

L'AUCTORIALITÉ ET LA TRANSFIGURATION DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Clarisse Michaux

Université catholique de Louvain, Institut supérieur de philosophie

RÉSUMÉ – Pourquoi irait-on voir des œuvres d'art si l'on peut regarder des visages dans des nuages et d'autres formes un peu plus complexes encore dans le macadam ? Mon expérience esthétique découvre-t-elle quelque chose d'inédit lorsqu'elle prend pour support des produits de l'Intentionnalité humaine plutôt que des « objets naturels » supposément dépourvus de toute Intentionnalité ? Ces questions posent celle de l'apport de l'auctorialité dans le cadre de l'expérience esthétique ; elles interrogent sous un angle, parmi d'autres possibles, le rôle de l'auteur. Il est proposé ici de faire progresser cette réflexion à partir d'une expérience de pensée. Empruntant à la méthodologie d'Arthur Danto déployée dans *La transfiguration du banal*, cette expérience de pensée cherche à déterminer les différences structurelles entre une expérience esthétique menée à propos de *Spiral Jetty* de Robert Smithson et celle menée à propos d'un indiscernable perceptif qui aurait été généré par des aléas naturels. La question au cœur de cet article est de caractériser la différence impliquée par la présence de la donnée auteur pour l'expérience esthétique.

ABSTRACT – Why would one go to see works of art if one can look at faces in clouds and other somewhat more complex forms in tarmac ? Does my aesthetic experience discover something unprecedented when it takes products of human Intentionality as substrate rather than « natural objects » supposedly lacking all Intentionality ? These questions raise that of the contribution of authorship in the framework of aesthetic experience ; they question the role of the author from one of a number of possible points of view. The aim here is to advance this thought setting out from an experience of thought. Borrowing from the methodology of Arthur Danto displayed in *The transfiguration of the commonplace*, this experience of thought seeks to determine the structural differences between an aesthetic experience undertaken concerning Robert Smithson's *Spiral Jetty* and that undertaken concerning an indiscernable perceptible said to have been generated randomly by nature. The question at the heart of this article is how to characterise the difference implied by the presence of the data-author for the aesthetic experience (transl. J. Dudley).

Pourquoi irait-on voir des œuvres d'art si l'on peut regarder des visages dans des nuages¹ et d'autres formes un peu plus complexes encore dans le macadam ? Mon expérience esthétique découvre-t-elle quelque chose d'inédit lorsqu'elle prend pour support des produits de l'Intentionnalité humaine plutôt que des « objets naturels » supposément dépourvus de toute Intentionnalité²? Voici dans quels retranchements certaines œuvres d'art contemporain poussent le public : leur poïesis est à ce point minimale qu'elles suscitent d'authentiques questions sur l'intérêt que revêtent les œuvres tout court pour l'expérience spectatorielle. Ces questions posent celle de l'apport de l'auctorialité dans le cadre de l'expérience esthétique ; elles interrogent sous un angle, parmi d'autres possibles, le rôle de l'auteur. Il est proposé ici de faire progresser cette réflexion à partir d'une expérience de pensée.

I. DEUX INDISCERNABLES PERCEPTIFS : SPIRAL JETTY ET NATURAL JETTY

En 1970, Robert Smithson achève un chantier de six jours dans un lac salin de l'Utah. On y inaugure alors *Spiral Jetty*, une œuvre pionnière de *Land Art*, immense jetée en forme de spirale, longue de 457 mètres. C'est un chemin de roches de basalte, de cristaux de sel et de boue qui s'avance dans une eau rougeâtre. Si *Spiral Jetty* est une œuvre de Smithson, nous pourrions tout à fait en imaginer une réplique stricte, qui serait cette fois non pas le fruit d'un travail artistique mais celui d'aléas naturels. Aussi improbable que ce phénomène puisse paraître (il s'agirait d'un hapax), ce cas de figure n'est cependant incompatible ni avec les lois de la physique ni avec celles de la logique. Pour cette raison, rien ne nous interdit d'en user à titre d'expérience de pensée. En référence à son origine naturelle, je suggère d'appeler « Natural Jetty » une telle réplique à l'identique de *Spiral Jetty*³.

Ma méthodologie emprunte à celle d'Arthur Danto qui, dans *La Transfiguration du banal*, s'est employé à mettre au jour la différence entre des objets indiscernables sur le plan perceptif et pourtant réellement distincts sur le plan ontique (Danto A., 1989 [1981]). Mais alors que Danto s'applique à faire la part entre des artefacts de la vie quotidienne et des œuvres d'art, je m'intéresse ici à ce qui distinguerait notre expérience esthétique d'une chose naturelle de celle que nous réalisons au contact d'une œuvre d'art. Ma question est simple : en quoi mon expérience esthétique est-elle (ou n'est-elle pas) modifiée selon que je me confronte à la spirale en sachant qu'elle est l'œuvre de Robert Smithson ou selon que je m'y confronte en sachant qu'elle est le fruit du hasard⁴? Mon expérience esthétique de *Spiral Jetty* est-elle structurellement différente de l'expérience esthétique que j'effectue de *Natural Jetty* ? En posant cette question, je ferai en sorte qu'elle ne charrie pas de classification axiologique. Il ne s'agira par exemple pas de chercher à prouver qu'une des deux expériences est plus satisfaisante que l'autre – ce qui n'aurait par ailleurs aucun sens dans la mesure où aucune expérience esthétique ne saurait être comparée à une autre dans l'absolu. Puisque l'expérience esthétique est fonction de facteurs relationnels, puisque l'expérience esthétique est subjective, on ne saurait déterminer in abstracto le résultat d'une conduite esthétique menée à propos d'un objet⁵. Au lieu d'une classification axiologique, je m'efforcerai de demander la chose suivante.

Qu'est-ce que *Spiral Jetty* peut provoquer de différent et, s'il s'avère qu'elle peut provoquer quelque chose de différent, comment cela pourrait-il rendre compte du fait qu'on recherche ce type d'objet-

là et qu'on ne saurait se contenter d'un équivalent dans la nature ? Ceci n'est qu'une manière, au fond, d'envisager ma question initiale : pourquoi va-t-on voir des œuvres d'art alors qu'on peut regarder des visages dans des nuages⁶?

II. NATURAL JETTY N'EST PAS UNE ŒUVRE D'ART

Avant d'entrer dans l'expérience de pensée à proprement parler, quelques clarifications supplémentaires doivent être énoncées quant à la nature des objets de l'expérience. *Spiral Jetty* est une œuvre d'art : elle est le produit d'une Intentionnalité. Au sens de John Searle, l'Intentionnalité ne se réduit pas à une intention préalable : elle renvoie à tous les faits mentaux conscients ou non qui sont causalement responsables de la création⁷. Selon cette acception élargie de l'intention, et sans que ne soit impliqué aucun jugement de valeur, il convient d'admettre que *Natural Jetty* n'est pas une œuvre d'art. Il s'agit là d'une remarque factuelle formulée à l'aide d'une définition non pas normative mais purement descriptive de ce qu'est une œuvre d'art, dans la lignée d'auteurs comme Genette ou Schaeffer (Genette G., 1997, p. 267 et Schaeffer J.-M., 1996, p. 21-119). Telle qu'elle a été thématifiée par ces derniers, une œuvre d'art est un artefact au sens large⁸ (c'est-à-dire le produit d'une intention humaine), qui revêt une fonction esthétique – soit que cette fonction procède d'une intention esthétique, soit qu'elle procède d'un investissement attentionnel (Genette G., 1994 et 1997). Si une œuvre d'art est par définition un artefact, un objet naturel n'est pas une œuvre d'art, tout simplement parce qu'il n'est pas le produit d'une Intentionnalité humaine. Je choisis de laisser de côté l'hypothèse d'une Intentionnalité divine. On croira peut-être soulever une objection de taille en rétorquant qu'un objet naturel peut *devenir* une œuvre d'art. Si par exemple quelqu'un décrète que *Natural Jetty* est une œuvre d'art, *Natural Jetty* est susceptible de le devenir, par pur décret. C'est tout à fait possible. Mais dans ce cas, on retomberait sur une Intentionnalité humaine.

