Images re-vues
Histoire, anthropologie et théorie de l'art

6 | 2009
Devenir-animal

Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique

Filippo Fimiani

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/imagesrevues/426
DOI : 10.4000/imagesrevues.426
ISSN : 1778-3801

Éditeur :
UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique
Filippo Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique », *Images Re-vues* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 05 février 2024. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/426 ; DOI : https://doi.org/10.4000/imagesrevues.426

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique

Filippo Fimiani

Fit namque natura, quam nihil sui similium
rapacius potest…
Leon Battista Alberti

1. Une discipline à la croisée

> « … [L]'âme de ceux qui regardent sera mue par l'histoire représentée lorsque les hommes qui se trouvent peints manifesteront le mouvement propre de leur âme avec intensité. La nature en effet – et rien plus que la nature attire à soi le semblable – nous porte à pleurer avec ceux qui pleurent, à rire avec ceux qui rient, à souffrir avec ceux qui souffrent. Mais ces mouvements de l'âme se font connaître par les mouvements des corps. [….]
> […] C'est pourquoi il faut approfondir toutes ces choses très minutieusement, d'après la nature même, et toujours imiter les plus manifestes, en peignant de préférence ce qui laisse imaginer à l'esprit plus que les yeux ne voient. […] En effet, à l'âme appartiennent certains mouvements que les savants nomment affections, comme la colère, la douleur, la joie, la crainte : le désir et d'autres de cette sorte. D'autres appartiennent au corps : on dit en effet que les corps se meuvent de plusieurs façons : ils grandissent ou rapetissent, de sains qu'ils étaient ils tombent malades, et malades ils recouvrent la santé, ils changent de lieu, et l'on dit encore que les corps se meuvent selon d'autres causes du même genre. »[1]



1 Quelques-unes[2] des lignes de Leon Battista Alberti, que je viens de citer dans la traduction française réalisée par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, ouvrent un article signé par David Freedberg et Vittorio Gallese[3]. Historien de l'art à la Columbia University de New York, actuellement Directeur de l'Italian Academy et responsable de l'Academy's Art & Neuroscience Project, où il a appuyé maintes activités interdisciplinaires – notamment, avec Arthur C. Danto et Eric R. Kandel, le Art and Neuroscience Forum, et l'ouverture d'un Laboratoire sur Action and Perception –, Freedberg est l'auteur, parmi bien d'autres travaux très remarquables, de *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, dont l'approche « franchement anthropologique » aura une suite « explicitement neuro-philosophique » ; il a récemment sondé de plus près la question des affects à propos du Tasse et de Poussin[4]. Vittorio Gallese, a obtenu en 2007, avec d'autres chercheurs de l'Université de Parme, notamment Giacomo Rizzolatti et Leonardo Fogassi, le Grawemeyer International Psychology Award pour la découverte des neurones-miroir.

2 Je me limiterai à présenter quelques gloses et notes de lecture aux marges de ce dossier, autour duquel je convoquerai d'autres articles et livres inscrits dans la constellation, aussi mouvante que vaste, de la soi-disante « neuro-esthétique », « *Neuronale Ästhetik* » ou « *Kognitiven Bildgeschichte* » (histoire cognitive des images). Je me bornerai pour ainsi dire à y introduire quelque « parasites » sur plusieurs points sensibles qui me semblent stimulants en tant qu'invitation à d'autres lectures et suggestions, voire à des travaux à venir.

3 Plusieurs travaux, en fait, car dans un cadre historique et épistémique assez délimité – le dialogue entre neuro-psychologie, psychologie expérimentale du XIX^{e} siècle, phénoménologie et théories des arts plastiques –, j'ai pensé utile pour le lecteur non spécialisé d'esquisser des enjeux problématiques et de poursuivre des variations sur quelques thèmes majeurs autour de deux axes principaux : le rôle du spectateur et le statut de l'image dont il fait l'expérience selon une perspective neuronale.

4 Du côté du spectateur, je vais ainsi aborder les rapports entre imitation (ni psychologique ni artistique mais, pour évoquer Aristote au cœur même de la théorie neuroscientifique de l'*embodied simulation*, en tant que condition essentielle pour toute connaissance et compréhension du monde) et en tant que mouvements et/ou actions – on verra la différence selon la perspective expérimentale et philosophique des travaux de Gallese et d'autres –, et/ou en tant qu'expressions des corps vivants et/ou des objets inanimés (réels ou en image). Je vais donc me focaliser sur une dimension de la tactilité, notamment empruntée à la phénoménologie husserlienne, pas seulement liée au corps vivant du spectateur mais, selon des travaux très récents, au sens d'une « notion abstraite du tact » activée par des objets ni humains ni vivants, comme l'air ou, à la limite, l'atmosphère sans objets. Par là, on arrivera à problématiser la notion d'« incorporation » – au sens d'*Embodiment* – à la lumière des théories de l'empathie et de l'idée de *Verkörperung*, l'incorporation selon Robert Vischer et Aby Warburg – celui-ci, et cela est fort surprenant, étant très peu cité parmi les travaux de neuro-esthétique.

A mon sens, cette problématisation touchera à une hypothèse assez bouleversante par rapport aux analyses de l'imitation empathique enracinée dans le fonctionnement neuronal chez le spectateur selon Freedberg, Gallese et d'autres : dans la conclusion de l'article, en évoquant Lessing et Goethe à propos d'une image commentée par Freedberg et Gallese j'ose envisager une altération – une métaphorisation – de l'identité biologique du spectateur empathiquement engagé bien au-delà des compétences perceptuelles et cognitives informées, encore selon la *Gestaltpsychologie*, par la verticalité de son corps.

5 Du côté de l'objet et de l'image affectant les réactions neuronales, perceptives, émotionnelles et cognitives chez le spectateur, il faut prendre au sérieux l'hypothèse de Freedberg et Gallese : élargir l'esthétique à l'esthésiologique, l'artistique au sensible et au sentir en général, cela, certes, veut dire affirmer une théorie générale des images, voire un dialogue avec la *Visual Culture* mais aussi bien, me semble-t-il, insinuer une indétermination des conditions matérielles de leurs production. J'ai donc tiré quelques conséquences de ce flottement de la limite – ontologique et fonctionnelle – et de l'indifférenciation des supports et des matériaux, tout en interrogeant aussi une ontologie de l'expression – peut-être déguisée – touchant le support quasi-immatériel de l'atmosphère, naturelle ou institutionnelle, comme dans le cas des certaines performances.

