouveaux objets que se jouent pleinement les enjeux de la naturalisation de l'esthétique, en son sens fort. Dans la pensée contemporaine, il est assez facile d'identifier plusieurs lignes de recherche qui répondent à cet objectif. Elles sont novatrices en ce qu'elles transforment la physionomie traditionnelle de la discipline, tantôt à travers l'impact de problématiques qui ont leur source ailleurs, tantôt en réinvestissant des secteurs qui avaient été longtemps négligés. Sans se confondre les unes avec les autres, elles ont toutefois un air de parenté qui les inscrit au sein du même horizon de développement. Sans chercher à être exhaustif ni même couvrir les projets principaux, on peut mentionner au moins quatre domaines actifs qui apportent des contributions importantes à l'avancement d'une esthétique naturalisée :

Investigations psychologiques

L'importance que revêt la psychologie pour l'esthétique est une constante depuis le XVIII^e siècle, en particulier à travers la philosophie humienne des passions et son

-
- 21 – J.-P. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 245.
 - 22 – J. DEWEY, *op. cit.*, p. 59.
 - 23 – M. C. BEARDSLEY, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), 2^e éd., Hachette Pub. Co., 1981, p. 529.
 - 24 – J. DEWEY, *op. cit.*, p. 319.

analyse des mécanismes de transfert et d'association des idées. Elle a développé tout au long de son histoire une foule de méthodes et d'approches en vue d'expliquer les traits généraux et les particularités locales des attitudes que nous adoptons en face des objets esthétiques. Il s'agit en l'occurrence d'une démarche résolument empirique qui s'appuie sur l'examen de faits observables et investie d'une ambition expérimentale²⁵, au moins par l'usage de comparaisons et de corrélations qui permettent de discerner un réseau de relations significatives. En fait presque toutes les recherches menées en psychologie peuvent trouver leur prolongement en esthétique, mais dans le cadre de situations qui sont à la fois privilégiées sur un plan qualitatif et plus difficiles à caractériser sous forme objective. L'analyse factorielle au sens classique (Burt, Eysenck) semblant aujourd'hui trop limitative, la façon la plus efficace de procéder passe par une méthodologie de variation systématique des conditions qui influencent la perception ou l'interprétation des œuvres, et qui jouent sur des facteurs psychobiologiques (Valentine, Berlyne) ou sur des paramètres d'ordre psychosociologique (Y. Bernard²⁶).

Une telle analyse descriptive peut sembler trop extérieure à ce qui fait la réalité des phénomènes esthétiques. Aussi le modèle intentionnel, en dépit des objections récurrentes liées au sophisme de l'intention²⁷, a toujours conservé un pouvoir réel de séduction puisqu'une œuvre n'est pas seulement un objet qu'on explore mais le résultat d'un projet motivé, irréductible à la fois à l'établissement d'une convention et à l'instanciation d'un rapport causal. Du côté du récepteur, la position la plus fréquemment défendue est celle d'un intentionalisme hypothétique (Levinson) qui construit, sur la base des données accessibles, la meilleure interprétation compatible avec le contexte total. Cela est évident en littérature où l'on est directement en prise avec des significations, mais cela ne l'est pas moins dans les arts graphiques où la manière la plus efficace de comprendre les œuvres est de détecter dans leurs propriétés visibles la trace de processus intentionnels laissée par l'artiste. « Qu'on le veuille ou non, écrit A. Pignocchi, nous ne pouvons pas percevoir les propriétés des dessins et des histoires autrement que comme le résultat d'une démarche que nous aurions nous-mêmes pu mettre en œuvre. De même que nous percevons, sans nous en rendre compte, que les traits d'un dessin sont produits dans une certaine direction, à une certaine vitesse, dans un certain ordre, nous percevons

• 25 – On peut rappeler que cette exigence était inscrite dans le sous-titre du *Traité* de Hume, même si son contenu effectif reste à bien des égards très limité.

• 26 – Sur l'ensemble de ces analyses, on consultera en priorité l'ouvrage synthétique et très complet de R. BOUVERESSE, *Esthétique, psychologie et musique. L'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume*, Vrin, 1995.

• 27 – W. K. WIMSATT et M. C. BEARDSLEY, « The Intentional Fallacy » (1946), in J. MARGOLIS (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, 1987.

n'importe quelle propriété d'une œuvre comme le résultat d'un ensemble d'intentions, dès lors que nous disposons des ressources cognitives qui nous permettraient de former ces mêmes intentions²⁸. » Bien sûr, il n'est jamais garanti que l'intention dévoilée est conforme à la motivation de l'artiste mais elle ne peut lui être par principe indifférente. Cette mise en corrélation peut même être activée sur le mode de la simulation, par le biais de neurones bi-modaux ou miroirs qui possèdent la propriété remarquable de réagir à la perception d'une action incluse dans un répertoire familier comme si elle avait été exécutée par le sujet lui-même. Ce qui est rendu possible est « une forme de compréhension implicite, d'origine pragmatique et non pas réflexive, détachée d'une modalité sensorielle spécifique²⁹ » et pour cette raison également ouverte sur des processus de croisement et de métaphorisation.

