



**HAL**  
open science

# L'expérience esthétique : une prise de conscience sensible d'une perception prise entre l'acte et la connaissance

Bruno Trentini

## ► To cite this version:

Bruno Trentini. L'expérience esthétique : une prise de conscience sensible d'une perception prise entre l'acte et la connaissance. Raluca Mocan, Jean-Marie Chevalier, Roxana Vicovanu. La Perception, entre cognition et esthétique Raluca Mocan, Jean-Marie Chevalier, Roxana Vicovanu (dir.), 2016, 978-2-8124-6115-6. hal-02951634

**HAL Id: hal-02951634**

**<https://hal.science/hal-02951634>**

Submitted on 28 Sep 2020

**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 : une prise de conscience sensible d'une perception prise entre l'acte et la connaissance

Bruno Trentini, « L'expérience esthétique : une prise de conscience sensible d'une perception prise entre l'acte et la connaissance », Adinel Bruzan & al. (dir.), *La Perception, entre cognition et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, p. 207-225.

Dans son sens étymologique, l'esthétique est de l'ordre du sensible, et donc de ce qui n'aurait pas encore été intellectualisé consciemment ; la discipline étudie par exemple « telles » impulsions corporelles devant une toile qui seraient source de « telles » émotions spécifiques, ou de la vive angoisse que l'on peut éprouver lors de certaines performances artistiques. L'esthétique est ici grandement concernée par les réflexions sur la perception. Un autre usage, également très courant en philosophie de l'art, concerne quant à lui une esthétique qui se situerait en aval du processus de cognition ; cette esthétique s'intéresse par exemple aux qualités d'une œuvre d'art liées au sens de l'œuvre, à son ancrage dans un contexte ou encore aux intentions de l'artiste. Il s'agit là, malgré les apparences, d'une seule et même démarche esthétique. Si elle apparaît hétérogène, c'est sans doute parce que les relations entre cognition, perception et esthétique sont fallacieusement hiérarchisées. Reconsidérer les relations du trio « cognition – perception – esthétique » permettrait alors de lever les dichotomies accidentelles de l'esthétique comme de la perception.

Il serait avant tout prudent, d'un point de vue épistémologique, de cesser de postuler une linéarité entre la perception et la cognition ; c'est-à-dire d'abandonner la rassurante posture réductionniste faisant de la cognition le résultat – émergent ou non – des perceptions. La perception modifie la cognition au moins autant que la cognition modifie la perception. Dès lors, l'esthétique n'a plus à trouver d'équilibre instable, elle n'a plus à opter entre une esthétique « en amont » ou « en aval » de la cognition. Leur relation est fondée sur la complexité.

Ce texte repose sur l'hypothèse selon laquelle l'expérience esthétique peut se consti-

tuer comme une prise de conscience sensible du système perceptivo-cognitif. La prise de conscience passerait dans ce cas par une perception qui n'est plus seulement celle du monde sensible, mais aussi celle, réflexive, du processus subjectif mis en jeu dans l'acte de perception. Le sentiment esthétique provient alors de la conscience de ce processus et du fait que le sujet percevant identifie, comme cause motrice de ce processus subjectif complexe, un objet, l'œuvre d'art, duquel il est spectateur. Il s'agit de comprendre également ce qui fait que, subitement, dans certaines situations, le sujet devienne attentif au processus de sa propre perception. Cet avènement peut être causé progressivement ou peut résulter d'un changement brusque des conditions subjectives. Dans ce second cas, quelque chose viendrait sans doute faire une césure qui modifierait la synthèse perceptive ou qui la détournerait de sa relation naturelle à l'action<sup>1</sup>. S'il est vrai que la perception s'est biologiquement constituée pour agir, elle est culturellement et consciemment exploitée surtout pour connaître : l'idée principale défendue ici est que l'expérience esthétique émerge du décalage entre le connaître et l'agir. Ces réflexions s'inscrivent notamment dans la voie « enactive » ouverte en sciences de la cognition par les travaux de Francisco Varela<sup>2</sup>, où la cognition est pensée comme étant une « action incarnée » (*embodied action*). L'enaction se défi-

<sup>1</sup> Depuis la tenue de ce propos par Henri Bergson notamment dans *Matière et mémoire*, le lien entre action et perception a donné lieu à de nombreux travaux ; voir notamment l'ouvrage dirigé par Pierre Livet : Livet P., *De la perception à l'action – contenus perceptifs et perception de l'action*, Paris, Vrin, 2000.

<sup>2</sup> Voir par exemple : Varela F.J., *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Édition du Seuil, 1989 et Varela F.J., Thompson E., Rosch E., *L'Inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Édition du Seuil, 1993.

nit justement comme l'articulation de la perception et de l'action à la cognition vécue<sup>3</sup>. Puisque ce cadre scientifique se nourrit de la phénoménologie et sa naturalisation<sup>4</sup>, les lignes qui suivent se trouvent logiquement à la rencontre entre la phénoménologie et les sciences de la cognition récentes. Contrairement aux premières approches computationnelles, ces dernières ne se reconnaissent en effet plus dans le fondement linguistique de la philosophie analytique du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Rompant avec l'énoncé « au début était le verbe », le neurophysiologiste Alain Berthoz rappelle d'ailleurs très souvent que, suivant Goethe et, selon lui, « au début était l'acte ».

