



HAL
open science

L'expérience esthétique émotionnelle : Interaction des représentations artistiques anthropomorphes avec le spectateur

Amel Achour Benallegue

► **To cite this version:**

Amel Achour Benallegue. L'expérience esthétique émotionnelle : Interaction des représentations artistiques anthropomorphes avec le spectateur. Être en interaction, Université Paris 8, Oct 2014, Paris, France. hal-01146211

HAL Id: hal-01146211

<https://hal.science/hal-01146211>

Submitted on 20 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'expérience esthétique émotionnelle : Interaction des représentations artistiques anthropomorphes avec le spectateur

Amel Achour Benallegue
a.achour.benallegue@gmail.com
LLA-Creatis. Université Toulouse 2 Jean-Jaurès

Résumé

La conduite esthétique est souvent examinée du point de vue philosophique. Or elle est une interaction sujet-objet qui relève des processus cognitifs aussi bien sur le plan conceptuel qu'affectif. Les études sur la cognition humaine dans ses interactions avec le monde permettent de traiter l'expérience esthétique d'un point de vue nouveau : celui de l'expérimentation scientifique. Ceci est très pertinent lorsque l'interaction artistique reproduit la dynamique de la perception des expressions faciales émotionnelles, largement étudiée dans les sciences cognitives. Cette interaction est très présente dans les représentations anthropomorphes, que nous mobilisons ici pour étudier l'expérience esthétique émotionnelle via les méthodes de l'expérimentation scientifique.

Mots-clés : émotion, expressions faciales, empathie, représentations anthropomorphes, expérience esthétique.

Dialectique du regard

L'objet en tant que matérialisation d'une idée est le support de l'interactivité sociale. Il constitue avec le sujet deux pôles de l'activité interactive. D'une part, le concepteur entre en relation avec l'objet dans le processus d'élaboration de la représentation. D'autre part, l'observateur en fait de même dans le processus de perception et d'identification. Il s'agit de la manifestation d'une dialectique qui s'établit entre l'individu et son monde extérieur par le biais de ses moyens sensoriels. La représentation par l'objet matériel est probablement le langage le plus intéressant, car non seulement il permet aux membres d'une même société d'interagir entre eux, mais plus encore, il rend possible une communication au-delà des cultures et des âges. Tous les objets des cultures lointaines, que nous collectionnons aujourd'hui, sont des fenêtres donnant sur le lieu et l'époque des sociétés qui les ont produits. Et même si le sens originel de son message est parfois perdu à jamais, l'objet nous livre, tout de même, une documentation de son environnement. Il

nous entraîne dans une perception transculturelle qui nous permet de l'appréhender. La dynamique cognitive permettant de saisir les choses par l'esprit, et qui inclut les processus de perception, est partagée par tous les individus du genre humain - parfois même par des primates ou d'autres espèces animales. C'est pourquoi les objets en bois, en métal, en papier ou en agencement de pixels gardent tous, dans leur phénomène de représentation, des couches constantes de signaux qui s'adressent aux humains de façon universelle.

L'interaction avec l'objet entraîne l'individu dans une dynamique de l'expérience, car comme l'exprime John Dewey "il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence"¹ [5]. L'expérience que peut vivre une personne face à une représentation est une mobilisation dynamique de ses ressources sensorielles et cognitives. Elle incarne, au sens de Merleau-Ponty, l'appétitude qu'a la personne dans son comportement au sein d'un milieu ; ou alors, au sens de Dufrenne, la "capacité du psychisme humain à "vivre" les formes et les mouvements des objets extérieurs"². En d'autres termes, l'expérience perceptive, que peut mener une personne face à un objet, consiste dans l'intégration des caractéristiques physiques et symboliques de cet objet. C'est-à-dire transformer les attributs physiques objectifs (forme, mouvement, couleur, orientation...) en qualia subjectifs, et les codes symboliques de l'objet en constructions sémantiques intelligibles.

Les objets artistiques forment une sous catégorie des représentations matérielles. Ici, nous ne considérons que les objets artistiques visuels. Ce type d'objet est impliqué, par essence, dans une relation contemplative qui renforce la communication entre le sujet et l'objet. Lorsque l'objet artistique suscite un regard contemplatif avec le sentiment esthétique, il devient un objet "esthétique". La relation sujet-objet est un système interactif à part entière, où l'objet communique avec le sujet par le biais de l'appareil perceptif. La personne est sollicitée par l'objet et se trouve, inmanquablement, impliquée dans le proces-

1. Cité dans D. Cohn, G. Di Liberti, *Esthétique. Connaissance, art, expérience*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2012, p.323.

2. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2, La perception esthétique*, Paris : P.U.F., 3^e éd., 1992, p. 591.

sus de l'expérience contemplative, de la dialectique avec l'objet artistique : de l'expérience esthétique.