2. Embodied simulation

6 Les lignes du seul paragraphe 41, accompagnées ici d'autres tirées des paragraphes 42 et 43 du deuxième livre du *De Pictura*, nous introduisent, donc, selon Freedberg et Gallese, aux invariants et aux universaux des réactions perceptuelles et émotionnelles qui affectent notamment la dimension somato-cinesthésique du sujet face à un autre corps mouvant ou ému, ou, plus précisément, face à l'image d'un autre corps en mouvement ou remué. Depuis la découverte des neurones miroirs dans le cerveau humain[5], forcément ignorée par Alberti, nous savons que pendant la vision d'un corps mouvant ou de son image – que celui-ci soit agent d'une manière transitive et visant un but (c'est l'action proprement dite), ou d'une manière intransitive, communicative et expressive[6], c'est-à-dire sans un but explicité ou visible mais affecté par des émotions ou sentiments[7] – se produit une décharge neuronale et s'activent des potentiels d'action virtuelle, même lorsque le spectateur est immobile et voit, entend ou imagine par inférences[8] ce qui va être effectué – action ou expression – par d'autres ou par lui-même.

7 Gallese, ainsi que son collègue Giacomo Rizzolatti, directeur du Département de Neurosciences de l'Université de Parme, en évoquant – quoique avec des réserves de taille, notamment instruites par une naturalisation de la phénoménologie[9] – Husserl et Merleau-Ponty sur « la motricité comme intentionnalité de base », insiste largement et en plusieurs occasions sur l'entrelacs entre la perception et l'action, entre le sentir et l'agir du *Leib*, du corps vécu, et affirme avec fermeté la différence entre une expérience toute visuelle et une expérience visuelle et cinétique, nettement orientée vers l'action, selon la *direct-matching hypothesis*[10].

8 Les gestes, agis ou représentés, activent ce que Marc Jeannerod[11] appelle une *motor imagery* qui instruit une isomorphie fonctionnelle entre perception du mouvement et préparation à l'action. Les gestes, ainsi que les mouvements d'objets agis et dits[12], en

tant qu'actes signifiants, déclenchent automatiquement des réactions imitatives posturales et corporelles, viscérales et motrices, finalement empathiques, et pas seulement visuelles. C'est ce que Gallese, parmi d'autres, appelle la « simulation incorporée » (*embodied simulation*)[13]. Le siège de ces réactions organiques, physiologiques, a été finalement localisé avec précision : ce sont les neurones canoniques et ceux de l'aire de Brodmann, les neurones du *mirror neuron system* (MNS), qui président aux réactions provenant des différents stimuli à la vision d'actions finalisées et communicatives, au mouvement, au goût, aux sons etc.

3. Une fonction esthésique

9 Freedberg et Gallese saisissent donc l'opportunité, fournie par les travaux de neurophysiologie et psychologie expérimentale, d'assumer des « invariants biologiques et psychologiques à travers les cultures »[14], dans un sens à la fois restreint et élargi. Restreint car en tant que « minimaliste »[15], l'option des nos auteurs s'écarte des « universaux artistiques » de Ramachandran et Hirstein[16] ; mais elle s'éloigne aussi d'une autre perspective sur les prédispositions neuronales à l'expérience esthétique – de la rétine au cortex frontal, aux voies dorsale et ventrale, au système limbique interconnecté avec le cortex préfrontal, à l'amygdale –, celle du neurobiologiste et amateur d'art Jean-Pierre Changeux. Les hypothèses de Changeux, en fait, visent autant les marques émotionnelles que les « mêmes culturels », autant l'empathie immédiate que la transmission ou l'« incorporation » consciente au bout du compte des mémoires non conscientes à long terme, c'est-à-dire une « mise en mémoire culturelle » dans des médiums ou matériaux plus stables et divers du cerveau humain ; en deçà, donc, d'une esthésiologie généralisée, cela serait la fonction de l'art ou, plus précisément, du travail neuronal qui produit de multiples représentations activées, chaque fois d'une manière différente, par l'œuvre d'art[17]. Enfin, les universaux neuronaux de la réaction esthétique selon Freedberg et Gallese s'écartent, me semble-t-il, des *Universali fantastici* au sens de Giambattista Vico, relevés en une « soma-poiétique de l'intériorité humaine » selon Barbara Maria Stafford, qui, pour sa part, emphatise la dimension physio-cognitive dans la constitution morphologique des formes et des modèles de connaissance active du monde, dans la perspective d'une *humanistic cognitive science* et d'une « manière cognitivement orientée d'interroger l'histoire des images »[18] .

10 J'ai dit que le parti pris de Freedberg et Gallese, « minimaliste » puisque focalisé sur les seules réactions émotionnelles et leurs bases neuronales, est également « général » ; pourquoi ? Les deux auteurs élargissent le champ d'observation au-delà de l'art et de l'artistique : il faut assumer les « mécanismes du *mirroring* et de la simulation incorporée comme des réponses empathiques aux images en général », car un « niveau basique de réaction aux images est essentiel pour saisir l'efficacité autant des images de tous les jours que des œuvres d'art. »[19]. Enoncé ambitieux, et au fond de longue date, qui manifeste aussi un démarquage par rapport à la philosophie et à l'histoire de l'art spéculatives – pour parler avec Jean-Marie Schaeffer – et qui nécessite une filiation plurielle – par contre quasiment oblitérée par les auteurs américains de neuro-esthétique ou de neuro-histoire de l'art, comme Onians[20] –, par rapport à la phénoménologie, aux psychologies et aux théories de l'empathie allemandes du XIX^{e} siècle ; bref, qui réaffirme avec netteté que l'esthétique est d'abord une esthésique, une science de la sensation et du sentir au-delà des œuvres d'art.