Reste que la qualité et l'intérêt intrinsèque d'une expérience esthétique est ce qui incite celui qui la vit à la prolonger et à la reproduire. Cela revient souvent à admettre que le vécu présente une composante hédonique qui en constitue tout à la fois le moteur et la récompense. Ce qui en constitue le support est un phénomène de facilitation perceptive (*processing fluency*) selon lequel des données diverses peuvent être traitées de manière liée et fluide et engendrer une satisfaction non évasive.³⁰ Mais l'essentiel se joue dans les relations entre l'intérêt visuel, l'appréciation cognitive et les réponses émotionnelles. En ce sens, un des enjeux majeurs de l'esthétique empirique est l'interaction entre cognitif et affectif, telle que P. J. Silvia³¹ ou N. H. Frijda l'abordent. On observe un processus de synchronisation de sous-systèmes normalement indépendants mais susceptibles de résonner de concert dans un contexte adéquat. Un des modèles les plus aboutis a été développé par K. Scherer et ses collaborateurs de l'Institut des sciences affectives de Genève, sous le nom de théorie componentielle ; il fait intervenir un niveau sensori-moteur, un niveau schématique et un niveau conceptuel, ce qui rend l'émotion esthétique irréductible à un simple affect émotionnel, et accessible aussi à des procédures contrôlables de test³². Jesse Prinz propose un modèle néo-jamesien d'appréciation incarnée (*embodied appraisal theory*) qui donne davantage d'importance au corps

• 28 – A. PIGNOCCHI, *L'Œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 172-173 ; l'ouvrage reprend des éléments de sa thèse sur le dessin (EHESS, 2008).

• 29 – G. RIZZOLATTI et C. SINIGAGLIA, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 120.

• 30 – Parmi les articles les plus significatifs, R. REBER, N. SCHWARZ et P. WINKELMAN, « Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is beauty in the Perceiver's Processing Experience? », *Personality and Social Psychology Review*, vol. 8/4, 2004. Voir également dans ce volume les contributions de J.-M. Schaeffer et J. Dokic.

• 31 – P. J. SILVIA, « Cognitive Appraisals and Interest in Visual Art: Exploring an Appraisal Theory of Aesthetic Emotions », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 23 (2), 2005 (entre bien d'autres).

• 32 – Parmi ceux proposés, les tests de nouveauté, d'agrément intrinsèque, d'adéquation des attentes au but visé, de potentiel de maîtrise, de compatibilité avec la norme et l'image de soi.

comme médiateur entre l'esprit et le monde³³. Mais quel que soit le cas, ce qui est à l'horizon est la relation entre émotion et perception de valeur.

Universaux

Alors que les approches culturalistes soulignent les différences et les variations, l'entreprise de naturalisation de l'esthétique tend plus souvent à rechercher les constantes et les régularités. Si l'art a à voir avec les capacités anthropologiques les plus enracinées, il n'est pas surprenant qu'on retrouve dans des régions éloignées et à des époques différentes des manifestations homologues. Il est alors tentant de se demander s'il existe une corrélation suffisante pour envisager l'existence d'universaux c'est-à-dire de catégories transculturelles sous-tendant la pluralité des objets et des pratiques qui entrent dans l'espèce « art ». Il y a deux manières principales d'envisager les choses.

Selon la première, les universaux correspondent à des lois objectives qui ne sont pas de simples succès statistiques relatifs à notre expérience mais renvoient à des fonctions d'optimisation de nos ressources cognitives et neuronales. Ainsi Ramachandran et Hirstein énoncent huit lois³⁴ (selon une analogie approximative avec le sentier à huit branches menant le bouddhiste à l'illumination) qui correspondent à des effets visuels intensifiés, sur un mode général gestaltiste (groupement, isolation, symétrie, etc.), mais surtout à travers des procédés capables de les accentuer. Leur exemple le plus célèbre est le « *peak shift effect* » qui modifie volontairement la valeur maximale d'un processus donné pour en faire un point de cristallisation et produire un attrait puissant (ainsi l'usage exacerbé de la couleur chez les expressionnistes, ou l'exagération de la taille des seins dans la sculpture indienne classique, etc.). Parler de « caricature » n'est rien d'autre que souligner ce jeu intéressé avec les apparences et rejoint le pouvoir métaphorique de l'art qui n'est pas de l'ordre d'un ornement mais la manifestation de sa puissance expressive. Chacune de ces lois prise en elle-même trouve à l'évidence de multiples illustrations courantes dans les divers domaines des arts mais, même en faisant abstraction du rôle de l'originalité dans la création artistique, il est peu convaincant de penser que ces lois permettent de saisir quelque chose qui serait « l'essence de l'art », comme le revendiquent sans précaution nos deux auteurs.