Ayant été posée comme réfléchissante, le lecteur l'aura déjà saisi, l'esthétique dont il est question n'est pas réductible à n'importe quel sentir, il s'agit de l'esthétique telle qu'elle a été définie par Baumgarten<sup>6</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle anglo-saxon<sup>7</sup>. Tout sentir n'est dès lors pas esthétique, il y a ainsi une spécificité de l'expérience esthétique qui n'est pas uniquement le pendant de l'expérience de pensée. En proposant une articulation complexe de l'esthétique avec la perception et la cognition, il est non seulement question de préciser une spécificité de l'expérience esthétique – celle fondée sur la réflexivité du processus perceptif – mais il est aussi question d'aborder l'esthétique sous un angle épistémologique en la faisant rencontrer des approches relevant notamment de la psychologie de la perception. Certaines approches d'expérience esthétique de l'œuvre d'art gagneraient à exploiter et discuter les paradigmes en vigueur dans les disciplines scientifiques qui étudient le corps et les sensations. Même si ces paradigmes ne semblent pas ré-

<sup>3</sup> Varela F.J., Thompson E., Rosch E., op. cit., p. 234.

<sup>4</sup> Nathalie Depraz a étudié ces liens étroits lors de l'école d'été de 2007 *Enaction et sciences cognitives* dans son intervention justement intitulée « Phénoménologie et enaction ».

<sup>5</sup> Pour plus de précisions sur les différents paradigmes en sciences cognitives, voir l'ouvrage Couchot E., *La Nature de l'art – ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012, p. 15-32.

<sup>6</sup> Baumgarten A.C., *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988.

<sup>7</sup> Sur ces questions voir notamment l'ouvrage de Dominique Chateau : Chateau D., *L'Autonomie de l'esthétique, Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres*, Paris, L'Harmattan, 2007.

pondre aux questions de la préférence esthétique ou encore de l'ontologie de l'œuvre d'art, elles permettent déjà de mieux cerner certaines étapes du processus corporel mis en jeu entre le moment de la confrontation à une œuvre d'art et celui de l'émotion.

Il y a des œuvres qui impliquent davantage le corps du spectateur que d'autres, généralement pour des raisons immersives. Ceci ne veut pas dire que le spectateur soit tout le temps nécessairement en immersion dans l'œuvre, ni bien entendu qu'il confonde, le cas échéant, présentation et représentation<sup>8</sup>. *Clara Clara* réalisée en 1983 par Richard Serra est un exemple d'œuvre pouvant procurer au spectateur une sensation de vertige en modifiant légèrement son rapport à la verticalité. Une série de peintures de 2008 faite par Michel Granger parvient également à susciter une sensation de vertige, mais sans avoir recours aux mêmes grands formats que Serra ; aussi, la sensation advient brusquement, et repart d'ailleurs aussitôt : il ne s'agit pas d'un léger déséquilibre qui s'installe et persiste comme l'offre une déambulation au sein d'une œuvre de Serra. *Le Rappel à l'ordre, Objection* ou encore *Les Refusants* de Michel Granger, par leur densité aussi bien émotive que temporelle, permettent d'aborder peut-être plus facilement les relations intriquant l'esthétique à la cognition et à la perception.

### Constitution d'un exemple paradigmatique

Les peintures de Michel Granger ont souvent illustré des couvertures de livres, de journaux et de différents supports imprimés. Même si son style évolue et se libère, les œuvres présentées à la galerie *Pour que l'esprit vive* en 2010 prolongent son approche fantastique et figurative. Toutefois, sur le mur de gauche de la galerie sont accrochées de grandes peintures abstraites, assez longues, avec de grandes traces de peinture épaisse passée apparemment au couteau, voire à la truelle. Les personnes présentes dans la galerie empêchent celui qui veut voir les œuvres d'avoir un peu

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Trentini B., « Jeux de langage et de vision : torsions et tensions de l'imitation », in P. Hummel (dir), *Paralangues – Études sur la parole oblique*, Paris, Philologicum, 2010, p. 249-258.



*Le Rappel à l'ordre*, 2008, peinture sur toile, 200 x 200 cm, collection de l'artiste

de recul ; et ce d'autant plus que le format un peu imposant est nécessairement partiellement masqué lorsque l'on souhaite regarder les peintures depuis le mur d'en-face. Le spectateur a alors le nez sur d'importantes traces de peinture. Il s'agit vraisemblablement d'une série de toiles abstraites rappelant plus ou moins quelques essais modernistes. Transparaît un souci de la composition, chaque pan blanc est pourvu d'une large bande de peinture rythmée de rectangles se succédant les uns aux autres, laissant le reste presque vierge, si ce n'est quelques éclaboussures ci-et-là, trop hautes ou trop basses pour être regardées correctement – les autres personnes présentes empêchent que l'on s'accroupisse. Se désintéressant un peu de ces peintures, le regard vagabondant s'attarde d'un œil sur une vidéo, située sur le mur du fond, juste à la perpendiculaire des peintures. On y voit un char d'assaut dans un contexte qui ne semble pas du tout guerrier. Le char semble étaler au sol de la peinture, sur une route apparemment recouverte de papier blanc. Sans doute inconsciemment aidé par ces images, la large bande de couleur traversant le support blanc se laisse subitement percevoir comme pouvant être la trace laissée par une chenille de char d'assaut. La suite se passe très vite, le mystère des peintures est levé : parmi les quelques éclaboussures d'*Objection*, certaines deviennent figuratives, elles représentent de petits personnages vus de très haut, comme s'ils regar-