L'expérience esthétique

L'expérience esthétique porte sur la relation entre un spectateur et un objet du monde. Différentes conceptions de cette relation ont donné naissance à toute une tradition de l'expérience esthétique. Parmi les discussions dualistes issues de cette tradition, notons l'affrontement de la perception immédiate, affective des objets esthétiques et de la perception symbolique, où la compréhension conceptuelle de l'objet reste l'unique objectif. Or, ces affirmations philosophiques commencent à perdre de leur autorité face aux nouvelles théories issues de l'expérimentation. Notons que la montée des sciences cognitives joue un rôle important dans l'orientation des approches philosophiques y compris esthétiques. Beaucoup de données factuelles démontrées par la psychologie cognitive réfutent les conceptions "mythiques" de la philosophie [14]. Aujourd'hui, nous pouvons comprendre à partir des travaux de Richard Shusterman ou de Carole Talon, par exemple, que l'expérience esthétique implique autant la présence du sentiment immédiat et du ressenti de l'affect que celle d'une compréhension symbolique purement conceptuelle.

Les études en psychologie cognitives et en neurosciences ont montré la complexité de l'interaction avec le monde extérieur, et ont ouvert une fenêtre d'accessibilité aux mécanismes de cette interaction. Les mécanismes de perception et de reconnaissance engagent des processus cognitifs dont la maîtrise nous donne les moyens de penser l'expérience esthétique autrement. Il s'agit de "naturaliser l'esthétique" [13], où l'investigation psychologique, à travers "l'examen des faits observables" et "l'ambition expérimentale", côtoient l'analyse philosophique de l'esthétique. La première des conséquences de ces investigations empiriques est la remise en question de la dissociation de la perception sensible et la perception cognitive, d'où la dimension cognitive de l'expérience esthétique car c'est une "forme d'attention au monde" [14]. L'expérience esthétique est simplement une spécification de l'activité cognitive, ce qui lui confère une dimension universelle partagée par tous les individus de manière transculturelle.

De manière générale, Dewey insiste sur l'importance de l'immersion et de la réceptivité de l'individu, dans le but de s'imprégner d'un sujet [5]. Ce principe est très bien représenté par la phase esthétique jugée comme réceptive

par Dewey, qui n'hésite pas à soutenir que "la perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir"³. Dans une expérience, l'acte de percevoir relève d'une mobilisation dynamique mettant l'énergie déployée au service de l'échange avec l'objet perçu.

En partant de ces éléments théoriques, nous concevons l'expérience esthétique comme une dynamique qui implique le sujet et l'objet dans un processus d'interactivité, où l'objet en tant que percept entraîne le sujet dans une conduite de perception esthétique. Cette conduite a pour but de s'appropriier l'objet, de le comprendre et de décerner une interprétation à son expressivité. En somme de lui accorder son accomplissement en tant qu'objet esthétique. La compréhension de l'objet se traduit par tous les mécanismes de perception, de reconnaissance et d'identification qui impliquent, en plus de l'activation des régions sensorielles, une mobilisation des zones cognitives motrices et mnésiques. En d'autres termes, l'expérience esthétique implique une perception active mettant en jeu un langage interactif, traduisant par là une relation dialectique entre le sujet et l'objet artistique. Une dialectique par laquelle l'objet engage le spectateur dans une action de perception, une action de traduction des données sensorielles entrantes en informations cognitives permettant d'interpréter l'expression de l'objet et lui conférer une nature esthétique. C'est une relation de transformation du sujet, comme de l'objet.

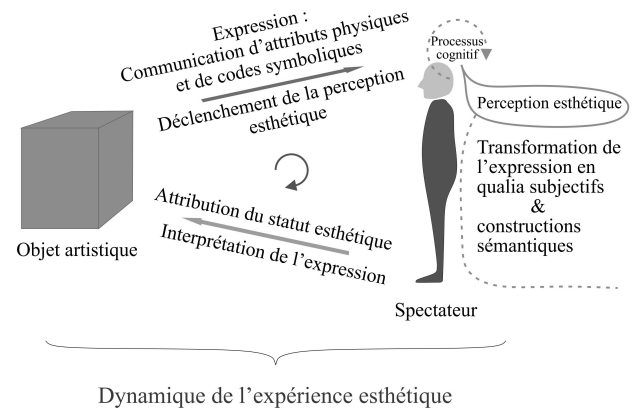


FIGURE 1 – La dynamique de l'expérience esthétique.