Une approche alternative est proposée par Dennis Dutton (2009), sous forme d'une liste de critères qui ne se présentent pas comme l'intersection minimale

• 33 – J. J. PRINZ, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford University Press, 2006. On peut penser aussi à l'approche énaïve d'Alva Noë, *Action in perception*, MIT Press, 2004.

• 34 – V. S. RAMACHANDRAN et W. HIRSTEIN, « The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, 6, n° 6-7, 1999. Voir également du premier *The Emerging Mind*, Profile Books, 2003.

entre des expressions qui n'ont pas grand chose en commun mais plutôt comme des conditions techniques et sociales lisibles dans un ensemble large et assez vague d'activités qui peuvent toutes entrer dans l'usage que nous faisons du mot « art ». L'objectif est « d'offrir une base neutre pour la spéculation théorique » et non pas de valider par avance « un dessein théorique préconçu³⁵ ». La liste se présente ainsi : être une source directe de plaisir immédiat, manifester du talent ou de la virtuosité, avoir du style, faire preuve de nouveauté et de créativité, encourager un discours critique, imiter ou représenter, proposer une focalisation spécifique, présenter une individualité expressive, procurer une saturation émotionnelle, être un défi intellectuel, s'inscrire dans des traditions et institutions artistiques, développer une expérience imaginative. Aucun de ces critères – il convient d'y insister – ne fournit une définition de l'art ni n'en fixe la signification. En fait ils ne nous disent rien que nous ne sachions déjà mais ce serait commettre un contresens de conclure qu'ils sont pour autant superflus car sans eux, aucun discours transculturel sur l'art en général n'est concevable.

Neuro-esthétique

« La neuro-esthétique est une certaine manière de pratiquer l'esthétique, en utilisant les neurosciences comme une méthode de recherche, là où d'autres approches de l'esthétique ont utilisé l'analyse philosophique ou des modèles strictement psychologiques. En tant que telle, la neuro-esthétique étudie comment le comportement esthétique est sous-tendu par des processus cérébraux³⁶. » Elle comporte donc des études relatives au langage, à la perception, à la communication, à l'évaluation ainsi que des recherches plus sectorielles sur les diverses formes d'expression et de réception de chaque art. Il s'agit à coup sûr d'une discipline émergente dont l'appellation remonte à 2002. Elle est aussi l'aboutissement tardif d'un long parcours historique dont les racines lointaines remontent au mécanisme classique et à la psychophysiologie du XVIII^e siècle (Burke, Webb) puis aux théoriciens de l'empathie (Vischer, Lipps). Le chaînon décisif est la revendication d'une esthétique scientifique dans les dernières décennies du XIX^e siècle (en Angleterre G. Allen, 1877, dans le sillage de Darwin et Spencer, G. Naumann ou G. Hirth en Allemagne) et dont les héritiers plus récents seraient Gregory, Zaidel ou Pinker.

C'est la publication de la *Préparation à l'esthétique* de Fechner (*Vorschule des Aesthetik*, 1876) qui marque le jalon décisif pour une collaboration effective entre

• 35 – D. DUTTON, *The Art Instinct*, Oxford UP, 2009, p. 51. La liste des critères occupe le p. 52 à 59. Dans son article « But They Don't Have Our Concept of Art », in N. CARROLL (dir.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, 2000, il énonçait huit critères en relation avec l'art tribal.

• 36 – M. SKOV et O. VARTANIAN, *Neuroaesthetics*, Amityville, NY, Baywood Pub. Co., 2009, p. 2.

physiologie et esthétique. Promoteur des techniques psychométriques en usage dans la psychophysique³⁷, il a ouvert en fait un immense chantier qui rejoint les recherches en optique et acoustique de ses contemporains Helmholtz et Wundt. Ce faisant, il a écrit le manifeste de l'esthétique vue d'en bas, c'est-à-dire selon la formule de Zimmerman « l'esthétique comme science exacte ». Mais faute de techniques expérimentales suffisamment performantes, il est loin d'avoir pu les concrétiser. L'ouvrage a néanmoins exercé une influence considérable, y compris en France où il a attiré l'attention de Ribot et où Charles Lalo a consacré sa thèse de 1908 à *L'esthétique expérimentale de Fechner*, travail qu'il a prolongé au fil des décennies par une esthétique musicale scientifique. Méfiant vis-à-vis des spéculations métaphysiques de Fechner, il se prononce en faveur d'une esthétique intégrale qui puisse réconcilier les apports de la physiologie et de la psychologie sociale.