daient eux aussi la trace picturale laissée par le passage du char d'assaut. Seulement, l'échelle ne correspond pas, la simple chenille de char aurait alors une largeur dépassant facilement les 10 mètres, le char serait alors monstrueusement grand. L'échelle provient certes d'une illusion due aux ajouts de minuscules personnages, mais le lien entre la vidéo et les peintures est valide : la machine de guerre charrie réellement de la peinture sur de grandes surfaces blanches lesquelles sont ensuite découpées et légèrement retravaillées pour y ajouter les personnages, puis accrochées au mur. Toutes ces identifications font corps avec une reconsidération du rapport à cette œuvre : alors que le spectateur regardait une peinture abstraite frontale, une surface sans profondeur, il est tout à coup confronté à une vue de dessus, et de très loin : la présence humaine fixe en effet l'échelle de l'image, elle fixe donc aussi la distance entre le spectateur et l'objet représenté qu'il regarde. Les personnages étant très petits, le point de vue est très loin. Cet éloignement a un impact d'autant plus fort que le spectateur se tient au contraire très près de la surface peinte ; il y a donc un écart très important entre la perception en émergence de la surface peinte et la perception en immersion de ce qui y est peint. Cet écart garantirait une forte émotion. De plus, l'impact du passage de la vue horizontale à la vue verticale est accentué par la posture du spectateur debout dans la galerie ; l'effet serait probablement amoindri en regardant des reproductions d'un ouvrage.

Ainsi, devant les quelques peintures de la série *Traces de char d'assaut* de Michel Granger, un spectateur faisant l'expérience d'une semblable reconsidération de sa perception se sent littéralement transporté par l'œuvre, comme s'il se situait tout à coup perché sur un sommet immatériel, regardant le sol d'en haut. Une sensation de vertige envahit alors le spectateur, mais sans aucun risque de tomber. Ce spectateur a vécu une expérience esthétique. Deux situations importantes ponctuent cette appréhension de *Traces de char d'assaut* : il y a d'une part l'avènement de la perception de ce que la peinture représente et, d'autre part, la constitution de la sensation de vertige en expérience esthétique. Même si



*Objection*, 2008, peinture sur toile, 114 x 195 cm, collection de l'artiste

seul le second point correspond à une esthétique fondée sur une réflexivité du processus perceptif, le premier point mérite également d'être développé dans la mesure où il présente des relations particulièrement intéressantes entre la cognition et l'esthétique.

### **La complexité de la perception : le leurre d'une causalité linéaire de la sensation à la cognition**

Considérer que la perception se situe entre la cognition et l'esthétique, c'est s'imposer des carcans superflus qui entravent la pensée. Il n'y a en effet fondamentalement aucune raison de considérer que l'une adienne avant l'autre, qu'il y ait des sensations complexes composées de sensations primaires, comme un mur le serait de briques<sup>1</sup>. Cette hypothèse empiriste a été par ailleurs invalidée, notam-

<sup>1</sup> C'est notamment la conception défendue par Locke dans : Locke J., *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972.

ment par la psychologie de la forme<sup>2</sup>. Toutefois, le langage a peu évolué, Niels Bohr le notait déjà au sujet des avancées en physique atomique, le langage ne permet plus selon lui de rendre compte de ce qu'on pense de la réalité<sup>3</sup>. Le souci est presque similaire au sujet de la perception : la plupart des psychologues de la perception s'accordent à dire que la cognition peut modifier la perception, mais il persiste tout de même l'ombre d'une terminologie opposée à cet accord. Ils parlent par exemple de processus ascendant – ou *bottom-up* – dans les cas où une cognition se forme à partir de perceptions, ils parlent certes aussi de processus descendant – ou *top-down* – lorsqu'une perception est engendrée par la cognition, mais l'existence de ces termes postule une hiérarchie et un ordre que leurs emplois remettent eux-mêmes en cause : cognition et perception sont au contraire dans des relations d'influence réciproque. Peut-être faudrait-il abandonner les distinctions conceptuelles entre cognition et perception, peut-être ne permettent-elles pas de rendre compte de ce qu'on pense aujourd'hui des facultés humaines, mais il semble paradoxalement falloir exploiter ces distinctions pour mieux comprendre leur fragilité.

L'expérience esthétique abonde en révisions perceptives de ce genre, les *top-down* viennent modifier, souvent subitement, l'appréhension d'une œuvre, comme le moment où la peinture de Michel Granger devient une trace de char d'assaut. Il s'agit toutefois de ne pas oublier que le premier abord de cette œuvre est déjà imprégné de connaissances. Il est probable qu'un spectateur totalement étranger à l'histoire de la peinture des deux siècles précédents se rende plus facilement compte que *Traces de char d'assaut* est faite à partir de traces d'un char d'assaut. Au

<sup>2</sup> Renaud Barbaras exhibe le contre-exemple d'une mélodie qui reste invariante si toutes les notes montent d'une gamme. Voir Guillaume P., *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979. Pour un approfondissement de la critique de l'hypothèse empiriste par la psychologie de la forme, se reporter à Barbaras R., *La Perception, essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009, p. 13-26.