La perception esthétique engendre des informations qui sont à la fois renseignement sur l'objet, engagement dans la réflexion et ressenti subjectif. Un ressenti basé sur des qualia, où la dimension affective est loin d'être négligeable. Bien que l'esthétique du 20^e siècle ne tienne pas compte de la nécessité de la présence de la dimen-

3. Cité dans D. Cohn, G. Di Liberti, *Esthétique. Connaissance, art, expérience*, Librairie Philosophique J. VRIN, 2012, p.350-351.

sion affective, nous assistons aujourd'hui à une réhabilitation de cette dimension dans l'expérience esthétique avec Talon ou Shusterman. Toutefois, souvent la dimension de l'émotion est considérée comme distincte de celle de la cognition, notamment chez Maldiney qui oppose le pathique et le gnosique. Affirmer que l'émotion est nécessaire dans une expérience esthétique est souvent compris comme une adjonction de la dimension affective au processus intellectuel de manière parallèle et exclusive, ce qui est apparent chez Talon. Or, cette dichotomie simpliste n'existe pas dans la réalité. L'émotion n'est nullement séparée du fonctionnement cognitif et rationnel, ainsi Damasio note que "les perceptions d'émotions ne sont ni fugitives ni insaisissables. Contrairement à l'opinion traditionnelle, elles ont une valeur cognitive, tout autant que les autres percepts"⁴. Parfois, elle est issue du processus d'appréhension : une forme d'incarnation⁵ au sens psychologique du terme. C'est-à-dire une corporéité du sensible, une réponse interne du corps aux scènes perçues qui se traduit par des états émotionnels. La résultante des états affectifs et des interprétations sensibles et symboliques serait le sentiment esthétique, qui souvent est associé à sa dimension évaluative de la (dis)satisfaction. Mais ça pourrait également se présenter comme une facette émotionnelle d'ordre empathique. Cette dernière est celle qui réalise le mieux l'interactivité entre le spectateur et l'œuvre d'art. Une interactivité émotionnelle supportée par la conduite cognitive et manifestée par l'empathie. Où l'objet artistique devient non seulement un objet esthétique, mais également un objet incarné dont la structure est vécue corporellement.

Un tournant scientifique

Aujourd'hui les théories scientifiques participent à l'investigation esthétique. Les travaux de Freedberg et Gallese⁶ représentent une excellente rencontre entre le domaine de l'esthétique et celui de la psychologie cognitive. Le tournant de cette collaboration a lieu au 19^e siècle avec Gustav Fechner, qui introduit l'expérience dans les études sur l'esthétique. Depuis, tout un courant s'est mis en place pour orienter l'investigation esthétique vers un nouvel horizon. Des noms comme Cupchik ou Berlyne font partie des plus connus de ce courant, où philosophes et psychologues se partagent la tâche de l'étude de l'esthétique. Certains philosophes, comme Shusterman ou Schaeffer, occupent une position intermédiaire, un entre-deux, qui à la fois reste fidèle à la pratique philosophique, mais en même temps s'enrichit des résultats

expérimentaux des sciences cognitives.

La particularité de l'étude de l'expérience esthétique à la fin du 20^e siècle et au début du 21^e siècle est le déplacement du domaine d'investigation : avant, l'exclusivité de la réflexion esthétique revenait aux philosophes ; aujourd'hui, de plus en plus de psychologues s'intéressent à ce domaine. Des expériences sont élaborées pour comprendre les mécanismes d'appréciation, de jugement, d'émotion et de réaction [10, 11], qui constituent cette expérience si particulière face aux objets artistiques. Plus encore, des neuroscientifiques se sont appropriés le domaine pour en faire une neuro-esthétique, qui explore les processus cérébraux impliqués dans les comportements esthétiques.

Certaines conceptions de la phénoménologie du siècle dernier se trouvent réactualisées grâce aux études contemporaines. De fait, la "compréhension immédiate" que Dufrenne aborde comme une sorte d'explication de la structure objective de l'objet[8], trouve un écho dans la première phase de perception basée sur les cortex sensoriels primaires. Une compréhension immédiate serait, dans ce cas là, une interprétation rapide de la configuration sensible de l'objet perçu. On peut constater cette correspondance, par exemple, dans la perception des expressions faciales, où le traitement de la forme des primitives faciales et de leur agencement reflète une sorte de compréhension immédiate de l'émotion exprimée. Ici, seules les propriétés géométriques des objets perçus sont jugées par le cerveau [1].

Représentations anthropomorphes : des expressions et des émotions

La distance géographique et temporelle n'a pas empêché l'apparition d'œuvres d'art partageant plusieurs traits communs, et ce malgré les différences culturelles et sociales. Pourtant, l'analyse de ces œuvres se fonde principalement sur la dimension contextuelle. Or la focalisation sur les seules caractéristiques culturelles et rituelles néglige l'importance des facultés indépendantes de la perception esthétique. D'où l'intérêt d'explorer le champ de la perception immédiate qui est transculturelle, du fait que les mécanismes directs et instantanés se manifestent avant le recours aux structures conceptuelles faisant appel à la mémoire et donc à tout un pan de la culture.