Ce qui fait par contraste la force de la neuro-esthétique, c'est l'usage massif qu'elle fait de techniques sophistiquées d'imagerie cérébrale (IRMf, PETScan, MEG, etc.) qui fournissent non seulement une carte des zones activées du cerveau mais une information sur son activité en temps réel. On sait recueillir en conséquence une masse considérable de données expérimentales relatives aux divers paramètres sensoriels (par exemple lumière, couleur, timbre) et comprendre leur fonctionnement dans le cadre d'une conception modulaire (aires de traitement spécifiques dans le cortex visuel) et séquentielle. L'étude des perturbations fournit un corollaire important, ainsi l'épilepsie et l'amusie chez Vigouroux³⁸, la dyschromatopsie de Monet chez Zeki³⁹. Si l'on souhaite faire un pas de plus en direction d'une « naturalisation de la contemplation du beau » (Changeux), il devient nécessaire de faire l'hypothèse que « l'art exploite les prédispositions de notre cerveau à créer des "rapports" entre raison et plaisir⁴⁰ ». Ceux-ci sont mis par excellence en œuvre dans l'activité du connaisseur et le « plaisir taxonomique » du collectionneur que Changeux est lui-même⁴¹.

Parmi de nombreuses contributions significatives d'un point de vue méthodologique et esthétique, on peut mentionner la découverte du système dual de la vision : la voie dorsale intervient pour la localisation de la source et le contrôle visuel des actions, la voie ventrale pour l'identification et la détection de propriétés⁴². Conçu pour rendre compte de la perception naturelle, le couple continue

• 37 – Selon la loi dite de Weber-Fechner, la sensation varie selon le logarithme de l'intensité du stimulus, à une constante près.

• 38 – R. VIGOUROUX, *La fabrique du beau*, Paris, Odile Jacob, 1992.

• 39 – S. ZEKI, *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*, Oxford UP, 1999, chap. 21.

• 40 – J.-P. CHANGEUX, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 25.

• 41 – *Ibid.*, part. 2. Voir aussi *Du vrai, du beau, du bien*, Paris, Odile Jacob, 2008, part. 1, chap. 7.

• 42 – Cette découverte est due à Ungerleider et Mishkin (1982), puis Milner et Goodale (1985). Pour une présentation récente, M. JEANNEROD et P. JACOB, « Visual cognition: a new look at the two-visual systems model », *Neuropsychologia*, Elsevier, 2004.

de fonctionner dans le cas d'une œuvre picturale, en mettant en contraste son organisation formelle (composition, figure/fond, etc.) et son contenu descriptif (détails, textures, etc.). Une autre contribution importante fait intervenir la notion de mêmes c'est-à-dire des unités de réplication analogues aux gènes mais qui encapsulent des données d'ordre culturel et se transmettent au fil des générations via des œuvres marquantes. Non seulement un tableau peut être vu comme une architecture complexe de mêmes, un équilibre momentané dans une séquence en perpétuel remaniement, mais on peut appliquer à l'art un principe de sélection darwinienne qui joue au profit des mêmes pertinents, qu'ils soient de forme ou de sens, au service de l'efficacité de la communication sociale ou de la qualité de la satisfaction émotionnelle.

Dimension évolutionniste

La révolution darwinienne a constitué un événement si considérable pour la conception de l'homme qu'il est douteux qu'aucun domaine puisse rester totalement en marge de son impact. Appliqué à l'esthétique, le modèle évolutionniste met résolument l'accent sur nos lointaines origines phylogénétiques et sur l'enchaînement des étapes qui ont conduit à sélectionner les sortes d'objets et de comportements qui se sont imposés comme représentatifs de l'art et de l'esthétique. Cette approche n'est pas l'exclusivité des biologistes et généticiens, elle concerne plus largement la communauté des anthropologues et préhistoriens (R. Klein, S. Mithen), sans oublier les éthologues (Dissayanake).

Je me contenterai ici de renvoyer à trois ouvrages récents dont chacun est une réussite dans son genre, autant par l'ampleur de ses analyses que par son sens de la synthèse⁴³ :

– *The Art Instinct* de Dennis Dutton, est un vibrant plaidoyer pour une esthétique qui tire pleinement profit des leçons du darwinisme. Militant sans être simpliste, il ne sépare jamais la réflexion sur les racines profondes de l'art en général de ce qui fait la spécificité des conduites esthétiques les plus élaborées. Familier des arts tribaux (en particulier les Sépik de la Nouvelle-Guinée), il ne se déprend de l'ethnocentrisme occidental que pour accéder à un niveau de questionnement qui amène à le redécouvrir depuis l'extérieur. L'idée la plus féconde du livre tient sans doute au rôle reconnu à l'art dans l'entreprise de domestication de l'espèce par elle-même. Les références classiques sur le sujet incluent la sélection sexuelle (Darwin, Miller), le principe du handicap (Zahavi) mais Dutton insiste sur le rôle de la séduction, des femmes, à travers l'art de la conversation et de la fiction

• 43 – D. DUTTON, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Oxford UP, 2009. B. BOYD, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard UP, 2009. S. DAVIES, *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*, Oxford UP, 2012.

