

## Introduction

Un nombre considérable d'études ont été consacrées ces dernières années à la cognition musicale. Elles ont trop peu souvent fait état de la réflexion que l'esthétique, la philosophie ou la psychanalyse avaient déjà consacré à la question du rapport à l'œuvre, à la manière dont nous prenons conscience d'elle, dont nous la pensons avant même de penser sur elle. Il paraît donc essentiel aujourd'hui d'instaurer un dialogue entre ces différents aspects de la réflexion sur la réception de l'art par l'individu. Ceci est d'autant plus important que les créateurs eux-mêmes, après une phase de concentration sur l'objet et la structure, s'intéressent à nouveau à la théorisation du sujet percevant. Comment s'articulent sensation et connaissance, objectivité et subjectivité, actuel et mémoriel, mais aussi création et perception, expérience du sujet et théorie de l'art ? Autant de questions et de clivages, réels ou apparents, qui interrogent les scientifiques, les philosophes et les artistes.

Il était important, sur un sujet comme celui-ci, de pouvoir faire appel à des spécialistes de disciplines très différentes. Mais nous avons insisté pour qu'au-delà de l'exposé des méthodes et des attendus spécifiques à chaque forme de pensée et à chaque point de vue, émerge une véritable critique épistémologique, et pour que les enjeux de cette articulation si fondamentale pour les sciences humaines soient toujours bien présents. En effet, le rapport entre la cognition et l'esthétique ne se borne pas à celui entre une science et une philosophie, même si évidemment, cet aspect ne doit certainement pas être écarté.

La richesse des champs auxquels renvoient les termes d'« esthétique » et de « cognition » justifie la diversité de démarche des chapitres qui composent cet ouvrage, ainsi que le nombre de ceux-ci.

Si l'on considère, pour commencer, l'esthétique, celle-ci recouvre en effet au moins deux domaines distincts de réflexion. Il s'agit, d'une part, de la philosophie de l'art en tant que raisonnement sur le perçu et sur les émotions qui peuvent y être liées, mais aussi, d'autre part, de l'« esthétique des artistes », c'est-à-dire de l'élaboration intellectuelle à laquelle ces derniers se livrent à propos de leur propre pratique, dans une perspective dès lors avant tout poétique, mais qui est n'en est pas moins susceptible de revenir au perçu. D'un côté, l'œuvre (mais on pourrait le dire de l'art en général) est envisagée sous l'angle de la manière dont elle affecte les sens, mais également – même si peut-être accessoirement – sous celui des sentiments qu'elle

suscite ; il s'agit d'une esthétique de la réception. De l'autre, c'est sous l'angle de la création elle-même que l'on se place, ainsi que du sens que l'œuvre (l'art) va transmettre à son récepteur, sans que l'on sache si effectivement il sera bien perçu sans déformation majeure. Cette esthétique de l'intention et de la production ne recoupe pas celle de la réception par quoi elle se définit originellement. Même si l'on entend davantage privilégier ici cette acception première, on ne peut ignorer la dimension poétique, laquelle concerne aussi les situations d'émergence, dans le rapport que l'on entend établir avec l'autre champ qui nous intéresse, celui de la cognition.

On peut au moins distinguer dans celui-ci deux domaines : les sciences cognitives, et la psychologie cognitive. Les premières, qui regroupent aussi bien les neurosciences que les recherches sur ce que l'on nommait naguère l'intelligence artificielle, s'intéressent au cerveau, à son organisation, à l'appareillage fixe qui sert de support matériel à la pensée, qu'il s'agisse dans un cas de l'organe lui-même, ou dans l'autre d'établir un modèle abstrait du fonctionnement cérébral ; la deuxième s'applique à saisir les processus mentaux de perception et de compréhension, à savoir la manière dont la pensée elle-même opère, mais sans se préoccuper spécifiquement des circuits eux-mêmes qui servent de support à celle-ci : ainsi, leur enjeu réside plutôt dans la compréhension des fonctions de haut niveau qui permettent la connaissance que dans celle du fonctionnement sous-jacent de l'organe où se déroulent les opérations de pensée.