4. A. R. Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, O. jacob. 1994, p.13.

5. L'incarnation, ici, est un équivalent en langue française du concept d'"embodiment".

6. D. Freedberg, V. Gallese *Motion, emotion and empathy*, Trends Cogn Sci, 11(5) : 197-203, 2007.

Parmi les représentations les plus répandues et les plus partagées par les différentes cultures les représentations figuratives de l'homme s'imposent en masse. Nous trouvons aussi bien des représentations fidèles à l'apparence humaine que des représentations altérées, détournées, ou hétéroclites. Dans le premier cas, l'art classique occidental en offre une panoplie.

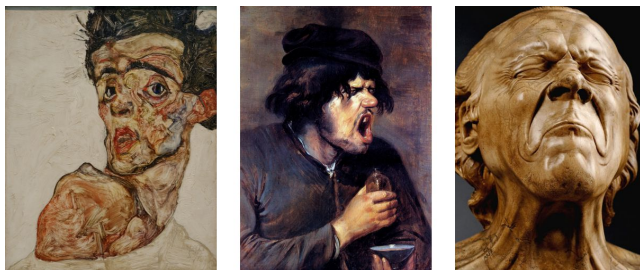


FIGURE 2 – Représentations des expressions faciales réalistes. À gauche “*Autoportrait avec l'épaule nue soulevée*, Egon Schiele”. Au milieu “*La Mauvaise Médecine*, Adriaen Brouwer”. À droite “*Les têtes de caractère*, Franz-Xaver-Messerschmidt”.

Dans le deuxième cas, nous retrouvons les tortillements des éléments formels de la figure humaine dans les myriades de masques des arts premiers, où le visage prime dans la représentation dans une stylisation de formes ; mais aussi dans l'art moderne et le manga japonais. Par ailleurs, une construction totalement nouvelle de la figure humaine se retrouve dans les peintures d'Arcimboldo, dans les sculptures d'assemblage ou dans le rendu de certains personnages de films d'animation. Enfin, on ne parle plus de figure humaine mais de figure anthropomorphe. Des masques africains aux dessins de Charles Le Brun, des décorations de plats polynésiens aux mangas japonais, des sculptures de Franz Xaver Messerschmidt aux personnages d'animation sous forme robotisée, ces figures révèlent une même préoccupation : l'expression faciale émotionnelle, une manifestation s'adressant avant tout à l'humain, indépendamment de tout rite et de toute sacralité. Une expression dégageant une énergie intérieure qui se manifeste dans l'expression émotionnelle qui n'est autre qu'un langage universel.

La dynamique de l'expression faciale

Le visage, en tant que réceptacle des expressions, acquiert une indépendance de toutes contraintes physiologiques dans les figures artistiques. Il est le lieu d'expressions aussi improbables que variées. Il admet volontiers les déformations et les torsions antinaturelles, explorant

ainsi toutes les formes d'expressivité. Ces transformations n'entraînent-elles pas des réponses émotionnelles intenses chez le spectateur qui s'auto-transforme le visage virtuellement à la vue de ces représentations ? Tenter de répondre à cette question est l'objectif de l'étude que nous menons actuellement. Vérifier à la fois cette transformation interne chez le spectateur et la réaction émotionnelle qu'elle engendre relève de l'expérimentation.

Dans certaines catégories artistiques, tels les arts premiers et les mangas, les expressions faciales sont un symbole de la réussite de l'exécution de l'œuvre. Dans la plupart des cas, ces expressions sont l'essence même de leur catégorie artistique. L'essentiel du grapholexique des bandes dessinées japonaises⁷ réside dans l'agencement de la physionomie des personnages et dans le graphisme de leur visage. Sans expressions faciales, les masques des arts premiers risqueraient de ne plus exalter les spectateurs au cours des cérémonies qui mettent en scène ces représentations. Ces dernières ne seraient plus aussi efficaces pour provoquer les émotions. Quelque soit le type d'art et son parti pris pour les expressions faciales, le visage reste le siège de multiples symboliques, l'unité centrale d'un code qui traduit aussi bien les différentes cultures et approches que l'universalité des expressions émotionnelles.



FIGURE 3 – Représentations des expressions faciales non-réalistes. De gauche à droite : “*Effigie en plumes*, îles Hawaï”, “*Masque céphalomorphe*, culture Ngbaka / Nbaka, République Démocratique du Congo”, “*Masque de l'ensomeillé*, Archipel de Kodiak, Alaska”.