4. Analogies corporelles et supports d'inscriptions

11 Partons donc de la plus simple évidence phénoménologique, également partagée par Freedberg et Gallese. Tout mouvement, transitif et expressif, d'un mouvant, même figé en image, active une imitation incarnée, une imitation à même le corps, mise en œuvre par des émotions viscérales, c'est-à-dire intéroceptives, ou des auto-affections pathémiques et soma-cinétiques, c'est-à-dire proprioceptives, en deçà du seuil de la conscience, et, ensuite, par des sentiments ou des valeurs investis et avalisés par la réflexion et le sens de soi. En tant qu'*Embodiment* le geste en représentation active chez le spectateur, immobile et décontracté au fauteuil comme un Descartes désœuvré et oisif ou comme un spectateur bourgeois plongé dans la salle obscurcie d'un théâtre[21], une empathie mimétique ou agente. Là, nous nous apercevons de la dette des auteurs à l'égard de Robert Vischer, qui aurait justement parlé de *mimische oder agierende Einfühlung* et d'émotion motrice indirecte [*motorische Nachfühlung*], engendrée par une émotion sensorielle [*sensitive Zufühlung*], notamment visuelle et acoustique, directe.

12 Freedberg et Gallese renvoient à Damasio et à son *as-if Body Loop*. Le corps entier du spectateur est voyant comme s'il est acteur, il est donc engagé dans les mêmes activités et passions, dans les mêmes mouvements ou arrêts du corps représenté, dans les mêmes expressions d'émotions mises en image. S'appuyant sur une autre distinction de Damasio d'après Descartes – entre *feelings*, c'est-à-dire les sentiments en tant qu'émotions qui ont accès à la conscience , et *sensations* ou *emotions*, c'est-à-dire les affections sensibles en tant que modifications subies et passives –, ils déclarent qu'il s'agit d'un dispositif immédiat selon lequel, quand on regarde des images sollicitant des réactions émotives très fortes comme l'effroi ou le dégoût, la souffrance ou la jouissance, le cortex préfrontal et l'amygdale, ainsi que l'aire limbique du spectateur instituent, selon l'*emotion* et sans relais aucun – même pas perceptuel –, une certaine configuration cérébrale. Celle-ci simule les actions en image et les états somatiques vus dans ou impliqués dans une image, soit-elle un tableau, une photographie ou une sculpture.

13 On remarquera qu'apparemment, chez Freedberg, il n'y a aucune différence, ni par rapport à l'histoire matérielle de production ni par rapport à l'histoire de la réception, entre exemplaires originaux et copies, ainsi qu'entre médiums ou supports différents. Par contre, Changeux insiste sur les différenciations à reconnaître entre original et copie, et sur tous les aspects génétiques de l'œuvre et ses surcodages stylistiques – repentirs et erreurs, tâtonnements et reprises, superpositions par traces de dessin ou par couches de couleur, et ainsi de suite[22]. Sa perspective évolutionniste multiple, inspirée certes par Ernst Gombrich[23] et Kenneth Clark[24], tout en envisageant les « bases neurales de la genèse de[s] schéma[s] pictur[aux] », débouche forcement sur une histoire des images, de leurs formes et effets en tant que « renouvellement adaptatif » non linéaire ni forcement progressif. Par là, peut-être malgré elle-même, cette perspective semble envisager une mémoire autant organique que culturelle assez proche des engrammes et des *Pathosformeln* d'Aby Warburg, pourtant jamais cité.

14 Par ailleurs, le parti pris d'une indifférence aux médiums ainsi qu'au contexte[25] vise, chez Freedberg, une critique assez nette d'un véritable monstre épistémologique polycéphale, qui inclut l'histoire sociale de l'art concentrée sur les facteurs contextuels et pragmatiques, la philosophie de l'art, selon laquelle la réaction esthétique dépend du

concept de l'art qu'elle définit, notamment, selon l'hégélianisme de Collingwood ou d'Arthur Danto, les théories institutionnelles de Dickie, le formalisme kantien de Greenberg etc. Monstre qui aurait éliminé « l'émotionnel, l'empathique et le domaine de la réponse corporelle non-cognitive »[26]. Et, justement pour cette raison, il se pose une question : pourrait-on s'interroger sur les rapports entre des réactions émotionnelles et corporelles préréflexives envisagées par la neuro-esthétique et une fonction esthétique prise au sens très élémentaire d'appel ou d'excitation ? S'agirait-il d'une forme d'attention accordée aux aspects sensibles différenciés par organes de sens, ou aux propriétés esthétiques, et auxquelles (physiques ou survenantes, c'est-à-dire contingentes et pas forcément liées à l'existence réelle de l'objet, ni pas forcément artistiques)[27] ? Et ainsi de suite. Je me limite à citer par exemple Barbara Stafford : « les attributs phénoméniques d'une œuvre d'art sont aussi ses premiers signifiés pour l'activité neurale manifeste. »[28] Mais, alors, l'évidence empirique de la simulation incarnée et de l'empathie corporelle immédiate supporte-elle une situation sans objets ni corps, au-delà de tout *thingly* environnement ? Pourra-t-on envisager, selon la perspective neuronale, une prise immatérielle et atmosphérique de corps par des qualités esthésiques – pas forcement artistiques, donc – aléatoires, secondaires sinon tertiaires ? En d'autres termes : si l'incorporation empathique pouvait être à l'œuvre même en l'absence de corrélats objectaux par rapport à l'*aisthéton* comme tel, et si, finalement, on parle justement de *Einfühlung* aérienne[29] et de perte de l'*Embodiment* matériel[30], ainsi que d'*accidental-animate*, de *non intentional contact* en nature[31], cela est-il compatible avec une perspective neuronale (et, en toute rigueur, avec le dispositif expérimental, qui est très artificiel et qui, il faut le rappeler, n'emploie que des vidéos) ?