<sup>3</sup> Ces propos de Niels Bohr sont rapportés par Werner Heisenberg dans : Heisenberg W., *La Partie et le tout – le monde de la physique atomique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990.

contraire, un spectateur un tant soit peu familier avec la peinture abstraite se méprend. Un fort *top-down* l'influence, il sait à quoi ressemble une peinture abstraite, ce qu'il voit y ressemble et la peinture de Michel Granger est donc vue comme telle. Dès lors, l'œuvre est identifiée, on sait dans quelle case la ranger, la synthèse perceptive semble achevée : il s'agit d'une peinture abstraite, comme on peut encore en voir beaucoup dans de nombreuses galeries, réalisées par un artiste généralement figuratif qui aurait voulu s'essayer à cette autre forme de peinture. Soit. Ainsi, l'attention se relâche, et s'attarde peut-être sur la composition ou l'harmonie. Il aurait été envisageable de s'intéresser au processus créateur et de déplacer son attention vers les moyens poétiques mis en œuvre, mais les peintures figuratives fantastiques accrochées aux autres murs de la galerie viennent affaiblir la pertinence d'une telle attention. Elles ont un effet d'amorçage en modifiant, même inconsciemment, l'attente du spectateur<sup>1</sup>. Autrement dit, un lourd conditionnement culturel cognitif augmente les probabilités de percevoir *Traces de char d'assaut* comme une peinture abstraite. Et tant mieux, ce premier abord est essentiel à l'impact esthétique provenant de la modification de la perception. Une révision perceptive advient généralement pour corriger une première perception faussée par un relâchement de l'attention, relâchement dû à la fausse impression d'avoir déjà identifié correctement l'objet perçu.

La notion de « leurres pré-attentionnels<sup>2</sup> », développée par Jean-Marie Schaeffer,

<sup>1</sup> L'effet d'amorçage, *priming* en anglais, est une forme de mémoire non-consciente, généralement à court terme. La notion est généralement utilisée dans le cadre d'études sur le langage initiées notamment dans : Neely J.H., « Semantic priming and retrieval from lexical memory: Roles of inhibitionless spreading activation and limited-capacity attention. », *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 106 (3), septembre 1977, p. 226-254. Il est ici proposé d'élargir la portée de ce concept à la perception des œuvres d'art, à la suite d'un précédent travail : « *Quasar* de Klonaris / Thomadaki, des effets d'amorçage en cascade », in Z. Kapoula et L.-J. Lestocart (dir), *Esthétique et complexité*, Paris, CNRS Éditions, 2011 p. 127-131.

<sup>2</sup> Schaeffer J.M., « Remarques sur la fiction », in B. Guelton (dir), *Les Arts visuels, le web et la fiction*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 22-32.

permet de rendre compte d'autres cas de perceptions infidèles, dans lesquels l'attention, non pas se relâche, mais ne s'éveille même pas. Si les effets d'amorçage et les conditionnements culturels affaiblissent l'attention, et sont donc davantage de l'ordre du post-attentionnel, la forte plasticité des peintures, les effets de couleur et de matière relèvent quant à eux du leurre pré-attentionnel, comme s'ils étaient là pour détourner l'attention. Et cette dernière se détourne effectivement puisque le regard se pose sur la vidéo d'un char. Peut-être est-ce là une simple réponse à une image en mouvement dans le champ visuel périphérique. Quoi qu'il en soit, la vidéo de char attire à son tour l'attention, mais ici aucune révision particulière : il s'agit bien d'une vidéo de char. Cette perception vient alors modifier, encore une fois par *top-down*, la perception de la peinture. Il ne s'agit toutefois pas exactement d'un simple *top-down* puisque la révision perceptive n'advient en fait que par la congruence entre, d'une part, la représentation mentale d'une éventuelle trace de peinture qu'un char laisserait sur un support et, d'autre part, la peinture accrochée au mur. Tout se passe comme si un mouvement ascendant rencontrait un mouvement descendant afin de reconsidérer tous les niveaux, par un processus semblable à un *middle-out*<sup>3</sup>. Pierre Livet parlerait à ce sujet de « résolutions de révision par cohérences<sup>4</sup> », la nouvelle perception de la peinture permettant de rendre cohérent le fait qu'elle soit par exemple jouxtée d'une vidéo de char.

Ce même genre de révisions par cohérences rend perceptibles les personnages si-

<sup>3</sup> R.A. Kinchla et J.M. Wolfe définissent le « middle-out » comme une expression « destinée à laisser entendre que le sujet accède d'abord à un certain niveau intermédiaire de connaissance structurelle avec l'activation associée subséquente des deux niveaux supérieurs et inférieurs de l'information structurelle organisée hiérarchiquement » (je traduis). Voir leur article « The order of visual processing: "Top-down," "bottom-up," or "middle-out" », *Attention, Perception, & Psychophysics*, Vol. 25, n° 3, 1979, p. 225-231. Sur le même sujet, voir plus récemment : Mechelli A. et al., « Where Bottom-up Meets Top-down: Neuronal Interactions During Perception and Imagery », *Cerebral cortex*, Oxford University, juin 2004.