III. CE QU'ON ENTEND PAR EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Autre clarification préalable, il importe de définir ce qu'on entend ici par « expérience esthétique » dès lors qu'on cherche à déterminer siet comment elle se modifie au contact du produit d'une Intentionnalité humaine. Elle sera comprise tout au long du raisonnement dans le droit fil de la définition que Jean-Marie Schaeffer en a élaborée dans son ouvrage *L'expérience esthétique* (Schaeffer J.-M., 2015). Voici ce que j'en retiens. L'expérience esthétique est une activité spécifique non par le type de capacités qu'elle mobiliserait mais par sa « visée » (Schaeffer J.-M., 2015, p. 90). C'est une expérience au cours de laquelle il est fait usage de ressources perceptuelles, émotives et cognitives qui sont communément sollicitées au cours de l'expérience ordinaire mais qui sont « infléchi[es] » par une orientation singulière (Schaeffer J.-M., 2015, p. 45). Voici en quoi consisterait cette orientation : la visée de l'attention esthétique est l'activité attentionnelle elle-même, envisagée dans sa dimension hédonique⁹. Pour le dire autrement, la visée de l'attention esthétique est le plaisir de l'attention que l'attention prend à elle-même. Ou dans les termes de Jean-Marie Schaeffer encore, la visée de l'attention esthétique est « auto-reconductrice », ou « autotélique » : elle trouve sa fin et la poursuit en son propre processus. Et le « régulateur » de ce processus n'est autre que le plaisir éprouvé à cette même activité attentionnelle (Schaeffer J.-M., 2015, p. 197-198).

Trois traits saillants au sein de cette définition méritent d'être relevés tant ils apparaissent féconds pour penser l'expérience esthétique à l'épreuve des spirales indiscernables.

Le premier trait que je relèverais est le refus d'une partition stricte entre le cognitif et le sensible. Et il semblerait que la plupart des critiques que l'on pourrait formuler à cet endroit ne relèvent en réalité que d'une mécompréhension de cette thèse. Sans entamer ici un travail qui chercherait à contrecarrer toutes les objections possibles qu'on pourrait concevoir à l'égard d'une description de l'expérience esthétique dans l'horizon d'une expérience cognitive¹⁰, je me contenterai de deux précisions élémentaires. Par le terme cognitif, on n'entend pas « scientifique » ; force est de constater que le volet scientifique de la cognition ne couvre qu'une infime partie de notre activité cognitive. À cela j'ajouterais la considération triviale suivante : toute perception est nécessairement infusée de connaissances. Percevoir suppose de connaître, ne serait-ce que parce que percevoir suppose une catégorisation minimale du réel.

Outre le refus d'une partition entre le cognitif et le sensible, il apparaît opportun d'insister sur l'imbrication des dimensions autotéliques et hédoniques dans l'expérience esthétique : l'attention esthétique est maintenue aussi longtemps qu'elle plaît comme activité attentionnelle.

Le troisième trait que je souhaiterais mettre en exergue peut fonctionner comme un corollaire de la proposition précédente, il concerne l'autonomie du sujet qui s'engage dans une conduite esthétique. En effet, il en va d'une certaine autonomie du sujet dès lors qu'on ne saurait lui imposer le plaisir ; le plaisir n'est jamais que celui que le sujet trouve dans l'attention. Il lui revient de sélectionner activement les traits de l'objet propres à alimenter son attention esthétique. Certes la conduite esthétique n'est pas toute volontaire, elle dépend de l'objet qui lui est soumis ; et même si l'on peut sciemment chercher à s'exposer à des objets réputés catalyseurs d'expériences esthétiques (en se rendant au musée pour fréquenter des œuvres d'art ou à un point de vue panoramique), l'expérience esthétique n'est pas le fait d'une maîtrise, elle tient davantage à une rencontre contingente. Toutefois, l'activité attentionnelle qui s'y déploie n'est contrainte en aucune manière de s'attarder sur telle ou telle dimension aspectuelle de la chose qui constitue le support de l'expérience. Dans cette juste mesure, il y est question de la liberté du sujet.

À condition d'appréhender l'expérience esthétique à l'aune d'une définition schaefferienne, c'est-à-dire comme une activité cognitive, auto-reconductive, régulée par le plaisir, et faisant appel à l'autonomie du sujet, *Spiral Jetty* apparaît comme un objet à même de lui offrir certains appuis avantageux. Je défendrai l'idée que ces appuis dépendent de la notion d'auctorialité. À des fins dialectiques, je me permettrai de faire appel à un interlocuteur fictif. Appelons-le Marc si vous le voulez bien.

IV. ATOUTS DE NATURAL JETTY

Marc risque de ne pas être d'accord avec moi et de s'appuyer sur la définition esthétique que je viens de donner pour me prouver que j'ai tort. Voici ce qu'il pourrait dire. L'œuvre d'art générée par une Intentionnalité d'auteur me limite dans mon expérience esthétique. Par opposition, *Natural Jetty* est affranchie de toute Intentionnalité qui me précéderait. Quand je me confronte à *Natural Jetty*, il n'y a que moi et moi-même pour dire ce que c'est, dire ce que j'y vois et ce qui esthétiquement me

stimule. Quand je regarde Natural Jetty, je pense à ce que je veux. Si l'auto-reconduction de l'expérience esthétique est tributaire de l'autonomie du sujet, alors il faut considérer que Natural Jetty est le support-type d'une expérience esthétique libérée. Mon activité attentionnelle a plus de chances de se maintenir dans des conditions où mon imagination n'est bridée par aucune autorité. Certes, dira peut-être encore Marc, quand je suis face à Spiral Jetty de Robert Smithson, je peux tout à fait faire abstraction du fait que c'est son œuvre à lui, qu'il en est l'auteur. Mais si c'est pour faire abstraction de l'auctorialité, je ne vois pas la valeur ajoutée de Spiral Jetty ; c'est même le contraire, elle est grevée d'une donnée encombrante pour l'expérience esthétique.

V. LE RISQUE DE L'INDIFFÉRENCE OBJECTALE OU DE L'ÉPUISEMENT RAPIDE

Si la spirale de Natural Jetty autorise Marc à penser à n'importe quoi quand il l'appréhende, il est possible de douter de la nécessité des associations de pensées qui seront les siennes : on peut douter qu'elles soient nécessairement commandées par les spécificités aspectuelles de la spirale plus que par n'importe quelle coquille d'escargot ou par le tourbillon de l'eau s'écoulant dans une baignoire. Ce que Marc veut peut-être dire c'est qu'il s'offre un moment de pensée associative, qu'il a plein d'idées en tête, et que l'ordonnancement de ses idées ne dépend que de lui, le temps qu'il regarde une chose qui n'est alourdie par aucune contrainte interprétative – une chose qui ne demande pas à être appréhendée d'une manière qui serait prédéfinie en amont de son expérience. Voici la question que je poserais. L'ouverture totale autorisée par l'absence de contrainte auctoriale ne risque-t-elle pas de coïncider en définitive avec une indifférence objectale ? Est-ce vraiment le rapport de Marc à cette spirale-ci qui fait que son expérience esthétique est riche ou est-ce le contenu de son activité mentale seule qui réussirait tout aussi bien le même mouvement lorsqu'elle serait mise en relation avec tout autre objet ?