(chap. 6 et 7). À une époque où le projet de naturaliser l'esthétique sur une base darwinienne n'avait pas encore de reconnaissance institutionnelle, Dutton fut un pionnier. Il a disparu prématurément au lendemain de la publication remarquée de son livre ;

– *On the Origin of Stories* de Brian Boyd présente une approche plus originale. L'auteur n'est ni scientifique, ni philosophe, mais il s'est fait connaître comme spécialiste et biographe inspiré de Nabokov. Son livre repose néanmoins sur une information scientifique très large et une mise en perspective pédagogique des principaux acquis sur le sujet. Le centre de gravité de ses développements porte sur le rôle essentiel de la narrativité fictionnelle dans la maturation de notre espèce, confirmée par le caractère universel et basique de l'action de raconter des histoires. « On ne nous enseigne pas le récit [mais] plutôt le récit reflète notre manière de comprendre les événements » (p. 131) ou comme dit Swirski, « nous avons tendance à penser *en* histoires et non en théorèmes⁴⁴ ». En effet un récit n'est pas simplement une mise en forme de données extraites de l'expérience, il contribue à la « fluidité cognitive » (Mithen) et à la flexibilité de l'échange inter-humain, et surtout le recours à la feintise accélère la capacité de faire des inférences, de les tester et de greffer des métareprésentations qui leur confère une plus grande portée. Boyd en propose un remarquable exemple, en montrant comment l'*Odyssée* d'Homère innove sur un plan formel pour retenir l'attention du public, et sur le plan du contenu pour faire évoluer la conception grecque primitive de la psychologie et de la coopération sociale ;

– dans *The Artful Species*, Stephen Davies propose une magistrale leçon d'épistémologie et une réflexion sans équivalent par la masse de sa documentation et la circonspection de ses analyses. Lui aussi est acquis sans réserve à l'idée qu'il est impossible de penser le phénomène de l'art hors de la rencontre entre la biologie et la culture, mais il se garde d'en tirer la conclusion que ceci fournit une solution toute faite et uniformément applicable. Au contraire il renvoie dos à dos une approche strictement culturelle et la vulgate de la psychologie évolutionniste. Il ne perd jamais de vue que les données archéologiques dont nous disposons sont lacunaires et que rien ne permet de penser qu'un jour on saura les reconstituer. D'où une conclusion qui peut paraître exagérément prudente : « Si la technologie, le produit adventice (*spandrel*)⁴⁵ et l'adaptation épuisent l'espace logique des

• 44 – P. SWIRSKI, *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution and Game Theory*, Routledge, 2007, p. 111. On peut trouver par ailleurs d'autres développements dans l'anthologie dirigée par B. BOYD, J. CARROLL et J. GOTTSCHALL, *Evolution, Literature and Film. A Reader*, Columbia UP, 2010.

• 45 – Sur cette notion dont le sens architectural d'origine est « écoinçon » ou « pendentif », voir mon article dans ce volume.

possibles, comme je crois que c'est le cas, il semble qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Car j'ai élevé autant de doutes contre chacun des trois! Est-ce que j'ai placé la barre trop haut? Je ne le pense pas. Il n'est pas déraisonnable d'adopter une position sceptique quand une foule d'hypothèses en conflit sont avancées pour expliquer tel ou tel comportement artistique, en particulier lorsque les arguments qui viennent en appui sont bien loin d'être irréfutables » (p. 184). À cet égard, il est préférable de consacrer une étude spéciale à chaque domaine précis, non pas pour le mettre en contraste avec les autres ou postuler une identité de principe, mais pour être davantage en mesure d'appréhender le sens de la continuité entre les formes originelles et les accomplissements les plus convaincants auxquels elles ont mené. Car s'il y a un point sur lequel Davies n'a aucun doute, c'est que ces comportements sont « les pierres de touche de notre humanité. Ils identifient ce qui nous importe en tant qu'espèce. Ils indiquent ce qui a orienté notre parcours et contribué à notre succès » (p. 188).

Promesses et interrogations

L'objet de cet ouvrage n'est pas de défendre une thèse et encore moins de dresser un bilan. La rencontre entre l'esthétique et les programmes de naturalisation est toute récente, elle n'a pas encore engendré un échange continu et stable, et elle s'apparente parfois à une sorte de dialogue de sourds. Les disciplines concernées n'ont pas atteint leur allure de croisière et n'en sont peut-être qu'à leurs premiers balbutiements, en dépit de la variété des recherches engagées. Il est donc pour le moins prématuré de tirer des conclusions. Mais il n'est pas interdit de réfléchir sur le bénéfice que l'esthétique peut en escompter et sur les obstacles qui viendraient barrer le chemin.