<sup>4</sup> Livet, P., « Les émotions esthétiques », in M. Borillo (dir), *Approches cognitives de la création artistique*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 25.

tués de part et d'autre de l'épaisse bande de peinture. Ils sont certes peu visibles à cause de la proximité du point de vue, mais leur vision est dans un premier temps impossible dans la mesure où elle rendrait caduque la première synthèse perceptive. L'ambiguïté étant à éviter, de telles singularités ne peuvent pas coexister avec une simple peinture abstraite. Concernant la subite perception des personnages, il serait d'ailleurs intéressant de savoir si elle précède ou si elle suit la modification de l'orientation de la scène peinte : s'il fallait traquer la causalité, est-ce la perception des personnages qui a fait de la peinture une représentation du sol vue de haut, ou est-ce le changement de point de vue qui a rendu visibles les personnages ? C'est peut-être dans ces moments qu'il faut regarder prudemment les relations causales et se souvenir de la mise en garde de Nietzsche au sujet des relations de cause à effet entre l'éclair et la lumière. Ce sont en fait une seule et même chose qu'il est non seulement stérile mais aussi dangereux de vouloir différencier : « le peuple dédouble l'agir lorsqu'il fait briller l'éclair : c'est un faire-agir. Il pose le même événement d'abord comme la cause puis derechef comme l'effet de celle-ci<sup>3</sup> ». La perception des personnages ferait alors corps avec l'adoption d'un point de vue plongeant. Adopter un tel point de vue n'est d'ailleurs pas évident.

La tradition picturale figurative a habitué le spectateur à ce que la peinture qu'il regarde prolonge l'étendue dans laquelle il se trouve ; la perspective place par exemple la ligne d'horizon du monde représenté au niveau de l'œil du spectateur dans le monde réel. Les autres peintures figuratives de Michel Granger exposées dans la galerie suivent d'ailleurs cette règle et, encore une fois, ont un effet d'amorçage sur le spectateur : la plupart des peintures ayant un point de vue frontal, le spectateur est davantage prompt à voir de la même manière les rares autres toiles. Plus éphémère et moins contrôlable qu'un mécanisme lié à une mémorisation consciente, l'effet d'amorçage se fonde sur la rétention naturelle de l'être vivant. Une semblable habitude se retrouve tout autant dans l'impression

de regarder à l'horizontal lorsque, debout, on regarde devant soi. L'être humain est d'ailleurs très sensible à ce critère, car même de légères modifications de l'horizontalité du point de vue ne passent pas inaperçues. On dit à ce sujet de certaines peintures de Gauguin qu'elles semblent prêtes à basculer, parce que le regard frontal est certes proche du point de vue adopté par le peintre, mais il en est suffisamment différent pour ne pas négliger les singularités. Dans le cas de *Traces de char d'assaut*, au contraire, les points de vue sont trop distincts pour que l'un se substitue, même de manière instable, à l'autre. Un peu comme devant une anamorphose, il faut changer de point de vue, mais il ne s'agit pas de se déplacer physiquement, il faut se déplacer mentalement et alors faire abstraction du sol sur lequel on se tient et de la perception de la verticale par l'oreille interne. Là encore, s'il y avait une causalité, elle ne serait pas celle d'un acte conscient tentant de répondre aux contraintes visuelles posées par la peinture. Le contrôle du changement échappe à la conscience du spectateur, mais, après coup, le changement d'attitude de la perception semble, quant à lui, accéder à la conscience.

**Esthétique et sens internes :  
la modification du lien entre  
la perception et l'action comme  
possibilité de l'expérience esthétique**

Après avoir précisé les interactions complexes entre la perception et la cognition menant à l'importante révision perceptive de *Traces de char d'assaut*, il s'agit à présent de comprendre en quoi cette révision perceptive induit une expérience esthétique ; plus spécifiquement, en quoi le spectateur se sent transporté par l'œuvre. Le transport est ici celui provoqué par le changement de point de vue, mais il faut être prudent : une direction du regard différente dans le monde réel et dans le monde de la représentation ne s'accompagne pas nécessairement d'un transport virtuel du spectateur. Regarder un album photo posé sur ses genoux n'implique pas une expérience esthétique même si la direction du regard se brise en pénétrant à l'intérieur d'une photographie prise à l'horizontale. Aussi, pourquoi n'en se-

<sup>3</sup> Nietzsche F., *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996, premier traité, § 13, p. 56.

rait-il pas de même devant *Traces de char d'assaut*, pourquoi le corps est-il davantage impliqué dans la perception de cette scène ? Déjà, parce que le corps debout, en mouvement, a un rapport à l'orientation de l'espace sans doute plus profond que le corps assis ou allongé. Ensuite, parce qu'il y a proprement un changement de point de vue : la direction du regard a subitement été brisée alors que la même chose était regardée un instant auparavant. Ceci semble rompre ponctuellement la conscience de l'illusion, la subite perception visuelle est tout à coup trop prégnante, trop riche, pour ne pas venir submerger les autres perceptions. Il s'agit ici de comprendre comment se constitue « l'émergence de véritables "décisions perceptives", à partir d'informations équivoques et d'informateurs multiples<sup>1</sup> ». Cette nouvelle décision perceptive remet totalement en cause le rapport du corps à l'espace environnant. Or, le nouveau rapport est plus singulier, mais aussi plus dangereux. Pendant une très courte durée, la vue a pris le dessus sur le système vestibulaire, sur le sens du toucher en provenance des pieds et sur toutes les autres perceptions et connaissances allant à l'encontre d'une position regardant en direction du sol. Ainsi, comme le précise Denis Forest,