Il faut préciser la portée de cette remarque. Ce n'est pas à dire que l'identité chosique dans le cas de l'objet naturel est sans force de détermination pour l'expérience esthétique. Dans *Les célibataires de l'art*, Jean-Marie Schaeffer argumente contre l'idée fallacieuse selon laquelle seules « les œuvres d'art [...] contrain[draient] les voies de la conduite esthétique alors que les objets du monde naturel la laisse[raient] libre » (Schaeffer J.-M., 1996, p. 334-335). Schaeffer fait remarquer à juste titre que l'identité de l'objet appréhendé dans le cas de l'expérience esthétique qui prend pour support un objet naturel n'est absolument pas sans incidence sur la conduite esthétique. Contempler un noyer sur le point de reverdir n'est pas la même chose que de contempler un noyer sur le point de mourir – quand bien même dans les deux cas je me trouve face à un noyer qui aurait perdu toutes ses feuilles, et dont l'apparence visuelle serait identique. Si je sais par ailleurs dans un cas que l'un ne donnera plus jamais de bourgeon, non parce que je le vois dans l'écorce du noyer mais tout simplement parce qu'on m'en a informée, l'expérience perceptive de la chose prendra une teinte différente, elle sera probablement chargée d'une dimension de finitude plus marquée. Une information non déductible du donné de l'expérience perceptive ordinaire¹¹ mais concernant directement l'identité de l'objet appréhendé et dont on serait en possession reconfigure l'expérience esthétique elle-même. À cela, les objets naturels ne font pas exception. Évidemment l'identité objectale compte dans l'expérience esthétique des objets naturels. Marc le sait lui-même.

Il n'éprouve pas la même chose face à Natural Jetty ou face à un buisson. De façon plus subtile encore, il peut estimer que sa relation esthétique au noyer mort est foncièrement différente de celle qu'il entretient au noyer vivant alors même que leur apparence visuelle se présenterait à lui de façon strictement identique. Cela étant dit, quand Marc affirme que son expérience esthétique de Natural Jetty l'autorise en droit à penser à ce qu'il veut, je sens une alternative poindre.

Soit en pensant à tout ce qu'il veut, ce à quoi il pense est dans un premier temps généré par les spécificités aspectuelles de l'objet précis qu'il appréhende, mais ce à quoi il pense tend de plus en plus à s'en éloigner. De sorte que Marc bascule insensiblement dans une dérive méditative qui avait pour origine une expérience esthétique de la spirale. Soit Marc se focalise vraiment sur les propriétés aspectuelles de la chose et n'a de cesse de relier ses impressions à la chose mais alors je pense que cette expérience menace de rencontrer son terme rapidement. Le risque est grand que l'activité attentionnelle de Marc ne trouve vite à s'épuiser dans la mesure où le tas de cailloux inerte a livré ce qu'il pouvait livrer dans ce qu'il offre à percevoir au sens trivial. Ce qu'il offre à percevoir – tas de cailloux, spirale, intégration de la spirale dans le contexte environnant – est matériellement limité et ne saurait constituer un principe de relance infini. En résumé, telle est l'alternative. Soit l'expérience de Marc se prolonge indéfiniment et alors il y a fort à parier qu'il a perdu de vue la spirale (c'est le risque de l'indifférence objectale) ; soit Marc reste focalisé sur la spirale et alors il y a fort à parier cette fois que cette focalisation sur ce support perceptuel conduise relativement rapidement à une fin (c'est le risque de l'épuisement rapide). Par là, je ne veux pas dire qu'aucune expérience esthétique satisfaisante n'a pu être menée ni que les expériences esthétiques les plus longues sont les meilleures. Je veux simplement pointer vers ce qui différencie l'expérience esthétique de Natural Jetty de celle de Spiral Jetty. Pour creuser cette différence, je dois maintenant demander à Marc de se placer devant Spiral Jetty.

VI. CE QU'IMPLIQUE L'INTENTIONNALITÉ AUCTORIALE ET QUE N'IMPLIQUE PAS L'OBJET NATUREL. DIFFÉRENTS PRISMES PSYCHOLOGIQUES DE L'EXPÉRIENCE

Marc se retrouve maintenant devant Spiral Jetty de Robert Smithson. Il sait qu'il est devant un artefact. Cela paraît d'ailleurs plus vraisemblable ainsi – quel heureux hasard aurait-il fallu pour que les cristaux de sel et la roche de basalte viennent d'eux-mêmes se disposer en spirale longue de 457 mètres ? Marc sait donc qu'il est devant un artefact. Les données perceptuelles de la chose sont identiques, on le rappelle. Je défendrai cependant que sa perception au sens propre de la chose (et pas seulement au sens figuré) change du tout au tout. Pour ce point, je me réfère à des études de psychologie cognitive, épinglées et mobilisées assez récemment par Alessandro Pignocchi dans le cadre de recherches en philosophie de l'art (Pignocchi A., 2009 et 2012).

a. Un mode spécifique de catégorisation des artefacts

Voici un premier élément crucial que ces études de psychologie cognitive¹² ont suggéré à partir d'expériences diverses et répétées : notre système de catégorisation mentale du réel répond à des logiques hétérogènes (Pignocchi A., 2012, p. 80). En fonction des aspects précis de l'environnement que nous abordons, nous aurions recours à des mécanismes psychiques tout à fait différents. Si l'on a à traiter d'êtres vivants (animal, humain ou plante), nos schèmes de catégorisation du réel sont

essentialistes : ils supposent « une essence interne qui détermine causalement un ensemble de propriétés de surface » (Pignocchi A., 2012, p. 82). Si l'on a, en revanche, à traiter d'artefacts au lieu d'êtres vivants, les propriétés caractéristiques de l'objet seront pour notre cerveau, non pas des propriétés déterminées par une essence, mais bien des propriétés déterminées par l'intention de « celui qui lui a conféré sa fonction, c'est-à-dire son créateur » (Pignocchi A., 2012, p. 83). Nos prismes non conscients (assez immuables) d'appréhension des espèces vivantes sont essentialistes. Et nos prismes non conscients d'appréhension des artefacts (au sens réduit d'objets fabriqués par les humains), sont fonctionnalistes et intentionnalistes : nos grilles de lecture sont celles de la fonction et de l'intention. Le genre de questions qu'on se posera dès lors devant un artefact sera : Pourquoi l'auteur de cet objet a-t-il créé cet objet ? Pour quelle utilité ? Que visait-il en le créant? (Pignocchi A., 2012, p. 86)

Une expérience de psychologie expérimentale menée par Paul Bloom et Lori Markson avec des enfants de 3-4 ans est particulièrement éloquente en la matière¹³. Lors de cette expérience, un agent a montré à un très jeune public des dessins représentant alternativement des fourchettes et des cuillères. Les enfants étaient mis en présence d'un dessinateur en train d'effectuer le dessin face à de réelles fourchettes et cuillères qui lui servaient de modèles. Les enfants n'éprouvaient aucune difficulté à distinguer les objets représentés : leur apparence fournissait des informations suffisamment claires sur le contenu représenté. Quand le dessinateur s'est mis à produire des dessins au caractère plus indéfini (ces dessins étaient à mi-chemin entre la fourchette et la cuillère), les enfants décidaient du contenu représenté en se référant au temps passé par le dessinateur à observer soit la fourchette, soit la cuillère. Cette expérience amène à penser que le critère décisif de catégorisation d'un artefact tient moins en dernière instance à son apparence qu'à l'attribution d'intentions à son créateur¹⁴.