15 Sur ce point, on pourrait, il me semble, esquisser discrètement quelques pistes de recherche.

5. Incorporations de mouvements et d'actions, d'espaces et d'atmosphères

16 Gallese dit que toute action observée est perçue « comme quelque chose joué et agi par « un objet biologique extérieur », qu'il soit localisé ou pas[32]. Et pourtant, il parle aussi d'un « événement extérieur » – donc d'événement en général, car, d'après Aristote, tout « mouvement corporel est un simple événement physique ». Il n'exclut donc pas une incorporation par empathie touchant non seulement des objets culturaux comme c'est le cas des images de l'art ou des images et des représentations en général, mais des objets inorganiques et aussi inanimés, tous passibles de biomorphisme expressif et symbolique et de réactivité innervée et émotionnelle, tous à même de supporter des investissements et des réactions viscéraux. En bonne phénoménologie et écologie de la perception – d'après Merleau-Ponty et Gibson –, tout objet a une nature relationnelle, il est un « pôle d'action virtuelle » et d'un style pragmatique, il « résonne » chez le spectateur[33]. Comme disait Warburg d'après Goethe, la *Verkörperung* est l'excès de l'action originaire et primitive, ou, pour le dire avec Helmut Plessner, l'incorporation est l'excentricité structurelle de l'existence humaine par rapport au monde, l'exorbitance de l'action en tant que principe de la connaissance qui mène l'homme au-delà de ses limites organiques, au-delà de son corps propre. Action risquée, voire tragique ou jouissive, puisque rien, dans cette subjectivation cinétique, rien ne garantit

qu'à l'institution du sentiment de soi (*Ich-Gefühl*), déjà fort en cause, corresponde une quelconque forme d'identité stabilisée. On sera donc tenté, d'après l'anthropologie et la critique des sens de Plessner[34], d'appeler cela *Verkörperungsfunktion der Sinne*, fonction d'incorporation (et de vicariat réciproque) des sens, c'est-à-dire fonction poïétique, modale, active et mouvante, selon laquelle les constantes perceptives se concrétisent et se différencient par rapport aux divers domaines et régions des sens. L'être est bien ce qui limite le corps mouvant et ce par rapport à quoi il se positionne, se subjectivise, s'individualise, se différencie. En accord avec cette ontologie, la fonction transitive et modale du schématisme corporel et esthésiologique – voire la plasticité neuronale – rend donc possible que l'être humain reconfigure les impressions sensorielles et se reconfigure continûment par rapport à l'affection hylétique sensible, au sentir indifférencié, au con-toucher atmosphérique – acoustique, olfactif, tactile – excédant la seule frontalité optique et ses compétences cognitives. Même l'atmosphère, même la quasi-immatérialité physique par exemple de l'obscurité fourmillante de l'insomnie nocturne ou de la lumière éblouissante de midi – pour évoquer Freud à propos de l'*Heimliche* et Jean-Louis Chrétien à propos de la joie spacieuse et de son « inchoation vive » qui est à la fois *dilatatio cordis* et *dilalatio corporis*, dilatation du cœur et du corps du sujet par rapport à l'espace[35] –, même l'espace sans orientation et mouvant, environnant, dilaté et non localisable marquant une auto-cinesthésie élémentaire, peuvent, nonobstant, s'incarner et imprégner le sujet d'une *Stimmung*, ou peut-etre de ce qu'après Cassirer et au-delà de la *Gestalt* classique on devrait appeler une « symbolische Prägnanz » diffuse, sans contours ni figures, d'une tonalité émotive d'effroi ou de joie qui prend corps dans le corps ému et y inscrit, y décrit une physionomie du monde même quand il n'y a plus de monde[36], comme c'est le cas de la nuit sans profils ni étoiles où la distance se fait con-toucher[37].

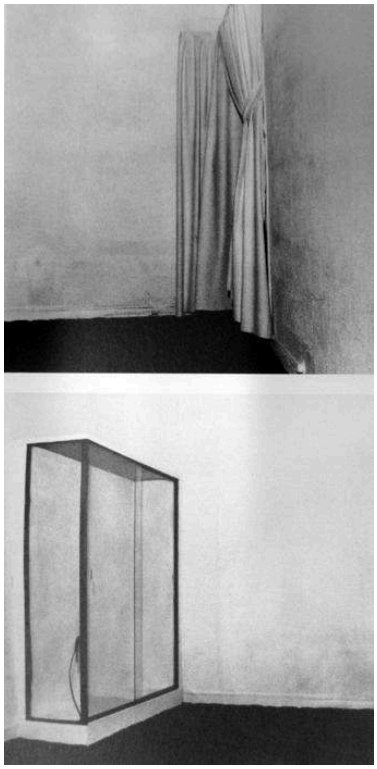
6. L'art, et l'être, à l'état gazeux

17 Rien ne nous interdit d'être émus par un paysage, réel ou en image, lieu souverain des *Stimmungen* et sujet majeur, de Joachim Ritter à Erwin Straus ou de Henri Maldiney à Gernot Böhme, des esthétiques phénoménologiques ainsi que des théories de l'empathie dite statique, *stimmungsvolle Einfühlung* ; mais comment décrire ou définir un mouvement ni biologique ni localement perçu, inorganique et microscopique ? Comment dire les réactions émotionnelles aux quasi-mouvements de l'air haletant les nuages, les réactions entero- et proprioceptives à la brise caressant les feuilles, les esquisses ciné-somatiques aux apparitions-disparitions des ombres – un oiseau ? un papillon ? –, aux *glimpses* soudains et éphémères parmi ce grouillement vert, et ainsi de suite[38] ? Merleau-Ponty, et avant lui Paul Claudel et Robert Delaunay, un poète et un peintre, mais également Bergson, ont fait de cette proxémique et tactilité aérienne un motif pour repenser une ontologie de la chair[39] ...

18 En réalité, on pourra évoquer aussi les supports par définition les plus malléables et passibles d'empathie mimique par projection et incorporation, les plus lointains et inaccessibles et justement pour cela les médiums les plus mixtes – au sens de W. J. T. Mitchell[40] – et les subjectiles les plus susceptibles de variations morphologiques et de motifs ornementaux, d'inscriptions et calligrammes psychiques – les nuages ou les brouillards, la fumée ou les vapeurs, la matière de l'air, la neige ou la poussière tombant... Matière qui ne cède pas, matière de l'être insomniaque, diffus et obsédant en

deçà des étants et des esquisses perceptuelles, en même temps ininterrompue et disséminée, horizontalité étouffante, substance impalpable et malgré cela tactilement subie par le corps excité du spectateur. Matière « à la limite du figurable » affectant un corps à son tour auto-affecté par une cinesthésie sans percepts et mortifié dans sa liberté de mouvement : matière sans corps qui donne corps, qui anime un effroi sans objets et une terreur sans points de repères. C'est le « peuplement innombrable du vide » dont parle Blanchot en glosant l'ontologie de Heidegger en 1958 : c'est, à la lettre, l'incarnation discontinue de l'être continu[41].