c'est l'idée naïve de réceptivité qui se trouve mise en cause, puisque l'indication au sujet du mouvement en cours n'a pas pour fonction d'être simplement exacte mais prend une dimension prédictive. La réceptivité n'est pas, ainsi, pure passivité : être source d'anticipation, c'est permettre de définir ce qui est opportun, comme par un jugement<sup>2</sup>.

Autrement dit, il semblerait que l'admirable dispositif perceptif humain, devant de soudaines perceptions non-redondantes du monde, laisse accéder à la conscience la disposition la plus périlleuse, peut-être pour des raisons de survie. En effet, selon le paradigme évolutif en vigueur en biologie, la perception

<sup>1</sup> Forest D., « Le concept de proprioception dans l'histoire de la sensibilité interne », *Revue d'histoire des sciences*, t. 57, n° 1, 2004, p. 29. L'auteur reprend la notion de « décisions perceptives » à Berthoz A., *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

s'est avant tout constituée non pas pour connaître, mais pour agir ; l'erreur commune à Descartes et aux empiristes, selon Bergson étant de postuler que « la perception a un intérêt tout spéculatif – elle est connaissance pure<sup>3</sup> ». Au trio cognition – perception – esthétique, il faudrait ajouter l'action. Et s'il est très probable que le lien entre la perception et l'action permette de vivre au quotidien de manière plus efficace et moins dangereuse, ce lien permettrait aussi, sans doute par accident, de vivre des expériences esthétiques. Ceci parce que certaines perceptions n'appellent pas une action primaire : le spectateur n'a pas pendant longtemps l'impression d'être en hauteur, regardant le sol, il se sait à l'abri, sans risque de faire une chute vertigineuse, il n'y a pas de tentative motrice de fuite. Il a éprouvé en dépit de sa sûreté la même sensation que dans un vertige réel, à la différence près que cette sensation induite par l'œuvre ne s'explique pas de manière simple à l'instant de son appréhension et ne s'anticipe aucunement comme cela peut être le cas, devant un précipice, avant de regarder depuis le haut vers le bas. Au contraire de la sensation de vertige éprouvée en se penchant trop en avant depuis une balustrade, celle éprouvée devant l'œuvre de Michel Granger ne semble rien signifier, elle ne semble être le moteur d'aucune action. Or, dans la mesure où elle ne se pose pas comme moyen, elle est apte à accéder au statut de fin : alors qu'il n'est pas viable de jouir de l'étrange sensation provoquée par un danger réel, puisqu'il faut se sauvegarder, et que donc cette sensation disparaît devant l'action qu'elle commande, une fois qu'une semblable sensation advient en dehors d'un contexte de survie, même atténué, il devient possible de s'attarder sur elle, de l'appréhender ; autrement dit d'en faire effectivement une fin, d'en faire un effet causé par l'appréhension de l'œuvre. Cette hypothèse permettant de rendre compte de quelques expériences esthétiques rappelle évidemment les propos tenus par Kant au sujet du sublime dynamique : plus le spectacle de la puissance de la nature est effrayant, plus il est attirant, mais à la condition

<sup>3</sup> Bergson H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2004, p. 24.



« que nous nous trouvions en sécurité<sup>1</sup> ». De plus, Kant insiste bien sur le fait que le sublime ne réside pas dans la nature, mais dans le sujet : c'est « l'effort le plus poussé de l'imagination dans la présentation de l'unité<sup>2</sup> » qui est sublime. Autrement dit, le sujet perçoit, *via* une faculté suprasensible, son propre processus cognitif ; en l'occurrence, dans le cas du sublime selon Kant, le processus reliant la raison et l'imagination. D'ailleurs, malgré les différences entre le beau et le sublime chez Kant, notamment le fait que la nature appréhendée ne peut pas être sublime, mais peut être belle, le libre jeu des facultés qui incarne le plaisir pris au beau relève également d'un semblable principe : le sujet a accès à son processus cognitif. Kant formule à ce sujet très précisément une question centrale de l'analytique du beau dans le paragraphe 9 lorsqu'il se demande

[D]e quelle manière avons-nous conscience d'un accord subjectif réciproque des facultés de connaissance ? Est-ce sur un mode esthétique, par le simple sens interne et la sensation, ou de façon intellectuelle, à travers la conscience de notre activité intentionnelle par laquelle nous les mettons en jeu<sup>3</sup> ?

Bien entendu, il précise quelques lignes plus bas que c'est par la sensation et non par intellectation que l'unité subjective de la relation entre les facultés peut se faire connaître.