Les conclusions que nous pouvons tirer quant à nos modes de catégorisation différenciés du réel peuvent servir à soutenir une appréhension perceptuelle fondamentalement différenciée de Natural Jetty et Spiral Jetty. Il convient d'admettre cependant que l'exemple choisi dans le cadre de cette expérience de pensée présente certaines résistances à la démonstration. Le statut de Natural Jetty étant assez ambivalent, il exige une certaine prudence méthodologique. En tout état de cause, on ne peut pas dire de Natural Jetty qu'il s'agit d'un être vivant. Mais bien que Natural Jetty ne soit pas un être vivant au même titre que l'est une plante, cela reste un phénomène naturel, comme l'est par exemple un nuage ou une pierre. Ce que l'on peut dire avec davantage de certitude encore, c'est qu'il ne s'agit de toute façon pas d'un artefact. N'étant pas un artefact, le schème intentionnaliste pré-conscient n'est pas censé intervenir alors qu'il intervient dans le cas de Spiral Jetty. Face à Spiral Jetty, que je le veuille ou non, mon appréhension pré-attentionnelle ou préconsciente (parce qu'elle relève de structures cognitives de base, de structures biologiques) sera travaillée par des questions d'Intentionnalité. De façon inconsciente et du fait même de mon mode d'appréhension des artefacts, je suis toujours déjà activement dans l'attribution de toute une série d'intentions à l'auteur de l'œuvre, parmi lesquelles sont des intentions parfois très fines¹⁵. Je suis capable, tout en n'étant pas consciente de le faire, d'exploiter des micro-détails de l'œuvre et de formuler au sujet de leur présence des justifications plausibles en fonction d'intentions hypothétiques que je prête à l'auteur.

Outre ce mécanisme fondamental de repérage des artefacts en termes d'intentions de l'auteur, il existe d'autres mécanismes psycho-cognitifs responsables de l'attribution infra-consciente d'intentions à l'auteur qui se superposent et s'articulent à ce premier. Ces deux autres mécanismes fondamentaux sont ceux de la perception visuo-motrice et celui du principe de pertinence (Pignocchi A., 2012, p. 208-209).

b. Les perceptions visuo-motrices

Les perceptions visuo-motrices désignent les perceptions qui consistent à saisir naturellement les formes et les objets comme le résultat d'une démarche, via l'activation de ce qu'on a appelé les « neurones-miroirs »¹⁶. Pour mémoire, les neurones-miroirs sont les neurones sollicités lors de la réalisation d'une action dont on a découvert qu'ils étaient également sollicités par empathie dans le chef de la personne qui observe l'action réalisée¹⁷. Cette découverte souligne la chose suivante. Une personne qui ne réalise pas une action qu'elle observe par ailleurs, dans sa perception, est susceptible d'activer les mêmes neurones qui sont causalement responsables de l'action réalisée par la personne qui est en train de la réaliser effectivement. Transposée à notre expérience de pensée, la prise en considération d'associations visuo-motrices nous permet de soutenir de façon crédible l'idée selon laquelle la manière qu'aura Marc d'envisager la forme de la spirale dont on lui dit qu'elle est un artefact sera celle qui caractérise un tracé, un dessin. La spirale de Spiral Jetty est reçue par Marc comme le témoin d'un procès, d'un ensemble de gestes, d'une technè dont il tente de recomposer mentalement, quoique de manière non nécessairement réflexive, l'itinéraire.

En plus de cette recherche consciente ou infra-consciente au sujet du processus créatif, Marc peut¹⁸ rencontrer une dimension supplémentaire dans son expérience esthétique de Spiral Jetty qui reste radicalement impossible dans le cadre de Natural Jetty. Dans la réception de la spirale comme dessin, comme tracé, et non pas comme forme naturelle spontanée, Marc peut éventuellement ressentir une forme particulière de plaisir esthétique, que j'appellerai le « plaisir esthétique de réussite opérable ». Dans les termes de Schaeffer, le « jugement de réussite opérable » évalue la conformité du résultat artefactuel aux intentions qui auraient présidé à sa réalisation (Schaeffer J.-M., 1996, p. 232 sqq.). Mon hypothèse est de considérer, à partir du phénomène instinctif des associations visuo-motrices, que toutes les actions à l'origine du tracé de la spirale dont Marc se figure l'enchaînement¹⁹ via des « représentations planificatrices » sont susceptibles de lui faire éprouver le plaisir qu'il y a à les réaliser – et plus encore, le plaisir qu'il y a à les réaliser correctement. Si, comme y invitent Schaeffer et Genette, il s'agit de ne pas confondre le jugement esthétique et le jugement de réussite opérable, on peut cependant émettre l'hypothèse que leur irréductibilité n'implique pas leur incompatibilité (Genette G., 1997, p. 241-242). Et l'on peut même penser, à l'inverse de ces auteurs, que le jugement de réussite opérable puisse intervenir comme ingrédient de l'expérience esthétique à certaines conditions spécifiques. On pourrait en effet envisager que le jugement de réussite opérable puisse faire office de propriété objectale à partir de laquelle une appréciation esthétique se formerait dès lors qu'à ce jugement se couplerait dans l'esprit du spectateur une forme de re-enactment des actes ayant supposément conduit au produit final qu'est l'œuvre. Pour Marc, faire l'expérience esthétique de la spirale, ce serait non seulement visualiser son procès de création mais aussi un peu comme la réaliser ; ce serait rejouer à un niveau infra-conscient

la poïesis auctoriale (Pignocchi A., 2012, p. 158). Cette dernière suggestion – qui mériterait incontestablement un examen plus poussé – rejoint une intuition deweyenne selon laquelle la capacité à mimer en soi-même le processus de création de l'œuvre conditionne l'accomplissement de l'expérience esthétique et du plaisir qui l'accompagne²⁰.

c. Le principe de pertinence

Quant au « principe de pertinence », il s'agit d'un principe psychique à l'œuvre dans les communications humaines de base et qui serait également propre à décrire nos relations aux œuvres d'art dans la mesure où ces relations n'échappent pas au régime général des interactions humaines (Pignocchi A., 2012, p. 208-209). En communication, ce principe consiste à supposer que notre interlocuteur emploie toujours des outils qui seront pertinents pour comprendre le message qu'il véhicule et de nature à récompenser notre effort pour le comprendre (Pignocchi A., 2012, p. 144-145). Malgré les limites évidentes que l'on peut cerner à plaquer un modèle communicationnel sur la réception des œuvres d'art, il aide à rendre compte du travail infra-conscient du spectateur pour considérer chaque élément de la démarche du créateur comme doué de sens. Le fait que je prête presque compulsivement du sens aux actions de mes congénères me force à déployer, pour nombre des éléments de l'œuvre qui m'apparaissent comme des choix, des propositions robustes à même d'en donner le sens. Si cette attitude est susceptible de basculer dans une sur-attribution d'intentions, l'objectif n'est pas de discuter ici de sa légitimité mais de son existence. Il s'avère que nous pouvons difficilement réprimer certains réflexes primaires d'attribution d'intentions qui dépendent moins de notre volonté que de notre histoire évolutive.

d. Le modèle intentionnel et l'arborescence d'hypothèses

Le modèle explicatif de réception des œuvres d'art qu'est le « modèle intentionnel » prend appui sur les fondements psychologiques que sont notre mode de saisie des artefacts, nos associations visuo-motrices et l'exploitation du principe communicationnel de pertinence (Pignocchi A., 2012, p. 103-136). Ensemble, ils rendent notamment compte du fait que la donnée-auteur puisse innover l'expérience esthétique d'une spirale à la manière d'une enquête. Avec *Spiral Jetty* de Robert Smithson, je ne suis pas seule face à une spirale qui supporterait mes projections. Un troisième terme s'immisce dans mon expérience esthétique. Ce troisième terme, même s'il m'échappe, et peut-être précisément parce qu'il m'échappe, constitue un principe de relance de cette expérience propre à retarder son échéance. Il existe une catégorie de questions n'ayant pas lieu d'être face à *Natural Jetty* et qui ont cours – que ce soit implicitement ou explicitement aussi – face à *Spiral Jetty*.