Le paradigme naturaliste représente un tournant de portée considérable pour une esthétique dominée jusque-là par les doctrines formalistes. Afin de mieux préserver la « pureté » de l'expérience esthétique, celles-ci faisaient abstraction non seulement d'un contenu inhérent à une œuvre ou une situation donnée mais de la signification de l'art en tant que phénomène anthropologique. Pour un esthéticien de formation classique, il est donc inévitable de percevoir le processus de naturalisation comme une manière de brouiller l'identité de sa discipline. Il y voit le risque d'une perte de contact avec l'œuvre dans sa singularité (la « forme significative » de Bell), au profit de spéculations qui ne manquent certes pas d'intérêt mais ne sont pas tangentes à son expérience vécue. Surtout il craint une forme de réductionnisme assumé ou implicite qui ramènerait la richesse concrète de l'art à des conditions de possibilité réelles mais non suffisantes pour rendre compte de sa spécificité. Soit l'exemple de la beauté envisagée comme *fitness*, c'est-à-dire comme une ruse

de la nature au service du succès reproductif. Scruton n'objecte pas à l'explication génétique qu'elle est fautive mais que sa vérité est esthétiquement indifférente : « Même si la queue du paon et *L'Art de la fugue* ont un ancêtre commun, l'appréciation obtenue par l'une est d'une espèce complètement différente de l'appréciation tournée vers l'autre. Il devrait être clair [...] que seuls des êtres rationnels ont des intérêts esthétiques et que leur rationalité est autant engagée par la beauté qu'elle l'est par le jugement moral et la croyance scientifique⁴⁶. »

S'il y a de fortes résistances du côté des humanistes, il faut reconnaître que le ton volontiers péremptoire et la tendance à généraliser de certains scientifiques ne facilitent pas les choses. Beaucoup de textes de vulgarisation font preuve à cet égard d'excès de confiance ou de présomption et les articles originaux ne prennent pas toujours un recul suffisant. Peut-on passer sans précaution d'une observation empirique locale, même soigneusement sélectionnée et analysée, à une affirmation théorique qui demande une régularité nomique (et au moins un échantillon statistique consistant) ? Mettre en évidence des corrélations constantes entre l'apparition d'un phénomène et l'activation d'aires cérébrales est indispensable mais ce n'est qu'un premier pas en vue de le modéliser. De même, mettre en évidence des ressemblances d'ordre formel équivaut rarement à un argument démonstratif.

Un exemple significatif est fourni par ce que Semir Zeki appelle « l'art du champ récepteur⁴⁷ ». Le point de départ consiste à se « demander s'il existe des similitudes entre les produits des artistes qui ont essayé de réduire les formes à leurs constituants essentiels et les découvertes des scientifiques qui ont recherché, dans les réponses de cellules individuelles du cerveau, la réponse à leur question relative à la manière dont les éléments constitutifs de toutes les formes sont représentés dans le cerveau » (p. 100). Il est devenu techniquement courant de stimuler à l'aide d'électrodes un neurone individuel ou une colonne de neurones de l'aire V4 du cortex visuel. On enregistre la réponse qui est fonction de paramètres spécifiques (forme, couleur, orientation, contraste avec le fond, etc.) et qui intervient dans l'espace du champ visuel récepteur qui est à peu près quadrangulaire. La tentation est alors grande de rapprocher le résultat de nombreuses peintures dans le style de Malévitch ou d'adeptes de l'abstraction géométrique. Bien sûr Zeki est conscient que les deux situations ne sont pas abordées dans le même contexte et que la réaction d'une personne qui regarde le *Carré rouge* de Malévitch est globale puisqu'elle met en jeu l'ensemble du cerveau et de l'organisme et donc non homologue à la réaction d'un neurone artificiellement isolé et excité. Néanmoins,

• 46 – R. SCRUTON, *Beauty*, Oxford UP, 2009, p. 37.

• 47 – S. ZEKI, 1999, *op. cit.*, part. 2.

ajoute Zeki, « il me semble difficile de croire que cette ressemblance est fortuite. Je ne dis pas que le sentiment esthétique procuré par les carrés de Malévitch est uniquement dû à l'activité individuelle de cellules corticales ; j'affirme simplement qu'ils ne procureraient aucun sentiment esthétique en l'absence de ces cellules⁴⁸ ». Dont acte, mais en quoi est-ce une révélation esthétique exceptionnelle ?

Jusqu'où défendre l'idée que « la plupart des peintres sont des neurologistes, quoique dans un sens différent : ils ont mené des expérimentations et, sans même s'en rendre compte, ils ont compris quelque chose sur l'organisation du cerveau visuel, bien que ce soit à travers des techniques qui n'appartiennent qu'à eux » (p. 2-3) ? Patrick Cavanagh confirme l'intuition de Zeki, en passant par une voie différente. Il remarque que l'artiste exploite les ressources d'une physique « naïve » et simplifiée, qui néglige les détails superflus et s'invente des raccourcis. Mais il ne serait pas possible de le faire sans s'en apercevoir si notre cerveau ne faisait pas lui-même usage d'une telle physique réduite à l'essentiel. Sa conclusion est que « les anomalies entre le monde réel et le monde dépeint par les artistes révèlent autant de choses sur le cerveau à l'intérieur de nous que l'artiste en révèle à propos du monde autour de nous⁴⁹ ».