Suivant les différents codes sociaux, esthétiques et techniques, les visages exhibent ou dissimulent leur expressivité dans les représentations artistiques. Une expressivité qui passe par différents niveaux de représentation, allant du naturel à l'inhumain. Ce dernier niveau attire toute notre attention, car il offre une source intarissable de dynamique expressive. La représentation en général mobilise tout un ensemble de codes, aussi formels que symboliques, permettant de reconnaître l'objet représenté et

7. Voir *Grapholexique du manga. Comprendre et utiliser les symboles de la BD japonaise* de D. Sigal.

le message qu'il véhicule. Les codes symboliques sont une conception émergente de la société, tandis que les codes formels, sont le résultat des choix plastiques de l'artiste. Les codes symboliques, diffèrent d'une culture à l'autre. En revanche, les codes formels sont des subterfuges qui participent à la réussite de l'illusion, ils s'adressent à la perception sensorielle de manière universelle.

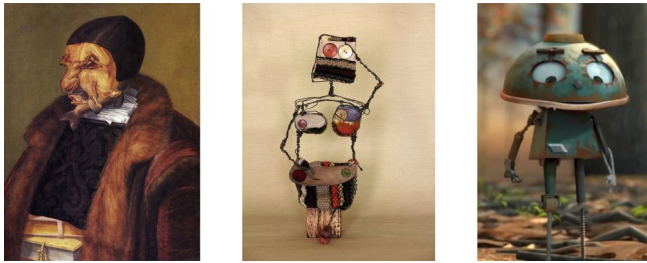


FIGURE 4 – Représentations anthropomorphes assemblées. À gauche “*Le juriste*, Giuseppe Arcimboldo”. Au milieu “*Insane*, Amel Achour Benallegue”. À droite “Personnage d’animation du court métrage *Origins*, Robert Showalter”.

Dans les représentations, les visages requièrent des codes, non seulement pour le rendu du visage lui-même, mais aussi pour le rendu de l'émotion qu'il exprime. L'émotion étant manifestée par le mouvement de la physionomie du visage, elle nécessite un effort de codification permettant de traduire, par image fixe, les variations dans le temps. Le code devra donc cibler les instants critiques du mouvement pour résumer tout le tableau émotionnel. La forme et la disposition des éléments du visage constituent les variables du code facial émotionnel. Leur placement et modification créent à chaque configuration une signalétique différente. Lorsque les figures sont réalistes, au sens de la *mimesis*, la liberté de manipulation de ces variables est restreinte : les formes, leurs tailles et leurs proportions sont contraintes de correspondre aux physionomies réelles, et le code émotionnel est aussi naturel que celui utilisé dans la communication quotidienne des individus. Au contraire, lorsque les figures ne sont pas réalistes, les formes et les proportions deviennent libres de manipulation. Les codes ne sont pas préétablis, mais sont à créer. Et il n'y a pas plus intuitif que de concevoir une signalétique de ces figures à partir du code facial naturel. Des cercles bien ronds pour simuler des yeux écarquillés, des lignes paraboliques pour signifier une joie ou, à l'inverse, une tristesse. De simples trous en guise d'yeux pour rendre un air insignifiant ou neutre. Des traits obliques au niveau des sourcils pour transmettre l'idée de la colère. Autant de formes simples pour exprimer la panoplie

des émotions avec toute leur complexité. Les artistes se sont essayés à toutes les combinaisons des formes géométriques, créant ainsi de superbes expressions complexes et intrigantes.

Le réalisme tel que nous l'entendons est fonction de la vraisemblance des représentations. Or, nous pouvons relever une double différenciation en termes de vraisemblance : d'abord, la vraisemblance de la forme et selon laquelle nous pouvons distinguer les images réalistes des images non-réalistes. Ensuite, la vraisemblance de l'expression, et plus particulièrement de l'expression émotionnelle. L'évaluation de la vraisemblance formelle permet de distinguer entre les images à physionomie humaine naturelle, et les images avec agencements faciaux qui ne correspondent pas aux proportions faciales naturelles. Par ailleurs, la vraisemblance expressive peut être garantie grâce à la codification de l'expression émotionnelle, et cela malgré l'absence de la correspondance des formes avec la géométrie naturelle. C'est-à-dire que l'on peut reconnaître une émotion d'un visage même si l'on ne voit pas les éléments physiologiques naturels : une “substitution réglée par une économie mimétique”⁸.

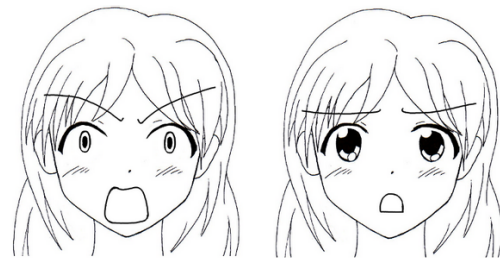


FIGURE 5 – Code des expressions faciales dans le manga. Publié par Sek Ai (sekaisblog.com).

Le code formel d'une figure faciale trace son émotionnalité. Car il permet de jouer sur son expressivité, traduisant par là l'émotion dégagée par le visage représenté. Cette émotion est basée sur des invariants de configurations faciales qui dressent la base de l'expressivité. Que la figure soit réaliste ou non, la façon dont le code est employé joue sur la charge d'énergie émotionnelle que la figure transmet. Car lorsque la codification est réussie, le spectateur reconnaît et vit le message émotionnel véhiculé.