Non pas uniquement :

- Comment se fait-il que ce tas de cailloux soit arrivé là ? Mais :
- Pourquoi a-t-il déplacé ce tas de cailloux ici ?

Cette dernière question débouche sur une arborescence d'hypothèses dont la richesse des ramifications dépend en partie de l'arrière-plan cognitif dont je dispose à propos de l'artiste ou de l'histoire de l'art en général. Si, comme le rappelle Gérard Genette, « l'esthétique comme "science" [...] philosophique ne peut être rien d'autre qu'une méta-esthétique, c'est-à-dire une analyse de

l'appréciation esthétique elle-même », et pas une appréciation esthétique, on peut néanmoins, dans le cas qui nous occupe, opérer une simulation de ce qui pourrait approvisionner la conduite esthétique d'une spectatrice face à Spiral Jetty (Genette G., 1995, p. 9).

VII. SIMULATION D'UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DE SPIRAL JETTY

En disposition de certaines « informations latérales »²¹, on saura par exemple toute la réflexion de Smithson sur la question de l'entropie ; on saura aussi certaines de ses sources d'inspiration : les pétroglyphes de l'Amérique de l'Ouest et la science-fiction, pour n'en relever que deux. À propos de l'entropie, on s'interrogera peut-être activement sur le devenir de l'œuvre de Smithson : est-ce un phénomène qu'il a voulu souligner en vouant son œuvre à disparaître à coup d'eau salée, de sécheresse et de pollution des usines environnantes ? Ou sa conception de l'art est-elle au contraire celle de la néguentropie : où l'art opposerait au désordre le plus probable, l'ordre informationnel le plus improbable mais sous couvert de la plus grande probabilité – jusqu'au point où l'on confondrait son œuvre et celle de la nature ?

À propos de ses inspirations de science-fiction, on songera par exemple à *Voices of Time* de Ballard, et au récit des premiers colons selon lequel la porte d'un univers parallèle en forme de mandala se trouverait exactement dans cette région choisie de l'Utah par Robert Smithson, au beau milieu, quelle coïncidence, d'un lac salin.

Quelle différence existe-t-il entre mes rêveries et celles de Marc ? Mon expérience esthétique est-elle toujours une expérience esthétique, et non une théorie de l'art ? Mon expérience de Spiral Jetty ne s'éloigne-t-elle pas indûment du perceptif ? Ne s'éloigne-t-elle pas de cette spirale que j'ai sous les yeux ici et maintenant ?

a. Mon expérience esthétique est-elle toujours une expérience esthétique et non une activité théorique menée à propos d'une œuvre d'art ?

Cette question soulèverait le reproche d'une confusion de registre entre le cognitif et l'aïsthétique. Elle peut encore se formuler de la manière suivante. Les transformations de réception de la spirale induites par la prise en considération de l'auctorialité et, plus largement, par la prise en considération d'informations sur le geste auctorial, s'adressent-elles à la part proprement esthétique de l'expérience spectatorielle²² ? Un premier élément de réponse consiste à démontrer le caractère arbitraire de la distinction entre connaissance et perception. On ne saurait isoler l'expérience perceptive de considérations cognitives, ne serait-ce que parce que la construction d'une perception sensible peut varier du tout au tout en fonction d'une donnée cognitive extérieure à la pure perception de l'objet. Savoir que je touche du doigt un pudding ou une certaine espèce de limace très lisse change ma perception de l'objet que je touche, sans pour autant que la texture objective des objets touchés diffère. Kant lui-même semble suggérer, dans la Critique de la faculté de juger, qu'un même objet puisse « revêtir au moins deux valeurs esthétiques différentes, sans nullement changer de Beschaffenheit, au gré d'une simple information (ou hypothèse) latérale sur son origine ou son mode de production » (Genette G., 1997, p. 151). L'exemple fameux qu'il donne est celui du chant du rossignol (Kant E., 2000 [1790], § 22 et § 42, p. 223 et p. 288). D'après Kant, le

fait d'apprendre que ce que nous prenions pour un chant de rossignol naturel et que nous apprécions esthétiquement comme tel n'est en réalité qu'une imitation humaine du chant de rossignol modifié à ce point notre réception esthétique de ce chant qu'il est possible (et même assuré pour Kant) que nous envisagions ce même objet sonore avec dégoût, alors qu'il nous ravissait un instant auparavant. Il n'est donc pas exclu que l'objet perceptif, tel qu'il est livré à nos sens, reste le même et que sa réception esthétique puisse être altérée par une donnée cognitive extérieure au perçu²³.

Cependant, il s'agit de reconnaître que l'attention portée à des données cognitives pertinentes pour l'identité de l'objet et dont l'accès n'est pas perceptif pourrait tout à fait faire basculer mon expérience esthétique en une activité de théorisation sur l'art et faire sortir cette expérience du champ de l'expérience esthétique. Mais il s'agit tout autant de reconnaître que cette sortie n'a lieu qu'à la seule condition toutefois que la visée des données cognitives mobilisées soit la connaissance elle-même au lieu du plaisir pris à l'attention esthétique mobilisant des connaissances. En droit, il n'est pas impossible que je continue de prendre du plaisir à cette attention elle-même : dans cette configuration, mon rapport au savoir ne serait pas « savoir pour savoir », mais « intégration du savoir dans le percevoir ». Regarder *La Cène de Vinci* à la lumière d'informations mathématiques sur son usage de la perspective n'est pas la même chose que d'éprouver la justesse ou non de ces informations pour décrire le tableau²⁴. La prise en compte de données cognitives latérales n'aboutit pas d'office à une activité cognitive à finalité cognitive : la conduite peut demeurer esthétique selon que la visée attentionnelle de cette conduite reste autotélique et hédonique.

b. *Mon expérience de Spiral Jetty ne s'éloigne-t-elle pas indûment de l'identité de l'objet appréhendé ?*

La question ne consiste plus à demander si je suis bel et bien en train de faire une expérience esthétique, mais à demander si je fais bien une expérience esthétique de cette spirale-ci et non une expérience semimentale de l'œuvre-de-Smithson-en-général qui serait agrémentée de stimuli spiralesques çà et là. J'y répondrais ainsi. En droit, mes rêveries telles que je les ai exposées n'empêchent en rien que je fasse effectivement une expérience esthétique de cette spirale-ci. Ou plutôt mes rêveries sont générées par l'identité objectale de l'objet même ; ce qui n'est pas le cas de celles de Marc. Pourquoi ? Parce que l'identité objectale de *Spiral Jetty* est, pour reprendre une expression de Jean-Marie Schaeffer, une « identité stratifiée », ce que n'est pas celle de *Natural Jetty* (Schaeffer J.-M., 1996, p. 278 sqq.). Certes *Spiral Jetty* partage un premier étage d'identité objectale, mais le premier étage seulement, avec *Natural Jetty* : ce premier étage est identifié par une attention cognitive de base, par des processus perceptuels. Il s'agit de son « identité chosique » – qui concerne l'aspect de la chose.