Fig. 1



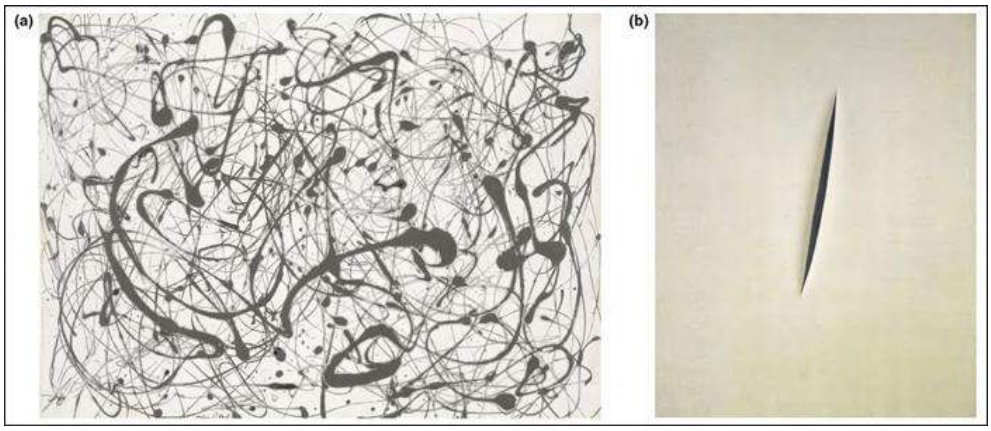
Yves Klein, Exposition du vide chez Iris Clert (1958)

19 Par ailleurs, dans les travaux des neurosciences concernant l'esthétique et les arts visuels, on ne manque pas d'évoquer les recherches séminales de Heinrich Wölfflin ou d'August Schmarsow – mais pas de Benjamin ; j'y reviendrai –, sur le rôle de l'empathie par rapport à l'environnement architectural : « le corps – nous dit James Elkins[42] – se dilate quand il entre dans une salle vide. » Le dialogue avec l'*Einfühlungstheorie* et la phénoménologie pousse les recherches des neurosciences les plus avisées et sensibles à l'esthétique à thématiser les limites de la simulation incarnée, c'est-à-dire les limites du mécanisme neuronal (*visuotactile mirroring mechanism*) fonctionnel au sentiment proprioceptif du corps excité par la perception du mouvement d'autres corps ou des images d'autres corps en mouvement : on s'interroge donc, d'une part, sur les traces et les empreintes d'actions biologiques et humaines et, d'autre part, sur les effets d'une *external non biological force* dans un espace vidé de toute présence humaine[43]. Autrement dit : rien, finalement, ne nous interdit d'être ému par un lieu, naturel ou culturel, vidé d'objets et d'actants humains et pourtant saturé d'intentions, d'apparitions et d'émotions. Rien n'interpelle nos émotions et empathies corporelles tant qu'un lieu

non naturel d'une exposition sans œuvres ou peuplé d'œuvres conceptuelles excédant toute contemplation oculaire et toute attention aspectuelle[44]. Lieu bourré d'une sensibilité immatérielle et active, à même d'imprégner le « spectateur-viveur », d'affecter son corps par une « perception-assimilation directe et immédiate »[45]. C'est plus ou moins ce qui s'est passé à la galerie parisienne de Iris Clert, du 28 avril au 12 mai 1958, à l'occasion de l'exposition *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, connue comme « l'exposition du Vide », de Yves Klein (Fig. 1). Occasion, parmi d'autres, qui exemplifie assez bien, me se semble-t-il, l'enjeu théorique pour une philosophie de l'art soucieuse du débat avec les neurosciences ainsi qu'avec l'esthétique dite analytique à questionner ce que Bachelard (cité par Klein) nommait l'*Einfühlung* atmosphérique et l'« *Atmosphere of Theory* » dont parlait Danto en 1964.

7. Une ontologie de l'expression ?

Fig. 2



Pollock/Fontana d'après Freedberg

20 C'est dans le cadre de l'ontologie motrice que Freedberg et Gallese élargissent leurs hypothèses, d'abord aux effets de mouvements et actions corporels, et affirment qu'un tracé et une écriture graphique non-figurative produite par les « gestes impliqués » et « seulement implicites » de l'artiste suffisent pour une expérience empathique de *feeling* corporel chez le spectateur. Les exemples évoqués : Fontana et Pollock, « claire illustration des réactions corporelles senties [*felt bodily responses*] du spectateur des œuvres d'art. »[46] (Fig. 2)

21 Casati et Pignocchi remarquent à ce point que la réaction émotionnelle décrite par Freedberg et Gallese présuppose, malgré son immédiateté, tout un savoir à l'œuvre dans le plus simple voir du plus naïf, illettré et innocent spectateur ; elle implique toute une connaissance fort cultivée et historique sinon humaniste malgré tout, et même une connaissance de l'histoire de la production des images ; finalement, elle s'inscrit dans une mémoire culturelle ou une archive non nécessairement iconique[47]. Certes, on devrait dire aussi que Freedberg et Gallese, sans passer par la question de l'inhabituel des compositions abstraites qui activent, selon la neurophysiologie du cerveau visuel de Semir Zeki, une part moins étendue du cerveau que les compositions narratives, représentationnelles ou figuratives, même quand les deux sont faites des mêmes

éléments, nous montrent la richesse des images abstraites. Et pourtant, c'est une lapalissade très fertile, au moins pour une perspective moyennement « culturaliste » ou, plus humblement, soucieuse de préserver une mémoire culturelle pathétique chez le spectateur-acteur par imitation de la réaction esthétique : un « concept spatial » de Fontana ou un *dripping* de Pollock sont en fait des images produites par un geste humain, et, de plus, par une action intentionnelle visant à produire une relation esthétique ; ce sont des précipités des manœuvres tant corporelles qu'intellectuelles de l'artiste, et si on parle, même entre guillemets, d'« "empreintes" du corps de l'artiste »[48], cette métaphore véhicule bien plus qu'un paradigme sémiotique, notamment indexical, irréfléchi : elle trahit un réalisme ontologique.