8. Concept de L. Marin cité par : S. Olivesi, *L'expérience esthétique. Une archéologie des arts et de la communication*, Honoré champion, 2012. p.248.

L'expression faciale comme processus neuro-physiologique

Les études psychologiques et neuro-physiologiques sur les expressions faciales et leurs émotions [9, 6], ainsi que les mécanismes de leur perception et reconnaissance [1] constituent les fondements théoriques sur lesquels nous nous basons pour étudier l'impact de la dynamique de l'expression faciale des représentations artistiques sur le spectateur. La corrélation entre l'émotion et l'expression faciale établie par Ekman [9] et confirmée par Dimberg [6] appuie des conceptions beaucoup plus anciennes, notamment dans l'histoire de l'art telles les propositions de Charles Le Brun dans *les expressions des passions*. Afin d'établir son programme didactique sur les expressions des passions, Charles Le Brun n'a pas hésité à faire référence aux travaux philosophiques et physiologiques sur les "passions" (qu'on traduit aujourd'hui par "émotions"), notamment via *les passions de l'âme*⁹ de Descartes et les travaux de médecine de Cureau de La Chambre.



FIGURE 6 – Expressions des passions de Charles Le Brun, 1727. À gauche "La colère". À droite "Le pleurer".

Nous avons ici un excellent exemple de la coopération entre art et science, où la physiologie des expressions faciales se trouve au principe d'un programme artistique des expressions des passions. Dans la continuité de la démarche de Le Brun, nous étudions la dynamique de l'expression faciale dans l'art à travers le prisme des sciences cognitives et neuro-physiologiques, où l'expression faciale émotionnelle constitue un large champ d'investigation [1]. L'expérience esthétique du spectateur face aux figures à expressions faciales relève aussi bien du champ de la perception que de celui de la reconnaissance et de l'incarnation¹⁰. La perception constitue la première étape de la reconnaissance de l'émotion des

expressions faciales. En tant que processus distinct de la reconnaissance, la perception "renvoie aux processus qui se produisent relativement tôt à la suite du début du stimulus, qui sont présumés s'appuyer largement sur les cortex sensoriels primaires, et qui réalisent le traitement des primitives de l'image visuelle et leur configurations"¹¹. Ce processus pourrait expliquer le principe de la compréhension immédiate de l'œuvre soutenu par la phénoménologie. Cette compréhension immédiate inclut les états pré-attentifs, chose qui autorise à penser la qualité émotionnelle de l'expérience esthétique face aux représentations anthropomorphes comme universelle et transculturelle. C'est-à-dire que les mécanismes neuraux automatiques s'effectuent indépendamment de toute volonté socio-culturelle, ce qui permet d'étudier de manière unifiée la méta-interaction des spectateurs avec un ensemble d'œuvres issues de milieux différents.

Par ailleurs, l'incarnation constitue une suite de cette perception première et fait partie de la compréhension immédiate de l'objet. Elle est une traduction corporelle du percept et production directe d'un état émotionnel. En effet, la perception des figures humaines, réelles ou représentées, pousse l'observateur à réagir avec la même expression faciale grâce au processus d'imitation musculaire [6]. Cette imitation engendre, chez l'observateur, un état émotionnel similaire à celui exprimé [7]. Elle aboutit au sentiment grâce à cette corporéité de l'expression émotionnelle perçue. Cela veut dire que la compréhension immédiate est "imitation" : appropriation corporelle de l'objet, subjectivation de l'œuvre via les processus primaires de perception.

Des Océaniens aux Inuits, les différents peuples perçoivent esthétiquement immédiatement les images anthropomorphes de la même manière. Le traitement cognitif passe premièrement par l'appréhension de la structure objective via les cortex sensoriels primaires. Ensuite, les mécanismes de l'imitation motrice prennent le relai du traitement cognitif grâce à la corporéité de l'objet perçu. Enfin, cette imitation provoque la contagion émotionnelle. Ici, l'état émotionnel est instantané, en partie inconscient, il représente la dimension affective immédiate de l'expérience esthétique. Cette dimension pourrait expliquer le privilège que la figure humaine a connu à travers l'histoire. Un privilège basé sur l'empathie affective.