Le deuxième étage, qui correspond à celui de « l'identité intentionnelle », n'est présent que dans *Spiral Jetty*. Il concerne les contenus Intentionnels qui ont causé la chose, les contenus Intentionnels de Robert Smithson. Et même si cet étage n'est pas perceptible dans le cas de deux indiscernables, il relève quand même de l'identité de l'objet, et non pas de simples informations annexes : de telle sorte que les informations qui concernent la genèse de cet objet font partie de l'identité de cet objet et interagissent avec ma perception de cet objet, et pas uniquement avec le

discours que je construis à son propos. Imaginez deux tableaux de Rothko rouges strictement identiques sur le plan perceptif. Si l'on vous dit maintenant que celui de droite a été réalisé par Rothko avec du sang animal, votre perception de la toile a de fortes probabilités de se modifier au contact de cette nouvelle donnée. L'histoire génétique de l'objet, dès qu'elle nous est accessible, s'intègre à notre perception de cet objet. Ce deuxième étage qui concerne l'identité intentionnelle recèle la possibilité de transfigurer notre perception de l'objet. Le déclenchement des mécanismes qui nous conduiront à clarifier cet étage de l'identité objectale n'est pas de notre ressort : il coïncide plutôt avec des réflexes cognitifs contre lesquels nous ne pouvons que peu de choses (je renvoie au système de traitement des artefacts dont je parlais plus haut). Et c'est la nécessité, il me semble, du déclenchement de ces mécanismes qui fait la différence entre les rêveries de Marc face à Natural Jetty et mes rêveries face à Spiral Jetty. Marc peut tout à fait choisir de projeter une histoire de portail vers un monde parallèle sur la spirale qu'il observe dans Natural Jetty. Mon hypothèse est la suivante : la différence tient à la nécessité de la projection. Dans l'expérience que l'on fait de l'objet, l'histoire du portail colle un peu plus à la peau de Spiral Jetty qu'à la peau de Natural Jetty. Dans le cas de Natural Jetty, c'est Marc qui projette tout seul et il le sait. Et dans l'autre, c'est moi qui projette malgré moi et à cause de Robert Smithson, et je le sais. Dans le cas de Spiral Jetty, le spectateur est un peu moins à l'origine de l'association de pensée spirale-et-portail magique ; mais peut-être un peu plus transporté par sa force en tant qu'elle ne lui appartient pas.

Une troisième strate de l'identité objectale de Spiral Jetty qui ne caractérise pas Natural Jetty est celle de l'Intentionnalité dérivée. Cette strate concerne les relations de renvois que la chose réalise : elle concerne l'identité sémiotique de la chose, qui n'est pas une identité systématique dans l'œuvre d'art (puisqu'une œuvre d'art n'est pas obligée de signifier pour être une œuvre d'art²⁵). En tant qu'elle est présente dans la première et fait défaut à la seconde, cette strate de l'Intentionnalité dérivée peut constituer une voie supplémentaire permettant de distinguer la structure de l'expérience esthétique de Spiral Jetty de celle de Natural Jetty. Je conçois très bien que la question de Spiral Jetty comprise comme signe reste sujette à discussion. Mais on pourrait envisager que la spirale de Spiral Jetty fonctionne comme un signe et dénote. On ne pourrait cependant jamais envisager ceci dans Natural Jetty. Dans la section « Brains in a vat » de son ouvrage *Reason, truth and history*, Hilary Putnam tranche le problème à partir d'un exemple simple et clair (Putnam H., 1981). Cet exemple est celui de fourmis qui auraient accidentellement marqué le sable d'une plage, de telle sorte que ces traits mis ensemble ressemblent parfaitement à Winston Churchill. Même si les traces des fourmis nous font penser à Winston Churchill au vu de leur ressemblance impeccable, jamais nous ne serons devant un portrait de Winston Churchill pour représenter, un simple stimulus analogique ne saurait suffire, il manque la donnée essentielle de l'Intentionnalité ayant recherché à causer cet état de ressemblance.

Cela dit, cette vérité à laquelle Putnam nous rend sensible ne nous empêche pas de faire fonctionner attentionnellement ces traces comme si elles étaient des signes, comme si elles représentaient²⁶. Lorsque je vois les traces des fourmis sur le sable, je trouve qu'on dirait un portrait de Churchill, voilà l'effet, et cela ne change pas grand-chose pour moi que l'Intentionnalité à l'origine de ce contenu Intentionnel soit manquante. J'ai l'impression que les traits de fourmis dans le sable dénotent Churchill et cela me convient, même si c'est faux. On pourrait être tenté d'en conclure la chose

suyvante : le caractère illégitime d'une impression de représentation²⁷ en tant qu'il n'annihile pas un « effet de représentation » est sans portée sur l'expérience esthétique. Ce n'est pas parce que, au sens rigoureux, un nuage ne saurait représenter un visage, qu'un visage ne saurait être perçu dans un nuage. De prime abord, la pertinence (ou la nonpertinence) de la question de la représentation au sens technique passe pour dénuée d'impact sur ce qui est ressenti par le spectateur dans l'expérience esthétique. Quelque chose qui ressemble à quelque chose peut passer pour une représentation de cette chose – que cela soit vrai ou non. Quelque chose qui a l'air de signifier quelque chose peut passer pour une signification de cette chose – que cela soit vrai ou non. Là serait le principal.

À la réflexion, dans des cas plus complexes, comme dans le cas d'un trait en forme de spirale, les choses changent. Si c'est la nature qui est à l'origine d'une spirale comme dans Natural Jetty, ma réception de la spirale en reste irrémédiablement à un niveau très simple. Je vois une spirale. Si je sais à présent qu'un auteur est à l'origine du dessin de spirale, de nouvelles questions sont susceptibles de surgir : la question de la représentation au sens rigoureux devient pertinente et transforme ma réception de cet objet. La spirale peut fonctionner comme signe, alors que la question ne se pose pas dans le cas de la spirale générée par la nature – pas même à titre indu. Effet très troublant dans le cas de la spirale : la spirale peut dénoter une spirale. En effet, la spirale relève d'une classe d'objets au statut particulier, comme le sont les chiffres, les drapeaux et les cibles : une représentation de ce genre d'objets ne se distingue pas de leur présentation²⁸. Prise dans la spirale qui dénoterait une spirale, au milieu du lac salin élu par Robert Smithson, notre expérience esthétique de l'artefact déploie une forme de mise en abyme absente de l'objet naturel parce que cette mise en abyme dépend d'un niveau d'identité objectale qui lui est étranger. Mais l'on peut aussi se demander si la spirale ne dénote pas autre chose qu'elle-même. Dans le cas de Robert Smithson, quand on sait son affection pour le portrait de James Joyce réalisé par Brancusi²⁹, on se demande aussi si Spiral Jetty n'est pas un gigantesque portrait de Joyce.

Sans nécessairement disposer de ces informations qui relèvent d'une certaine connaissance de l'histoire de l'art, le simple fait de prendre conscience d'une auctorialité paraît transfigurer la perception de la spirale. Quoi qu'il en soit de la justesse des hypothèses que je formule au sujet de la présence de tel ou tel élément dans l'œuvre, quoi qu'il en soit de ma sur-attribution d'intentions à l'auteur, la simple donnée de l'auctorialité joue comme un principe actif de régénérescence de mon expérience esthétique en ce que l'identité de l'objet investi par mon attention gagne en complexité. L'auctorialité ouvre au spectateur des canaux de réception qui seraient nécessairement absents d'un objet naturel. Quand la chose est le produit d'une Intentionnalité, les stimuli chosiques qui tiennent à l'identité aspectuelle primaire de l'objet sont susceptibles de se livrer par couches et de donner lieu à ce que l'on pourrait appeler une « réception étagée ». Ce qui est perçu peut être perçu au travers d'éclairages nouveaux, puisés dans l'objet lui-même : l'éclairage génétique de l'Intentionnalité ; l'éclairage de la représentation ou de la signification, supposée par l'Intentionnalité dérivée. Ces étages de réception n'ont pas lieu d'être dans l'objet naturel. Objectivement, il y a plus de traits, plus de types de traits, à considérer dans l'œuvre d'art. Il faut se garder toutefois d'en tirer une conclusion sur la qualité de l'expérience esthétique : « l'intensité de l'appréciation n'est en rien proportionnelle au nombre de traits, perceptuels ou conceptuels, qui

entrent dans la définition de cet objet » (Genette G., 1997, p. 235). On pourrait même regretter que la réception étagée à laquelle l'œuvre donne accès ôte par là même la possibilité d'une expérience esthétique à tonalité mystique – que le naturel de la nature paraît garantir, comme contact immédiat avec un donné élémentaire³⁰. Aussi faut-il concéder que la complexité objectale qui caractérise l'œuvre d'art ne dépend pas de moi puisqu'elle dépend d'une genèse créative. L'investissement attentionnel de cette complexité m'échappe en partie : spontanément mes structures cognitives ne sauraient contourner la donnée auteur. Mais mon attention semble en tirer parti. Et les hypothèses que je forge, qui sont autant de points de rebondissement de mon plaisir esthétique, semblent à leur tour échapper à un contrôle ferme de l'auteur.