Fig. 3



Antonio Biasiucci, Pane 3 (2008)
Avec l'amicale autorisation de l'artiste.

22 Et pourtant rien n'explique qu'une blessure verticale à la toile de Fontana puisse mouvoir nos émotions et nous interpeller corporellement plus, ou moins, qu'une fêlure, de taille ou pas – est-ce que c'est une affaire de dimensions ? Au fond, la différence d'impact entre l'œuvre ou l'image d'art et « le quotient esthétique d'une œuvre », ou, encore, entre les mouvements et les objets in real life et leurs « représentations visuelles », tient-t-il à un affaire de mesure physique[49] ?

Fig. 4



Doris Salcedo, Shibboleth, Turbine Hall, Tate Gallery, London.

Fig. 5



Gordon Matta-Clark, Splitting : Four Corners : 322 Humphrey St. Englewood, New Jersey (1974). Cibachrome, 70 x100 cm, University of California, San Diego.

23 Parmi les deux éléments suffisants et nécessaires pour une « expérience esthétique » d'œuvres d'art visuel, Freedberg et Gallese évoquent « les traces visibles des gestes créatifs de l'artiste, comme un façonner vigoureux de l'argile ou de la peinture, un travail de pinceau très rapide et, plus général, les signes de la main »[50] : devra-t-on entendre dans cette adjectivation une rhétorique – voire une hiérarchie – des styles inavouée, par ailleurs très classique, au mieux moderniste : monumental, musclé… ? Et les ornements, pourtant si importants pour toute *Einfühlungstheorie* touchant les arts visuels et plastiques, ainsi que l'architecture ? Et, par rapport aux « autres images qui ne font pas nécessairement partie de cette catégorie » d'œuvres d'art, les plis d'expressions sous les yeux – l'intensité singulière même de l'amour ? Et les lignes qui lézardent le mur d'un immeuble délabré – l'impossibilité même d'en finir avec la mélancolie ? Et sans évoquer l'hypothèse plus dramatique d'un tremblement de terre ou d'autres désastres humains ou naturels… Par ailleurs, un travail conduit par l'équipe d'Ebisch et par Gallese est justement focalisé sur un contact non-intentionnel, naturel ou artificiel, « mis en mouvement par hasard par une force extérieure non-biologique », et sur les réactions neuronales des spectateurs qui regardent attentivement les vidéos de ces phénomènes[51].

24 Mais par là, nous nous dirigerions vers les *Images by Chance* qui obsèdent la peinture et l'esthétique, de Pline à Léonard, à Max Ernst et au-delà, ou aux crevasses, aux figues et au pain comme chez Antonio Biasiucci (Fig. 3)[52], chez Marc-Aurèle (*Pensées*, III, 2) ou Thomas Mann. Sans parler des taches sur les murs abandonnés en tant qu'index ni intentionnels ni marqués par un corps agent, aléatoires et pourtant durables, vestiges du souffle de l'histoire et de l'haleine d'une vie chez Rilke et Benjamin et porteurs d'une surface d'interprétation sans laquelle, selon Arthur Danto – philosophe stigmatisé par Freedberg et Gallese[53] –, les taches de Léonard ne seraient pas « différentes d'un mur souillé »… Nous serions amenés ainsi à nous intéresser, poussés peut-être par la même curiosité cruelle que celle dont parlait Freud[54], aux béances dans les dalles d'une rue, et à nous en inquiéter comme c'était le cas pour Lucrèce bien avant Péguy ou Proust[55] … Enfin, pour rester plus près de la césure produite par la main de Fontana, nous nous garderions de tomber dedans le « *Doris' crack* », c'est-à-dire dans l'énorme faille horizontale, le « *negative space* » fait par Doris Salcedo et nommée *Shibboleth* (Fig. 4) qui traverse entièrement les 167 mètres du sol de la Turbine Hall de la Tate Gallery de Londres, ainsi qu'un *Splitting*, attirés donc par une blessure verticale au mur ou bien horizontale au sol produite grâce à des machines et des ustensiles employés par des collaborateurs de l'artiste aussi, ou, à la limite, seulement photographiées par Matta Clark (Fig. 5). Et ainsi de suite.

8. C'est à qui ça ?

25 On l'a compris, on pourrait multiplier les exemples : ce que nous inquiète est la nécessité préalable, dans l'imitation incarnée décrite par Freedberg et Gallese, d'une action produite, voire d'une manière implicite, par le corps de l'homme – de l'artiste – à l'origine, donc, du « mouvement ou même le mouvement impliqué avec la représentation »[56].

26 Rien, donc, au moins en principe, rien ne nous assure de l'humanité du corps produisant des *drippings* à la Pollock, produits fortuits d'une machine en panne ou d'un chimpanzé génial. Casati et Pignocchi remarquent d'abord que l'activation de *canonical*

neurons – c'est-à-dire des neurones de l'aire du cortex ventral prémoteur, connue sous le nom d'aire de Broca (BA44) impliquée dans l'appariement entre action observée et action exécutée et dans la préparation de l'imitation ainsi engagée par schémas moteurs à transformer l'information visuelle et actes – et d'une réaction somatique et empathique, par *pathetic fallacy*, aux « véhicules », c'est-à-dire au support vertical chez Fontana ou horizontal chez Pollock, ne se limite pas, en principe, à un objet artistique – ils évoquent ainsi le cas du dessin enfantin, des fous ou des primitifs, ou des chimpanzés etc., qui ne permettent, en principe, ni une expérience ni un jugement esthétique.

27 En tous cas, si on parle non pas d'œuvres d'art mais des mouvements corporels « explicitement exposés ou implicitement suggérés par les œuvres d'art (comme par les images plus en général) »[57], si on parle d'« images en général » et, pour aller jusqu'au bout, d'images ou d'événements quotidiens et pour ainsi dire rencontrés tous les jours dans la forme de vie qui nous est, à chacun, habituelle[58], on n'est plus forcément dans le cadre épistémique d'images produites intentionnellement. Ni d'objets culturels finalisés – selon le modèle du « *goal-directed movement* », c'est-à-dire, à la rigueur, de l'action – en vue d'une relation d'attention esthétique et aspectuelle[59].