Cependant, la perception des expressions faciales émo-

9. Traité philosophique qui aborde les passions d'un point de vue physiologique.

10. Au sens de la corporéité de l'expression perçue grâce aux mécanismes d'imitation.

11. Référence [1], p. 21.

tionnelles ne s'arrête pas là, les informations perceptives (percepts en termes de structure) devront être enrichies par des connaissances associées à l'expression perçue, impliquant par là le processus de reconnaissance. La reconnaissance "nécessite une connaissance additionnelle qui ne peut être obtenue uniquement d'une inspection des primitives visuelles du stimulus. La reconnaissance nécessite qu'on connaisse quelque chose sur le monde ; ainsi, elle exige la mémoire"¹². À ce niveau, les processus de méta-interaction ne suffisent plus pour comprendre l'expérience esthétique, le contexte socio-culturel devient nécessaire.

Paradoxalement, l'étude des expressions faciales émotionnelles dans l'art grâce aux méthodes scientifiques est remarquablement soulignée au 17^e siècle à travers les travaux de Charles Le Brun, mais quasi-absente à notre ère, l'ère de l'expérimentation. Toutefois, des études proches sont à mentionner : Weyers et al. ont mené une étude sur les expressions faciales émotionnelles des avatars qui peuvent relever aussi bien de l'art que de tout autre domaine [15]. À notre connaissance, aucune étude n'a été menée sur la comparaison des expressions faciales émotionnelles dans les œuvres d'art entre elles.

Les mécanismes de l'imitation musculaire lors de la perception des expressions faciales émotionnelles sont abordés via l'électromyographie (EMG). Aussi, cette technique s'avère pertinente pour évaluer l'émotion de manière générale, ceci fait de l'EMG l'outil idéal pour étudier l'émotionalité des représentations anthropomorphes à expressions faciales. Dans le domaine de l'expérience esthétique, cette technique a été utilisée dans le but d'étudier la réaction esthétique du spectateur face à des œuvres d'art à valence positive ou négative, sans focalisation particulière sur les représentations à expressions faciales [11].

Proposition expérimentale

Notre investigation de la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique, à travers l'étude des expressions faciales dans les arts, nous conduit à envisager une expérimentation de psychologie cognitive susceptible de confirmer nos hypothèses. Celles-ci se résument dans l'influence de l'impact émotionnel immédiat sur la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique, ainsi que dans l'association du privilège de la figure humaine anthropomorphe non-réaliste avec cette émotionnalité immédiate qui engendre l'empathie affective.

Dans cette expérimentation, l'objectif est d'étudier le phénomène des ressentis émotionnels pendant la perception des images artistiques à expressions faciales. Ces images constituent les stimuli visuels présentés aux participants. La configuration de l'expérimentation simule une situation d'expérience esthétique : l'observation des stimuli par les participants est identifiée à la perception esthétique des objets artistiques par les spectateurs. Les stimuli sont choisis parmi un large panel de représentations de visages issues des arts premiers, de l'art occidental classique et moderne, des sculptures d'assemblage et des images de synthèse. Les participants ont pour tâche de fixer par le regard un écran d'ordinateur où s'afficheront les stimuli dans un ordre aléatoire, et d'évaluer les images suivant une échelle émotionnelle de valence, d'arousal et d'implication de soi, en l'occurrence l'échelle graphique Self-Assessment Manikin (SAM) [2]. Des mesures physiologiques de l'activité musculaire faciale par l'électromyographie (EMG) et de l'induction dermale par le test psychogalvanique sont enregistrées en temps réel. L'EMG enregistre le courant électrique lié à chaque activité musculaire. Quant au test psychogalvanique (ou réaction électrodermale), il mesure la résistance électrique de la peau qui varie suivant l'émotion ou le stress ressentis. Ces mesures nous renseignent sur l'état émotionnel du sujet [3, 4]. En parallèle aux outils de mesure susmentionnés, des enregistrements audio-visuels sont associés à l'expérimentation afin d'observer les comportements visibles des participants.

Toutefois, cette expérimentation nécessite une série de pré-expérimentations qui permettent de valider les images à présenter comme stimuli et à ajuster la configuration de l'expérimentation finale. Ces pré-expérimentations sont réalisées à travers un questionnaire quantitatif auquel des participants devront répondre après chaque visualisation d'une image. Il est important de connaître, par exemple, le degré de familiarité d'une image ainsi que le degré d'intensité expressive perçue. Cependant, l'expérimentation finale devrait se dérouler avec de nouveaux participants et non pas les mêmes pour éviter tout effet d'apprentissage.

L'objectif de l'expérimentation finale consiste, concrètement, à vérifier les hypothèses stipulées et à interpréter les résultats qui s'y rapportent afin de tirer une conclusion sur l'expérience esthétique émotionnelle. L'accès à la perception émotionnelle immédiate et à son influence sur la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique est rendu possible grâce à la manipulation des données liées

12. Référence [1], p. 22.

aux processus d'imitation motrice au niveau du visage, aux processus psychogalvaniques et aux évaluations subjectives des sujets. Car l'émotion est accessible par ses trois aspects : cognitif, physiologique et comportemental. Ces composantes sont examinées, respectivement, à travers les réponses subjectives des sujets, les réponses électrodermales et enfin les réponses électromyographiques et les enregistrements audio-visuels des participants. À partir de la comparaison et la combinaison de ces données, nous pouvons évaluer l'émotion ressentie lors de l'expérience esthétique. Mais également nous pouvons vérifier l'impact de l'émotion due à l'imitation (mesurée par l'EMG) sur celle ressentie globalement (mesurée par le test psychogalvanique et le SAM). Mais avant tout, il faudra vérifier que l'imitation faciale est toujours opérée quand les images perçues sont des images stylisées ou des images non-réalistes.