Il ne s'agit pas de faire de Kant un des pionniers d'une esthétique physiologiste, mais de mettre en avant le fait qu'une compréhension de l'esthétique fondée sur une perception réflexive de sa cognition s'inscrit dans une tradition de l'esthétique, quand bien même il est fait référence aux sciences de la cognition. Une telle approche semble de plus rendre compte assez fidèlement de nombreuses expériences esthétiques. Toutefois, les paradigmes scientifiques ont changé, de nouveaux concepts sont apparus, notamment certains permettant de mieux caractériser la notion problématique de « perception réflexive ». En

effet, le concept de perception est réservé à l'accès sensoriel au monde extérieur, d'autres termes ayant été forgés pour un accès, non pas à l'objet, mais au sujet lui-même. L'étude des différents moyens d'accéder aux sensations internes pourrait alors permettre non seulement de mieux comprendre l'expérience esthétique, mais aussi de caractériser plus distinctement l'éventail des catégories esthétiques telles que le beau et le sublime. En plus de la proprioception qui désigne, si l'on se restreint aux propriocepteurs, la capacité du corps à détecter une combinaison d'influx nerveux indiquant la position et les mouvements relatifs du corps dans l'espace, on peut compter l'intéroception qui désigne quant à elle la capacité à détecter les sensations viscérales. Toutes les expériences esthétiques ne sont certes pas liées à une détection de sensations viscérales, mais une brève présentation de la proprioception et de l'intéroception s'impose afin de rendre utilisable en philosophie de l'art la notion de « sens internes », telle qu'elle avait été posée déjà par Hutcheson<sup>4</sup>, puis développée par Kant. En effet, s'il est vrai que la psychologie de l'esthétique a fortement pris en compte les sens internes, cette notion a surtout permis de rendre compte d'expériences non artistiques fondés sur une appréciation au sens de « mesure » plus que de « plaisir ».

Sans porter spécifiquement sur l'esthétique, les travaux de Denis Forest mettent en avant la richesse des premiers écrits fondant le concept de proprioception avant son introduction par Sherrington en 1906<sup>5</sup>. Forest note que Weber définit par exemple le *Gemeingefühl* comme une « conscience de notre propre état de sensation<sup>6</sup> ». Sans doute, cette conscience peut advenir sensiblement *via* de nombreuses voies, dont certaines, ou la plupart, permettraient à un sujet de vivre une expérience esthétique. Il reste toutefois à comprendre comment des perceptions de son propre état donnent parfois lieu à ce qu'on peut par hypallage appeler une « émotion es-

<sup>1</sup> Kant E., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995, § 28, p. 244.

<sup>2</sup> *Ibid.*, § 27, p. 240.

<sup>3</sup> *Ibid.*, § 9, p. 197.

<sup>4</sup> Hutcheson F., *Recherches sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Paris, Vrin, 1991, p. 55.

<sup>5</sup> Voir Sherrington C.S., *The Integrative action of the nervous system*, New-York, Charles Scribner's sons, 1906.

<sup>6</sup> Cité dans : Forest D., art. cit., p. 13.

thétique<sup>1</sup> » ; autrement dit comment on passe de l'esthétique à l'esthétique. Si l'on concède que la réflexivité fonde ce passage, cette dernière n'est pas nécessairement à son tour induite par l'absence de retombées pratiques et agentives de la sensation corporelle. Certainement, de multiples processus cognitifs peuvent en être responsables. Quoi qu'il en soit, le spectateur paradigmatique d'une expérience esthétique semble avant tout être spectateur de lui-même, spectateur de la flexibilité de sa perception, de la complexité – ou de la simplicité comme le propose Alain Berthoz<sup>2</sup> – avec laquelle sa perception s'adapte à différentes situations. L'œuvre d'art serait alors l'objet qui déclenche une singularité en stimulant le système cognitif dans son ensemble d'une manière non-habituelle. Les toiles de Michel Granger induisent une telle expérience *via* une non-redondance de la perception de l'orientation spatiale. Si l'on concède que l'expérience esthétique nécessite une mise en déroute, il serait intéressant de comprendre les habitudes et les redondances perceptives pour déceler les dispositifs artistiques mis en jeu par les artistes et la manière avec laquelle les œuvres brisent les habitudes perceptives. Approfondir les connaissances en psychologie de la perception et dans les sciences de la cognition permettrait ainsi une meilleure compréhension de ce qui fait la richesse et la spécificité de l'expérience esthétique.

---

<sup>1</sup> L'appellation apparaît comme une hypallage au sens où une émotion n'est pas spécifiquement esthétique, elle est ou n'est pas récupérée par une attention réfléchissante et donne lieu ou non à une expérience esthétique. Nous développons ce point dans un article à paraître portant sur la naturalisation du jugement réfléchissant.

<sup>2</sup> « La simplicité, telle que je l'entends, est l'ensemble des solutions trouvées par les organismes vivants pour que, malgré la complexité des processus naturels, le cerveau puisse préparer l'acte et en projeter les conséquences. Ces solutions sont des principes simplificateurs qui permettent de traiter des informations ou des situations, en tenant compte de l'expérience passée et en anticipant l'avenir. » Cette définition donnée en quatrième de couverture trouve dans l'ouvrage de nombreuses situations. Voir : Berthoz A., *La Simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009.