NOTES

¹ Sur ce phénomène optique qu'on appelle « paréidolie » et l'intérêt esthétique qu'il peut susciter, voir Gombrich E. H., 2002 [1960].

² Cette idée « d'objets naturels » est sans doute une fiction de l'esprit tant il paraît difficile de faire la part entre ce qui relève de la pure nature et de l'intervention humaine. Voyez par exemple le cas des bonsaïs, cf. Schaeffer J.-M., 1996, p. 260-261.

³ On aurait pu choisir un exemple plus réaliste ; on aurait pu élire les deux indiscernables suivants : un cristal trouvé dans la nature et un cristal artefactuel présenté comme sculpture par un artiste minimaliste comme Robert Morris ou Donald Judd. Cette œuvre aurait même pu être inspirée par l'expédition de Donald Judd, Julie Finch, Nancy Holt et Robert Smithson qu'a rapportée Smithson dans son article « The Crystal Land ». Cela aurait été plus réaliste, mais nous aurait probablement restreint dans le jeu de références dont il est question dans la dernière section de cet article.

⁴ Il ne s'agit évidemment pas de le *deviner* à partir d'un donné perceptif identique. L'expérience de pensée proposée ici étudie un cas où le spectateur aurait été *averti* de la nature de l'objet auquel il est confronté dans son expérience esthétique : objet naturel ou artefactuel.

⁵ Genette G., 1995, p. 13 : « si je trouve "belle" une fleur que mon voisin trouve laide, ou indifférente, c'est en raison d'un accord qui se fait entre cette fleur et moi (entre ses propriétés objectives et ma sensibilité propre), et qui ne se fait pas entre elle et mon voisin. La raison des sentiments esthétiques est dans ces faits de convenance qui, comme tous les faits de relation, ont eux-mêmes un double motif, dans l'objet et dans le sujet ». Pour une défense de la dimension irréductiblement subjective de l'expérience esthétique, dans une perspective en partie kantienne, voir par exemple la totalité de l'article de Genette cité dans cette note.

⁶ Il faut bien cerner les limites de la recherche : on livre ici un travail qui cherche à faire la part entre l'expérience esthétique à propos d'un objet naturel (objet dépourvu d'une Intentionnalité) et celle à propos d'une œuvre d'art (objet procédant d'une Intentionnalité). On ne dira rien de la différence qui peut exister entre une œuvre d'art et un artefact quelconque – différence qui permettrait d'éclairer plus amplement les liens entre auctorialité et Intentionnalité. Pour autant, on n'aura pas rien dit de ce qui fait l'auctorialité, puisque l'Intentionnalité en est un trait définitoire. Pour une tentative de saisie de la différence qui peut exister entre une œuvre d'art et un artefact quelconque, voir par exemple l'ouvrage cité de Danto A., 1989 [1981].

⁷ Les faits mentaux non conscients ne relèvent de l'Intentionnalité que s'ils sont accessibles à la conscience. Bien sûr, les faits mentaux qui sont inaccessibles à la conscience peuvent être causalement pertinents dans la création mais sont non Intentionnels au sens de Searle. Cf. Searle J., 1985 [1983].

⁸ Au sens si large qu'un artefact ne doit pas nécessairement être un objet : il peut s'agir d'une performance par exemple.

⁹ Voir en particulier le « Chapitre IV : L'expérience esthétique comme expérience hédonique », in Schaeffer J.-M., 2015, p. 177-250.

¹⁰ Sur ce point je renvoie à la section « La relation esthétique comme modalité spécifique de la relation cognitive », aux pages 152-167 de Schaeffer J.-M., 2015

¹¹ Il faut relativiser cette notion de « non perceptible dans l'expérience perceptive ordinaire » : ce à quoi je n'ai pas d'accès perceptif est peut-être à la portée de n'importe quel botaniste expérimenté. Sur l'insatisfaction qu'il y a à parler de « simple regard » (faut-il exclure les microscopes, les lunettes ou les rayons x ?), voir Goodman N., 1990 [1968], p. 136-137. La solution que propose Genette à ce problème est de parler en termes

« non objectivistes » et de passer de la considération du « perceptible » à celle du « perçu ». Cf. Genette G., 1997, p. 181-182

¹² Voir Atran S., 1998 et Boyer P. et Barrett C., 2004 cités par Pignocchi A., 2012.

¹³ Voir Bloom P. et Markson L., 1998, p. 200-204. Cette expérience est rapportée par Pignocchi A., 2012, p. 84-86

¹⁴ À la fin de leur étude, les auteurs suggèrent qu'on serait en droit d'élargir ces résultats à des artefacts non représentationnels – classe réduite d'artefacts à laquelle appartiennent lesdits dessins de fourchette et cuillère. L'exemple mentionné par les auteurs est celui de l'horloge – objet dont la forme est tellement variable que son critère d'identification est déterminé par des considérations autres que strictement aspectuelles et qui relèvent à nouveau de l'intention et de la fonction. Ronde, en bois, analogique ; digitale et carrée ; en forme d'ours et parlante : c'est parce qu'elles servent à nous indiquer l'heure qu'elles sont appelées des « horloges » et non pas en vertu d'une relation de ressemblance visuelle.

¹⁵ Pignocchi A., 2012, p. 156-157 : sur la finesse des intentions décelées, Pignocchi renvoie par exemple à une expérience menée par Babcock et Freyd en 1988 lors de laquelle ils avaient demandé à des sujets de reproduire à la main des caractères abstraits dont ils avaient observé la forme sur une feuille. Les sujets qui tentaient de reproduire ces caractères étaient capables de dessiner ces mêmes caractères en reproduisant non seulement leur allure générale mais en les reproduisant de façon telle qu'ils respectaient certains micro-traités génétiques : les sujets avaient tendance à tracer ces caractères dans le même sens que celui dans lequel ils avaient été tracés sur le modèle, avec une épaisseur similaire de trait, etc. Si les sujets avaient poïétiquement accès à des informations aussi subtiles, ils n'y avaient pas nécessairement accès de façon réflexive : lorsqu'on les interrogeait explicitement sur l'ordre des opérations ayant guidé le tracé du dessin observé, la plupart du temps, personne n'était en mesure de donner une réponse juste.

¹⁶ En réalité, ce phénomène de perception d'une action (ou de son résultat) à travers le prisme de la reconstruction de la démarche qui l'aurait guidée et que l'on désigne ici par « perception visuo-motrice » ne vaut pas uniquement pour la réception d'actions qui supposent un mouvement physique observable. En un sens moins étroit, au lieu de « perceptions visuo-motrices », on pourrait parler de perception par « représentations planificatrices ». Ceci permet d'englober la réception d'objets plus abstraits (comme des narrations par exemple), pour lesquels le même principe de reconstruction inconsciente et spontanée de la démarche de l'auteur est activé par le spectateur. Les termes de « représentations planificatrices » renvoient aux représentations mentales dont dépend la réalisation d'une action. Cf. Pignocchi A., 2012, p. 172-174.