Une leçon à tirer de l'examen de cas semblables est qu'il y a tout intérêt à encourager la collaboration entre scientifiques et historiens de l'art ou autres spécialistes des humanités⁵⁰. Elle est très avancée en musique, moins dans les autres secteurs où il n'est pas rare d'entendre qu'il s'agit pour un chercheur d'un espace de détente ou d'un jardin secret. Mais s'il y a une responsabilité du scientifique de pratiquer un dialogue ouvert, il y a en retour une responsabilité du philosophe de tenir compte de la recherche empirique et des contraintes qu'elle impose à la conception de théories. C'est la leçon de base que Pierre Jacob tire de sa collaboration avec Marc Jeannerod, à savoir de ne jamais poser sur l'esprit humain que des questions qui se prêtent à l'épreuve d'un test expérimental⁵¹.

Par contraste, une fin de non-recevoir de principe, arc-boutée sur la thèse du caractère non naturalisable de l'intentionnalité est stérile et n'a plus qu'une justification idéologique pour ne pas dire théologique. Il n'y a pas de sens à répondre

• 48 – S. ZEKI, « L'artiste à sa manière est un neurologue », numéro hors-série n°4 de *La Recherche*, La naissance de l'art, novembre 2000, p. 99-100.

• 49 – P. CAVANAGH, « The Artist as Neuroscientist », *Nature*, vol. 434, 2005, p. 307. Sur l'exemple de la représentation picturale des ombres, voir R. CASATI, « Methodological Issues in the Study of the Depiction of Cast Shadows », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, n° 2, 2004.

• 50 – Un exemple parmi d'autres : D. FREEDBERG et V. GALLESE, « Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n°5, 2007.

• 51 – Ce texte, « Les réflexions d'un philosophe sur ses interactions avec un spécialiste des neurosciences » était accessible à l'URL : [<http://www.interdisciplines.org/interdisciplinarity/papers/4>].

à cette question par oui ou par non, elle n'admet que des degrés en fonction des contextes et des acceptions retenues, non homogènes. S'il est probable que le fossé ne sera jamais annulé entre le monde matériel et la réalité de l'esprit, cela n'a au fond pas tellement d'importance si l'on est en mesure de simuler ses opérations et de jalonner l'espace intermédiaire. Cela ne retire rien à l'esthétique qui n'est pas plus à déduire des sciences cognitives qu'elle ne l'était naguère des sciences humaines. Et cela ne lui promet rien non plus qui ait pour dessein de rendre obsolète les autres sources d'information. On doit donc se garder de tomber dans les deux erreurs symétriques que sont l'indifférence et la surestimation.

Prendre au sérieux la naturalisation peut sans nul doute apporter des aperçus nouveaux sur certains contenus esthétiques mais on peut penser que le gain principal ne se situe pas au niveau des œuvres. Le bénéfice le plus important est résolument méta-esthétique, il renvoie à une anthropologie fondamentale qui profite de tout l'arrière-plan scientifique et philosophique contemporain. L'enjeu est de réinscrire l'esthétique dans le parcours de la cognition au lieu de l'isoler dans la solitude d'une contemplation distanciée et désintéressée. Non pas que cette attitude soit par principe factice ou dénuée de signification mais elle est déjà la résultante d'une multitude de processus qui mettent le psychisme en tension. S'en tenir au couple objectivisme/subjectivisme n'en donne qu'une image partielle et trompeuse, car coupée de ses prémisses. Il est indispensable de se replacer en amont, en réactivant un projet philosophique militant, à la manière de ce qu'on trouve chez un matérialiste comme Diderot. Cela suppose préalablement de se déprendre des modèles de référence qui ont été dominants jusque dans les années 1980.

Le déplacement méta-esthétique va en effet de pair avec toute une série de prises de distance : entre autres vis-à-vis de l'actualité de l'art qui réclame sans cesse de nouvelles esthétiques conjoncturelles, vis-à-vis du privilège de l'analyse conceptuelle comme détermination du sens fonctionnel de l'esthétique, vis-à-vis des techniques empruntées à la philosophie du langage et à la sémiotique pour qui les œuvres sont pour l'essentiel assimilables à des énoncés. Le tournant cognitif a produit en esthétique une action comparable à ce qu'a représenté la théorie des actes de discours pour l'expression verbale, avec des ressources à la fois plus diversifiées et plus ouvertes sur les données scientifiques. Il tire profit de la double impulsion de Nelson Goodman et de Flint Schier, celle de la symbolisation constructive et celle de la générativité naturelle, sans assumer pour autant le caractère violemment unilatéral de leurs prises de position personnelles. L'esthétique en est arrivée aujourd'hui à un point où cela refait sens de croiser le perceptuel et le symbolique, c'est-à-dire de coupler la psychologie en acte et le sens en contexte. C'est à coup sûr ce qui rend exemplaire l'entreprise de Dominic Lopes pour qui « une théorie de la dépicition peut, sans inconsistance, expliquer que les images sont à la fois symboliques et