On relève évidemment ici, par rapport au champ esthétique, la caractérisation scientifique de l'approche, si bien que l'articulation recherchée entre esthétique et cognition se plonge dans celle, plus générale et épistémologique, de la philosophie et de la science, à propos d'une tierce partie qui est l'art. De fait, et en retournant à la matière du présent ouvrage, il est essentiel de savoir dans quelle mesure les découvertes récentes, qui sont nombreuses et projettent une lumière nouvelle sur la question cognitive, de même que l'existence d'une psychologie expérimentale obéissant à des protocoles stricts (certes critiquables, mais pour cette raison perfectibles) permettant la reproductibilité des tests, peuvent transformer la conception esthétique et, au-delà, influencer en retour la création en la liant davantage aux conditions et aux limites de la réception.

Dans la question du rapport de l'art et de sa perception, d'autres branches du savoir et de la réflexion ont déjà, et pour certaines de longue date, apporté leur contribution, dont il importe de savoir comment elle peut s'articuler avec les deux pôles que nous avons désignés. Il s'agit notamment de la philosophie elle-même, lorsqu'elle s'intéresse à la manière dont nous appréhendons le monde par nos sens, à la conscience, et à la prise de conscience ; il s'agit aussi de la phénoménologie, qui fait de ces deux dernières son objet privilégié, mais également de la psychanalyse, qui tout au long de son

histoire a proposé des modèles tant de l'acte créateur que de la réception par le sujet, et jusqu'à l'organisation de l'œuvre, en reconnaissant dans le cognitif une dimension affective que la psychologie expérimentale répugne encore généralement à admettre. Il faut inclure encore la sociologie de l'art, car même si l'on s'intéresse ici prioritairement à la réception de l'œuvre d'art par l'individu, on ne saurait détacher celui-ci de l'ensemble dont il fait partie. Cette cognition collective, que l'on peut lier à la réception historique, ne doit pas être opposée à la cognition individuelle, mais doit au contraire être considérée en tant qu'elle peut l'éclairer.

Il reste enfin, pour compléter ce programme, à comprendre quels liens les règles que l'art se donne (dont on sait comment elles peuvent varier dans le temps ou entre des cultures différentes), et qui seraient d'une certaine façon son esthétique normative, entretiennent d'une part avec les présupposés esthétiques de la culture au sein de laquelle se développe telle ou telle forme d'art particulière, mais aussi avec ce que notre époque nous permet de découvrir des phénomènes cognitifs. Or, si l'on comprend que ces découvertes ne doivent pas être instrumentées pour valider un courant esthétique au détriment d'un autre sur la base d'une idéologie artistique scientiste ou scientisante, peut-on pour autant considérer que l'art soit doué d'une plasticité infinie au regard des possibilités de la cognition humaine ? Ou bien celle-ci ne réintroduit-elle pas une forme de contrainte, qui serait en même temps une stimulation dont l'art puisse tirer parti, comme il l'a sans nul doute fait par le passé, mais de façon implicite ?

Si, dans cet ouvrage, la musique est prise comme centre, il ne faut certainement pas y voir une limitation du sujet, mais tout à l'inverse, une insistance particulière sur ce qui rend ce sujet encore plus délicat à aborder. La spécificité du musical, c'est de constituer une forme d'expression pour laquelle on ne peut ni écarter la nature temporelle de l'acte sensible, ni envisager une forme de communication purement réductible à la structure d'un langage. Dès lors, le problème spécifique du rapport entre l'appréhension par le système cognitif humain – et ce qu'on sait de son fonctionnement – et l'appréciation spécifique à l'esthétique sous des catégories aussi délicates à manier que la beauté ou l'agrément, devient un problème fondamental pour tenter de comprendre les mécanismes propres à un des phénomènes les plus mystérieux et peut-être les plus fondamentaux des rapports que l'homme entretient avec lui-même et avec son destin.