## Conclusions

Si l'œuvre d'art met en déroute la perception du spectateur, elle doit détourner l'attention de l'individu qui, entrant dans une institution artistique, se pose généralement comme spectateur avant même d'être confronté aux œuvres. L'attention est détournée à l'aide notamment de leurres pré-attentionnels et d'effets d'amorçage. L'enjeu de ce détournement est de créer une attention sans utilité pratique – tout du moins dans le cas des *Traces de char d'assaut* – et suffisamment singulière pour déclencher la réflexivité. De nombreux artistes ont dans ce but choisi de quitter le cadre institutionnel afin de proposer aux passants quelque chose de particulier à appréhender dans l'espace public. On peut compter la série *La Peau des murs* à Naples d'Ernest Pignon-Ernest (1988-1995), les pratiques de Banksy, mais aussi celles qu'Allan Kaprow rapporte dans « *Just doing* »<sup>3</sup> : elles ont ceci en commun qu'elles actualisent la qualité de spectateur chez le passant – voire chez l'actant pour Kaprow. D'autres tentent d'exploiter le lieu d'exposition : mais dans ces cas, le simple fait d'aller dans une galerie est récupéré par la démarche quotidienne ; l'individu qui entre dans une galerie a déjà endossé en amont le rôle de spectateur. Il est donc difficile de le surprendre en lui imposant ce rôle. Certaines stratégies artistiques satisfont alors premièrement son attente de spectateur pour parvenir à le surprendre dans un second temps : Michel Granger montre ainsi des peintures abstraites pour combler une attente basique et imposer alors leur qualité de traces de char d'assaut en modifiant le rapport du spectateur à l'espace.

L'expérience esthétique ne cesse donc pas de jongler avec la cognition et la perception ; une perception qui s'est constituée pour agir, pour survivre, mais qui, peut-être par accident, se retrouve culturellement apte à renseigner, apte à être un moyen de connaissance d'un monde objectivé. L'expérience esthétique profiterait de ces évolutions pour être tout simplement cognitivement possible : la complexification du système perceptivo-cognitif aurait permis accidentellement au sujet de per-

<sup>3</sup> Kaprow A., « Chemin faisant (*Just doing*) », traduit et présenté par Mahiou C., in *Revue Proteus*, 2010, n° zéro, p. 53-58.

cevoir ses sensations, sans pour autant le rendre lucide dans l'instant sur les causes de ces mêmes sensations. Ainsi, l'esthétique, au sens où l'entend la philosophie de l'art, émergerait-elle de relations entre cognition et perception. Elle émergerait donc sans occuper un domaine délimité et isolé des facultés humaines. L'art serait dans ce cas ce qui permet de prendre sensiblement conscience de la flexibilité de sa perception et d'expérimenter cette flexibilité sans se sentir moteur du changement.

Bruno Trentini



*Les Refusants*, 2008, peinture sur toile, 114 x 195 cm, collection de l'artiste

## Bibliographie

- Barbaras R., *La Perception, essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009.
- Baumgarten A.C., *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988.
- Bergson H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2004.
- Berthoz A., *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Berthoz A., *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob – sciences, 2009.
- Chateau D., *L'Autonomie de l'esthétique, Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Couchot E., *La Nature de l'art – ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.
- Forest D., « Le concept de proprioception dans l'histoire de la sensibilité interne », *Revue d'histoire des sciences*, t. 57, n° 1, 2004, p. 5-31.
- Guillaume P., *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- Heisenberg W., *La Partie et le tout – le monde de la physique atomique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990.
- Hutcheson F., *Recherches sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Paris, Vrin, 1991.
- Kant I., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- Kaprow A., « Chemin faisant (*Just doing*) », trad. fr. C. Mahiou, *Revue Proteus*, n° zéro, 2010, p. 53-58.
- Kinchla R.A. et Wolfe J.M., « The order of visual processing: "Top-down," "bottom-up," or "middle-out" », *Attention, Perception, & Psychophysics*, Vol. 25, n° 3, 1979, p. 225-231.
- Livet P., « Les émotions esthétiques », in M. Borillo (dir), *Approches cognitives de la création artistique*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 11-30.
- Livet P., *De la perception à l'action – contenus perceptifs et perception de l'action*, Paris, Vrin, 2000.
- Locke J., *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972.
- Mechelli A. et al., « Where Bottom-up Meets Top-down: Neuronal Interactions During Perception and Imagery », *Cerebral cortex*, Oxford University, juin 2004.
- Neely J.H., « Semantic Priming and Retrieval from Lexical Memory: Roles of Inhibitionless Spreading Activation and Limited-Capacity Attention. », *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 106 (3), septembre 1977, p. 226-254.
- Nietzsche F., *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- Schaeffer J.M., « Remarques sur la fiction », in B. Guelton (dir), *Les Arts visuels, le web et la fiction*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.
- Sherrington C.S., *The Integrative action of the nervous system*, New-York, Charles Scribner's sons, 1906.
- Trentini B., « Quasar de Klonaris / Thomadaki, des effets d'amorçage en cascade », in Z. Kapoula et L.-J. Lestocart (dir), *Esthétique et complexité*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- Trentini B., « Jeux de langage et de vision : torsions et tensions de l'imitation », in P. Hummel (dir), *Paralanges – Études sur la parole oblique*, Paris, Philologicum, 2010, p. 249-258.
- Varela F.J., *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Édition du Seuil, 1989.
- Varela F.J., Thompson E., Rosch E., *L'Inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Édition du Seuil, 1993.