En partant du phénomène de l'imitation motrice musculaire au niveau du visage lors de la perception des expressions faciales [6], ainsi que celui de l'influence de l'état émotionnel par la production de telles expressions [12], nous supposons que : premièrement, la perception des expressions faciales des images anthropomorphes non-réalistes déclenche un processus d'imitation faciale similaire à celui suscitée lors de la perception des expressions faciales des images anthropomorphes réalistes. Deuxièmement, que les réactions motrices dans le processus de perception des figures non-réalistes, aux mimiques expressives, sont plus intenses en comparaison avec les réactions motrices occasionnées par la perception des figures réalistes expressives. Et cela du fait que les figures anthropomorphes non-réalistes présentent des expressions faciales excessives non-naturelles qui pourraient mener l'observateur à une tentative d'imitation motrice semblable. Et troisièmement, que les réponses émotionnelles issues des mesures du test psychogalvanique et de l'évaluation SAM sont congruentes avec les réponses émotionnelles résultant des mesures d'EMG.

Pour conclure, l'interaction qu'expérimente un spectateur avec un objet artistique dans une perception esthétique est un processus dynamique qui comprend une dimension cognitive immédiate universelle et transculturelle. Loin d'être une explication intégrale de l'expérience esthétique, qui comporte une large dimension socio-culturelle, la compréhension immédiate par les processus cognitifs de perception et d'incarnation offre de nouveaux éléments de réflexion. L'étude de cette dimen-

sion pourrait révéler des comportements esthétiques ancestraux, particulièrement face aux représentations anthropomorphes très présentes dans le patrimoine matériel de l'humanité. L'investigation de cette facette de l'expérience esthétique se prête parfaitement à l'expérimentation scientifique, qui a investi le domaine depuis le 19^e siècle. C'est une investigation basée sur l'expérimentation que nous proposons ici, dans l'objectif d'étudier l'émotivité des figures artistiques dans l'expérience esthétique.

Références

- [1] R. Adolphs. Recognizing emotion from facial expressions : Psychological and neurological mechanisms. *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, 1(1) :21–62, 2002.
- [2] M. M. Bradley and P. J. Lang. Measuring emotion : The self-assessment manikin and the semantic differential. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 25(1) :49 – 59, 1994.
- [3] J. T. Cacioppo, L. K. Bush, and L. G. Tassinary. Microexpressive facial actions as a function of affective stimuli : Replication and extension. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 18(5) :515–526, 1992.
- [4] L. S. Copelman. V. l'utilité du phénomène psycho-galvanique. *L'année psychologique*, 51(1) :53–60, 1949.
- [5] J. Dewey. *L'art comme expérience*. Gallimard edition, 2010.
- [6] U. Dimberg. Facial reactions to facial expressions. *Psychophysiology*, 19 :643–647, 1982.
- [7] U. Dimberg, P. Andréasson, and M. Thunberg. Emotional empathy and facial reactions to facial expressions. *Journal of Psychophysiology*, 25(1) :26–31, 2011.
- [8] M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Presses universitaires de France edition, 2011.
- [9] P. Ekman. Facial expressions of emotion : New findings, new questions. *Psychological science*, (3) :34–38, 1992.
- [10] G. Gerger, H. Leder, P. PL. Tinio, and A. Schacht. Faces versus patterns : Exploring aesthetic reactions using facial emg. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(3) :241, 2011.
- [11] H. Leder, G. Gerger, D. Briber, and N. Schwarz. What makes an art expert ? emotion and evaluation in art appreciation. *Cognition & emotion*, (ahead-of-print) :1–11, 2013.
- [12] Robert W. Levenson, Paul Ekman, and Wallace V. Friesen. Voluntary facial action generates emotion-specific autonomic nervous system activity. *Psychophysiology*, 27(4) :363–384, 1990.
- [13] J. Morizot. *Naturaliser l'esthétique ? : questions et enjeux d'un programme philosophique*. Presses universitaires de rennes edition, 2014.
- [14] J-M. Schaeffer. *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Gallimard edition, 1996.
- [15] P. Weyers, A. Mühlberger, C. Hefele, and P. Pauli. Electromyographic responses to static and dynamic avatar emotional facial expressions. *Psychophysiology*, 43(5) :450–453, 2006.