perceptuelles⁵² ». En effet, la ressemblance n'a de sens qu'expérimentée au sein d'une situation donnée (selon le bel acronyme d'EROS « *experienced resemblance in outline shape* ») et en retour les mécanismes de reconnaissance se trouvent inévitablement contraints par le caractère systémique de la représentation iconique. La naturalisation telle qu'elle est pratiquée par les neurologistes a en tant que telle peu de chances de ne pas mener l'esthétique à une réduction fatale à la banalité⁵³ ; inversement toute explication qui ferait aujourd'hui l'impasse sur les mécanismes effectifs de la perception et sur le rôle des états mentaux se trouve disqualifiée sans recours. Le principal mérite d'une théorie hybride est dans ce contexte qu'elle s'efforce de sauver la naturalisation esthétique de ses propres pièges.

En bref, s'il n'y a pas d'*expérience* esthétique sans l'horizon de la philosophie de l'esprit qui en explicite le *modus operandi*, il n'y a pas non plus de compréhension *esthétiquement pertinente* en dehors de phénomènes de saillance qui font émerger l'aspect intéressant d'un fond malaisé à différencier. Comme on le sait, l'ordinaire et le remarquable sont les deux faces indissociables de la même réalité.



Le présent volume rassemble des contributions écrites en grande majorité par des philosophes de tendances et de centres d'intérêt différents. Il a été organisé en trois volets dont chacun se place sur un plan distinct.

1. Le premier groupe d'articles s'attache à souligner quelques « voies d'accès » vers la naturalisation, en partant non pas de l'art constitué, dans sa spécificité moderne et occidentale, mais de ce qui le précède et le met en perspective. Trois cheminements sont esquissés : à partir des données de l'art préhistorique, de l'interprétation du comportement animal et de la prise en compte de la durée longue de l'espèce. S'y ajoute une réflexion de nature plus méthodologique, relative à l'hétérogénéité des modèles esthétiques en usage et à la nécessité d'en venir à une conception psycho-historique.

2. Un second ensemble s'organise autour de la manière de pratiquer l'esthétique. On y trouvera tout d'abord (a) trois études exigeantes se réclamant d'une

• 52 – D. LOPES, *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 57. Voir également p. 11-12, 107. Sur la ressemblance expérimentée, voir « Pictures and the Representational Mind », *The Monist*, vol. 86, n°4, 2003.

• 53 – W. P. Seeley en est conscient lorsqu'il écrit : « Le succès du projet relatif à la science cognitive et à l'esthétique dépend du développement d'un lien entre les pratiques perceptuelles et esthétiques des artistes et des récepteurs. La difficulté que rencontre le projet est que, bien qu'une connexion entre les vocabulaires formels des artistes et l'opération du système visuel est une condition nécessaire pour la production d'expériences esthétiques visuelles, des explications du succès fonctionnel des œuvres d'art en tant qu'objets perceptibles ne sont pas en elles-mêmes suffisantes pour expliquer le succès des œuvres d'art en tant qu'objets esthétiques », *American Society of Aesthetics*, 2004.

esthétique à la fois empirique et conceptuelle, au sens où elles s'attachent à décrire avec le plus de précision possible les modalités spécifiques qui rendent esthétiquement intéressante une expérience sensible (attention, appréciation, émotion, maturation, etc.); puis (b) deux contributions centrées sur une approche neuro-esthétique, l'une qui présente des échantillons d'une expérimentation sur des phénomènes picturaux et fictionnels, et l'autre qui joue d'une mise en parallèle avec les troubles psychopathologiques; enfin (c) une critique radicale qui entend mettre la totalité du programme à l'index.

3. La troisième partie regroupe plusieurs articles qui entretiennent un lien plus direct avec des aspects particuliers de l'art comme le genre du portrait, les enjeux de la création ou les situations d'immersion sensorielle. Quant au texte ultime, il renverse la perspective en renvoyant au discours parfois normatif de la naturalisation le miroir labyrinthique et implacable d'un art déboussolé. La récurrence du ready-made n'apporte-t-elle pas en effet le démenti d'une valeur culturelle résistante qui déconstruit toute prétention à un sens univoque? De là sa présence à la fois paradoxale et constructive, et sa place à la lisière extrême du volume.

Comme dans tous les volumes collectifs, certains articles promis n'ont pas été rendus, d'autres se sont éloignés de leur projet de départ. Ce volume n'a pas non plus l'ambition de refléter de manière intégrale l'ensemble des relations entre sciences cognitives et esthétique, mais il souhaite apporter dans un domaine trop absent de l'édition en langue française un ensemble de réflexions dont la meilleure justification serait qu'elles en stimulent d'autres.