¹⁷ Pignocchi A., 2012, p. 152-154 renvoyant notamment à Rizzolatti G. *et al.*, 2001

¹⁸ Il ne s'agit jamais de postuler la systématisme de ce qui est éprouvé mais de cartographier le champ spécifique de possibilités ouvert pour l'expérience esthétique dans le cas de l'hypothèse auctoriale, c'est-à-dire le cas où le spectateur considère qu'un auteur ou une autrice est à l'origine de l'œuvre.

¹⁹ Quelle que soit la fidélité de cette modélisation.

²⁰ Dewey J., 2010 [1934], p. 176-177. Le vocabulaire employé par Dewey dans ce passage fait d'ailleurs étrangement songer à une anticipation de la découverte des neurones miroirs. À propos de l'observateur d'une action réalisée par un autre, Dewey dit ceci : « il se suit avec sympathie, quoique non ouvertement, dans son propre corps » grâce à « des canaux de réponse indirects et collatéraux préparés par avance ».

²¹ Expression utilisée par exemple par Genette G., 1997, p. 180. Voir aussi sa remarque qui tend à relativiser le caractère « latéral » ou extérieur d'une information dite latérale.

²² C'est une question abyssale et qui ne saurait être résolue ici. Je me contente de la soulever et d'exposer les éléments qui étayent mon intuition d'une réponse par l'affirmative à cette même question.

²³ Pour Genette, les œuvres d'art *en particulier* « imposent un élargissement du prédicat "esthétique" ou, ce qui revient au même, imposent la considération de certaines données extra-perceptuelles, pour peu qu'elles soient connues, comme alors pertinentes à l'appréciation esthétique » (Genette G., 1997, p. 185). Cette particularité reconnue aux œuvres d'art et qui les distingueraient des objets esthétiques que sont les objets naturels peut être expliquée par le fait que les œuvres d'art auraient une « identité stratifiée ». Cette dernière notion est explicitée dans la section qui suit.

²⁴ Je reprends ici le distinguo de Schaeffer « regarder à la lumière de » vs « éprouver la justesse de », Schaeffer J.-M., 1996, p. 166

²⁵ Du moins il s'agit d'un autre débat.

²⁶ C'est ce que Searle appelle « l'intentionnalité *comme-si* ». Cf. Schaeffer J.-M., 1996, p. 253 : « le sujet adopte une position d'interprète en traitant l'objet naturel comme s'il avait un statut d'intentionnalité dérivée. Un signe attentionnel possède donc aussi une signification *comme-si*, car l'interprète, bien qu'il ait lui-même posé la relation de signification, ne se positionne pas comme émetteur mais comme pseudo-récepteur [...] ».

²⁷ Ou, plus largement, de signification.

²⁸ Au passage, toute une partie de la production picturale de Jasper Johns est marquée par ce genre d'objets. Sur ce point, voir Danto A., 1989 [1981], p. 146 *sqq.*

²⁹ À la demande des éditeurs Crosby, Brancusi a réalisé en 1929 plusieurs esquisses à l'encre de chine pour un portrait de Joyce destiné au frontispice de *Tales told of Shem and Shaun. Three fragments from Work in progress*. Après plusieurs versions figuratives, c'est une version symbolique qui est finalement retenue : il s'agit d'une spirale ouverte vers la gauche, entourée de trois traits verticaux de longueurs inégales. Sur cette œuvre, voir Tabart M., 2008.

³⁰ Et encore, il est possible d'entretenir un rapport culturel aux objets naturels. Voir par exemple la relation hautement culturelle de la poétesse Sei Shônagon à la fleur de poirier. Cf. Shônagon S., 1966 [1002], p. 63 citée par Schaeffer J.-M., 1996, p. 182-184.

BIBLIOGRAPHIE

- ATRAN, Scott (1998). « Folkbiology and the anthropology of science : cognitive universals and cultural particulars », *Behavioral and Brain Sciences*, n° 21 (1998), p. 547-609.
- BABCOCK, Mary K. et FREYD, Jennifer J. (1988). « Perception of dynamic information in static handwritten forms », *American Journal of Psychology*, 101(1998), n° 1, p. 111-130.
- BALLARD, James Graham (1962). *The voices of time and other stories*, New York, Berkley Books.
- BLOOM, Paul et MARKSON, Lori (1998). « Intention and analogy in children's naming of pictorial representations », in *Psychological Science*, n°9 (1998), p. 200-204.
- BOYER, Pascal et BARRETT, Clark (2004). « Evolved intuitive ontology : Integrating neural, behavioral and developmental aspects of domain-specificity », BUSS, David (éd.) (2004). *The handbook of evolutionary psychology*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- DANTO, Arthur (1989 [1981]). *La transfiguration du banal*. Trad. par C. HARRYSCHAEFFER. Paris, Éd. du Seuil (Poétique).
- DEWEY, John (2010 [1934]). *L'art comme expérience*. Trad. par J.-P. COMETTI *et al.* Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris, Éd. du Seuil (Poétique).
- (1995). « La clé de Sancho », *Poétique*, n°101 (1995), p. 3-22.
- (1997). *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris, Éd. du Seuil (Poétique).
- GOMBRICH, Ernst Hans (2002 [1960]). *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Trad. par G. DURAND. Paris, Phaidon.
- GOODMAN, Nelson (1990 [1968]). *Langages de l'art*. Trad. par J. MORIZOT. Paris, Jacqueline Chambon (Rayon Art).

- KANT, Emmanuel (2000 [1790]). *Critique de la faculté de juger*. Trad. par A. RENAUT. Paris, GF Flammarion.
- KRAUSS, Rosalind (1979). « Sculpture in the expanded field », *October*, vol. 8(1979), p. 33-44.
- PIGNOCCHI, Alessandro (2009). « What is art, a methodological framework for a pluridisciplinary investigation », *Cognitive semiotics*, p. 122-135.
- (2012). *L'œuvre d'art et ses intentions*. Paris, Odile Jacob (Sciences humaines).
- PUTNAM, Hilary (1981). « Brains in a vat », *Reason, truth and history*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-21.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FOGASSI, Leonardo et GALLESE, Vittorio (2001). « Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action », *Nature Reviews Neuroscience*, 2 (2001), p. 661-670.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sansmythes*. Paris, Gallimard (Nrf Essais).
- (2015). *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard (Nrf Essais).
- SCHÉFER, Olivier (2021). *Sur Robert Smithson*. Bruxelles, La Lettre Volée.
- SEARLE, John (1985 [1983]). *Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*.
Trad. par C. PICHEVIN. Paris, Éd. de Minuit (Propositions).
- SHÔNAGON, Sei (1996 [1002]). *Notes de chevet*. Trad. par A. BEAUJARD. Paris, Gallimard-Unesco.
- SMITHSON, Robert (1966). « The crystal land », *Harper's Bazaar*, Smithsonian Archives of American Art Institution, Washington, Robert Smithson and Nancy Holt Papers 1905-1987 [en ligne https://www.si.edu/object/AAADCD_item_20198, consulté le 22 mai 2022].
- TABART, Marielle (2008). « Constantin Brancusi » DE LA BEAUMELLE, Agnès (dir.) (2008). *Collection Art Graphique. La collection du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou.
- VANEL, Hervé (s.d.). « Spiral Jetty Rozel Point, Grand Lac Salé, Utah, (R. Smithson) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne <https://www.universalis.fr/encyclopedie/spiral-jetty/>, consulté le 2 juin 2022].
- VERHAGEN, Erik (s.d.). « Smithson Robert (1938-1973) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-smithson/>, consulté le 2 juin 2022].