On trouve, dans le texte de l'*Esthétique* de Hegel, cette formule que l'on pourrait mettre en quelque sorte en exergue du séminaire dont les actes sont publiés ici : « L'art est l'esprit se prenant pour objet<sup>1</sup> ». Cette formule, prise

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique*, textes choisis, PUF, Paris, 1953, p. 20.

dans sa traduction française, a au moins deux sens qui paraissent tous les deux aussi importants. Le premier affirme la nature « spirituelle » de l'art, et marque la nécessité d'un « passage par le réel », par l'objectivation, pour que l'art puisse être art et non « seulement » pensée. Le deuxième exprime une relation de consubstantialité fondamentale entre la nature de l'art et la nature de la pensée, entre l'œuvre plastique, musicale ou poétique et l'entendement humain, entre l'esthétique et la cognition. « S'il est vrai », dit Hegel, « que les créations de l'art ne sont pas des pensées et des concepts, mais un déploiement extérieur du concept, une aliénation qui le pousse vers le sensible, le pouvoir de l'esprit pensant ne consiste pas seulement sans doute à se saisir sous la forme qui lui est propre, c'est-à-dire la pensée, mais aussi à se reconnaître sous ce revêtement du sentiment et de la sensibilité, à s'appréhender dans ce qui est autre que lui et pourtant à lui, en faisant une pensée de cette forme aliénée et en la ramenant à lui-même<sup>2</sup>. »

Hegel plaçait, on le sait, la poésie au sommet de la pyramide des beaux-arts, du fait de la connivence particulière, liée principalement à la pratique commune du langage, que celle-ci entretient avec la pensée. Schopenhauer, dont on connaît le peu d'estime qu'il affichait pour son collègue philosophe, mettait quant à lui la musique au sommet de l'expression artistique. Cette querelle de hiérarchie d'un autre âge n'aurait guère d'intérêt si on ne se penchait sur les raisons invoquées par Schopenhauer : « Car, nous l'avons dit, ce qui distingue la musique des autres arts, c'est qu'elle n'est pas une reproduction du phénomène ou, pour mieux dire, de l'objectivité immédiate de la volonté ; elle est la reproduction immédiate de la volonté elle-même et exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène<sup>3</sup>. » Il ne s'agit évidemment pas ici de commenter le sens de la philosophie de Schopenhauer, mais de remarquer encore une fois la très grande parenté désignée par le philosophe entre l'œuvre d'art et le noyau le plus intime (« métaphysique ») de la conception de la pensée humaine, ce que Schopenhauer appelle la « volonté ».

Ce n'est pas sans arrière-pensée que sont convoqués ici ces deux grands philosophes. Les *Sciences cognitives*, qui tiennent aujourd'hui un rang de première importance dans l'actualité scientifique, déploient vis à vis de l'acte artistique une activité extrêmement importante. L'institut d'esthétique, qui a vu travailler en son sein les pionniers de ces chercheurs qui se sont passionnés pour les « sciences de l'art », se devait de mener aujourd'hui une réflexion de fond sur le projet même d'une telle science et sur ses attendus épistémologiques.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, Paris, 1966, p. 335.

Car l'impression qui se dégage de plus en plus fortement des multiples publications sur ces sujets nous montre une psychologie instrumentalisante, fort éloignée de ses origines philosophiques. Or il n'est pas très certain que les caméras à position soient capables de nous renseigner sur le concept de beau, et l'implication idéologique de ces recherches ne doit pas être sous-estimée. Certaines fondations américaines ne sont-elles pas prêtes à financer puissamment des équipes de recherches qui se consacraient à établir – par exemple – l'universalité des structures mentales induites par le système tonal occidental ? Il ne faut pas sous-estimer les enjeux sociaux et politiques qui se cachent derrière l'articulation des deux termes « esthétique » et « cognition ». Un des noyaux du projet qui nous occupe sera sans doute de tirer au clair la position du sujet face à l'objet qualifié d'œuvre d'art. Et de tirer au clair avec la plus grande vigilance ce que ce rapport et la conception qu'on peut en avoir, dans sa réalité première ou dans le travestissement institué par le monde de l'art et par la société, implique pour les œuvres elles-mêmes en ce début de millénaire.