9. Question de regard, entre distraction et attention.

28 On pourra tirer un autre remarque de cette petite « hypothèse atmosphérique » et dépeuplée d'images et d'actions. Elle concernera le regard du spectateur ému.

29 D'abord, on dira qu'il s'agit, chez Freedberg et Gallese, du regard d'un spectateur externe au tableau ou généralement à l'image, soit-elle figurative ou pas, dont les réactions seront, me semble-t-il, à mesurer ou à comparer avec les activités de ce que Wollheim (qui n'est pourtant jamais cité : effet du débat avec Gombrich ?), aurait appelé son *See-in* et ses compétences notamment recognitionelles[60].

30 On pourrait relancer la question de la manière suivante : on est presque tenté de dire qu'il n'y pas de place pour ce que Benjamin ou Kracauer auraient appelé la « distraction », *Ablendung* ou *Zerstreuung*. Certes, la légitimité de cette exclusion du « divertissement d'ilotes » (selon l'expression très forte de Duhamel cité dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[61]), d'un point de vue strictement opérationnel et empirique, est hors discussion. Mais, cela dit, il faudrait se demander si les modalités concrètes et les conditions expérimentales ne piétinent pas, peut-être à leurs insu, un ordre du discours en même temps plus général, plus philosophique, et plus délimité, plus strictement esthétique. C'est donc avec une inquiétude de cet ordre que j'ose remarquer que, chez Freedberg (qui, pour sa part, le 25 mars 2005, a organisé un Symposium à l'Italian Academy for Advanced Studies in America notamment sur *Vision, Attention and Emotion*, où l'on remarquera les interventions de Elizabeth Phelps et Daniel Salzman sur la *visual awareness*) et Gallese, s'il s'agit, avec le lexique classique de l'*Einführung in die Psychologie* de Wilhelm Wundt, de *Perzeption* et d'*Apperzeption*, des stimuli perceptifs passifs ou thématisés, il ne s'agit jamais, par contre, d'une vision ou d'une perception distraite, d'un coup d'œil éphémère et latéral, notamment mis en opposition par Benjamin avec une expérience esthétique de l'image structurée par *Sammlung*, *Versenkung* et *Stellengnahme*, par un repli sur soi, une plongée et une contemplation frontale, fixe et statique de l'image.

31 Or, cette différentiation est, me semble-t-il, assez problématique. D'abord, elle indiquera les difficultés à envisager, d'une façon plus générale et en philosophie de l'art, des traits ou des propriétés spécifiques entre, d'un coté, corps ou action, ou expression en image, œuvre d'art, et, de l'autre coté, objet non artistique, inerte ou mouvant. Pour l'instant, je me permets de signaler l'hésitation, sauf à épouser d'un coup une proto-phénoménologie empirique, à saisir la différence entre une simple observation et une *visual awareness*, voire une vision attentive – en amateur ? En historien de l'art ? En critique, en philosophe ? Ensuite, il serait utile de se rappeler que, selon Benjamin lecteur de Baudelaire et en la bonne compagnie de Simmel et d'autres, la distraction n'est pas limitée à la seule vision au cinéma, c'est-à-dire qu'elle ne concerne pas un médium (soi-disant) spécifique de la culture visuelle, matériellement et historiquement déterminé. La distraction, on le sait, caractérise les regards occasionnels et les entrevues latérales, les *heiläufiges Bemerken* de l'architecture de la ville en tant que forme de vie moderne. Et pourtant, j'ai déjà noté que, en ce qui concerne les rapports entre *Einfühlung* et *architektonischer Raum*, le nom de Benjamin n'est jamais, à ma connaissance, cité. Or, chez lui, sans pourtant jamais oublier l'histoire, la distraction est encadrée par une physio-psychopathologie de l'habitude et de l'usage perceptif non thématisant et pour ainsi dire flottant, par une phénoménologie esthésiologique du *Gebrauch* et *Gewonhheit* de l'environnement donné, autant paysager qu'architectural, plutôt que des objets, naturels et humains[62]. On devrait donc prendre au sérieux le fait que, chez Benjamin, la distraction doit, comme la catharsis, être analysée strictement du point de vue physiologique[63]. Pourquoi ? La réponse nous demande précisément de relire Benjamin – grand lecteur de Riegl et de Wölfflin – avec les analyses des réactions biologiques fondant toute expérience esthétique, notamment négatives ou de déplaisir : justement car elle possède une « qualité tactile », *taktische Qualität*, qui provoque, *zustoßend*, des chocs perceptifs et qui mobilise des réactions crypto-cinétiques du spectateur non attentif[64].

10. Plaisir et déplaisir : entre esthétique et philosophie de l'homme.

32 J'en viens à une autre remarque – à développer ailleurs – sur le plaisir ou le déplaisir esthétique selon la perspective neuronale. Certes, au moins dans les articles en question, Freedberg et Gallese ne s'occupent pas de catharsis et excluent toute réaction positive du *Fernesicht*, du regard du spectateur à distance par rapport à l'action ou à l'expression en représentation. Ni Freedberg ni Gallese ne prennent en charge n'importe quelle manifestation réactive affectée par ce qu'on pourrait nommer des plaisirs esthétiques ou qui véhicule ou vise une quelconque satisfaction esthétique ou une quelconque compétence cognitive. Selon les mots très nets de James Elkins, véritable contrepoint à Lessing : « le vrai contraire de l'empathie, des proprioceptions, des sensations, de violence et de la douleur même, n'est pas le plaisir mais la pensée »[65]. Ce privilège accordé au déplaisir, à l'effroi et au dégoût, si l'on excepte des travaux bio-psychologiques sur la musique[66] et, surtout, les pages nombreuses de Changeux sur le plaisir esthétique[67], a des raisons en même temps empiriques, expérimentales et épistémiques. Sur les rôles de l'insula et de l'amygdale, il existe déjà une littérature assez importante. Ici, je me limite à remarquer que tous ces états « négatifs » présentent au spectateur – et activent chez lui, selon la simulation incarnée immédiate

– une véritable atteinte de l'intégrité corporelle, par contamination ou mutilation, par déséquilibre ou blessure, déformation ou métamorphose. On pourrait faire l'hypothèse – phénoménologique ainsi que formelle et psychique : figurale enfin – d'une lecture au-delà du modèle métonymique et épidémiologique d'une « *emotional contagion* », modèle hérité de la *Contagious Magic* de Frazer plutôt que de Freud et assez présent dans les neurosciences, la psychologie et la philosophie, de Rozin à Martha Nussbaum et, bien entendu chez Gallese et son équipe[68]. Il s'agit de raisons qui touchent, peut-être d'une manière subreptice mais significative, à certains enjeux majeurs de la philosophie de l'art et à des interprétations de l'expérience dite esthétique, ainsi qu'à une vision anthropologique[69].