Pour faire résonner l'importance de ces questions dans la définition même de la modernité, on peut s'arrêter quelques instants sur la conférence donnée par Marcel Duchamp en avril 1957 à la *Convention of the American Federation of Arts* à Houston, Texas, et intitulée « L'acte de création ». Duchamp y établit très clairement le rôle joué par le jugement esthétique dans l'évaluation de l'œuvre d'art.

En dernière analyse, l'artiste peut bien clamer sur les toits qu'il est un génie : il devra attendre le verdict du spectateur pour que ses déclarations prennent une valeur sociale, et que, finalement, la postérité l'inclue dans les arcanes de l'Histoire de l'Art.

Je sais que cette assertion ne rencontrera pas l'approbation de beaucoup d'artistes qui refusent ce rôle de médiateur et insistent sur la validité de leur conscience de l'acte créateur – et qui plus est, l'histoire de l'art a en permanence décidé sur les vertus d'une œuvre d'art à travers des considérations qui n'ont rien à voir avec les explications rationnelles de l'artiste<sup>4</sup>.

Il dit également quelle est la place de l'élaboration cognitive, mais aussi ce qui échappe à toute planification, dans l'acte de création.

---

<sup>4</sup> Marcel Duchamp, *The Creative Act*, éd. Marc Dachy, CD sub rosa SR57: « *In the last analysis, the artist may shout from all the rooftops that he is a genius: he will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of Artist History.*

« *I know that this statement will not meet with the approval of many artists who refuse this mediumistic role and insist on the validity of their awareness in the creative act – yet, art history has consistently decided upon the virtues of a work of art thorough considerations completely divorced from the rationalized explanations of the artist.* »

Dans l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation à travers une chaîne de réactions totalement subjectives. Sa lutte pour réaliser l'œuvre est une chaîne d'efforts, de douleurs, de satisfaction, de refus, de décisions, qui ne peuvent et ne doivent pas être pleinement conscients, au moins sur le plan esthétique.

Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et la réalisation, une différence dont l'artiste n'est pas conscient. Par conséquent, dans la chaîne de réaction accompagnant l'acte créateur, un lien est manquant. Cet écart, représentant l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer exactement son intention, cette différence entre ce qu'il a voulu faire et ce qu'il a fait, c'est le « coefficient artistique » personnel contenu dans l'œuvre<sup>5</sup>.

Si la soumission au jugement social, et plus spécifiquement au XX<sup>e</sup> siècle à la sphère des médias comme greffier de la postérité, sont au centre d'une certaine conception de l'art dont on a pu juger toutes les impasses après Duchamp, il faut comprendre aussi qu'une telle conception confère au spectateur – ou à l'auditeur – une responsabilité fondamentale.

L'un dans l'autre, l'acte créateur n'est pas effectué seulement par l'artiste ; le spectateur amène l'œuvre au contact du monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications internes, et il ajoute ainsi sa contribution à l'acte créateur<sup>6</sup>.

Comment peut s'exercer cette responsabilité ? Le véritable problème posé par le texte de Duchamp est celui de la nature de l'acte artistique quand sa valeur est attribuée par un sujet, à l'heure de la diffusion de masse, de la pensée unique et de la globalisation. Cette question, qui est vitale pour l'avenir de la pensée artistique, implique une réflexion approfondie sur les rapports qu'entretient l'esthétique avec le phénomène cognitif. Cette question est plus fondamentale que jamais, et un des objectifs avoués du

---

<sup>5</sup> *Ibid.* : « In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane.

« The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work. »

<sup>6</sup> *Ibid.* : « All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists. »

séminaire dont sont publiés ici les actes a été de l'éclairer avec toute la lumière disponible.

Ce séminaire a été organisé pendant deux années universitaires consécutives par l'Institut d'esthétique des arts et des technologies (IDEAT, université Paris 1 et CNRS) dirigé par Costin Mioreanu. Il a bénéficié du soutien du programme pluri-formations. Le comité scientifique était constitué par Jean-Marc Chauvel, Hugues Dufourt, Xavier Hascher et Costin Mioreanu. Nous tenons à remercier très chaleureusement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce projet, et notamment Juliette Viviers.

Jean-Marc Chauvel  
Xavier Hascher