33 Enfin, l'exclusion expérimentale et épistémique du plaisir esthétique infirme toute implémentation sensible et cognitive, finalement pragmatique, fondée sur une « attention réflexive à la conscience corporelle » et aux sensations somatiques thématisées à même de favoriser un développement et une compréhension de soi émancipateurs ; c'est le but de la soma-esthétique de Richard Schusterman (qui, non par hasard, prend de la distance avec Merleau-Ponty et s'appuie sur James et Dewey)[70].

34 Tout autrement, dans une perspective généalogique de la culture et de l'anthropologie, ainsi que de la physiologie, Nietzsche avait dit que la forme de vie de la peur, *der Lebenweise des furchtsamen*, est la plus archaïque de l'homme, et pour cela *des allerlängsten*, la plus durable.

11. Montages pathémiques

Fig. 6



Goya d'après Freedberg

35 Par ailleurs, Freedberg parle pour ainsi dire le langage de Lessing : il s'agit du « conflict apparent entre les émotions de dêgout et de compassion »[71], émotions activées par des images de violence – *The Passion of Christ* de Mel Gibson, ainsi que *Desastres de la guerra* de Goya (Fig. 6), les photographies prises par Don McCullin au Vietnam et par Tyler Hicks en Iraq, et ainsi de suite – et de leur « combinaison effective », de leur montage effectif et affectif, de leur concrétion en image, de leur coalescence excitant des affects pas moins conflictuels et contradictoires. Et cela sans prendre en charge la polysémie sémantique des gestes et des postures représentés « grâce à leur contenu visuel »[72] – dont la signification iconographique est au contraire toujours postulée univoque et transparente, et dont on passe sous silence tout l'enjeu rhétorique. Et sans thématiser l'oscillation – le rythme psychique ainsi que perceptif de la *bodily resonance*, peut-être à reprendre d'après Maldiney[73] – de la symbolisation justement à l'œuvre dans l'incorporation, l'assimilation ou la projection en image de l'identité du Soi par rapport à l'Autre, par transposition ou vivification, par analogie métamorphique ou par contiguïté matérielle.

Fig. 7



Capa d'après Freedberg

36 Or, on pourrait interroger autrement cette puissance de l'image à émouvoir le spectateur. En fait, l'imitation incarnée, viscérale et somato-motrice ainsi qu'empathique, disloque celui qui regarde, elle le déplace au long du retour à soi et de la reprise de soi par la réflexion et par la prise en charge intentionnelle de son sentir. On pourrait, en d'autres termes, reprendre l'énergie de l'image à mettre en mouvement le Moi de la suite du regard aux images, à rétorquer son sens de soi au long du rebond non-intentionnel et désœuvré des sensations et de son activation passive d'une imitation incorporée, empathique.

Fig. 8



Agesandros, Atanadoros, Polidoros, Laocoon, Rome, Musei Vaticani

37 Prenons une des images commentées par l'historien de l'art américain. Elle est célèbre et renommée : c'est la photographie d'un républicain espagnol en train de tomber, prise par Robert Capa en 1937 (Fig. 7). Dans « Empathy, Motion and Emotion », Freedberg évoque cette image très connue à partir de la polémique menée par Susan Sontag dans son livre sur les images et la souffrance d'autrui à partir du commentaire, lui aussi très connu, de Virginia Woolf sur les images de guerre[74]. Freedberg parle du « vrai moment » de l'instantané photographique : pose-pause, posture proie d'un instant coagulé en image, mouvement bloqué d'un corps fort déséquilibré, à la fois en train de tomber en arrière ou à coté, le moment fugitif fixé en image est donc supposé être l'instant mortel comme tel ou sa fiction, l'instant extrême d'instabilité du corps vivant touché à mort ou joué comme tel, l'instant-arrêt du corps mouvant tombant à corps perdu par son poids physique. Visualisé dans l'instant culminant de destitution de son institution posturale, c'est-à-dire de la verticalité même de l'humain, représenté dans l'acte même de crise et d'indécision dynamique de la masse physique du corps, le « vrai moment » de la posture de la photo de Capa est un *motor act* à intégrer dans la séquence d'une *motor action*, c'est-à-dire qu'il est un moment transitoire – *ein vorübergehender Moment*, pour parler avec Lessing et Goethe[75] (Fig. 8). Et pourtant, ce temps-arête entre chute et arrivée à la visibilité, tout en véhiculant une transformation du vivant en mourant ou en corps abandonné, tout en affectant le sujet par une réification déshumanisant (même si en fiction, voire dissimulée ou mensongère), bref, tout en métaphorisant le corps de l'image, touche à ce que l'historien de l'art américain appelle « la phénoménologie de l'engagement du spectateur ». Or, cette phénoménologie, me semble-t-il, devrait s'accompagner d'une morphologie et d'une dynamique des formes et des forces en jeu entre sujet du regard et objet regardé. Tout

spectateur se sent lui-même tombant, *off-balance*, et s'efforce en vain de se redresser, comme si son corps même était prêt à tomber.

12. Traductions, transitions, altérations.

38 Cet engagement physique par le déséquilibre, cette imitation proprioceptive du troublant, cette empathie musculaire avec l'instabilité, est proprement la fonction esthétique. C'est la fonction strictement sensible : esthésique donc, qui, écrivent Freedberg et Gallese, se « traduit » d'une manière irréfléchie en sentiment de précarité et d'incertitude statique et qui se « transmute » (je dirais : qui métaphorise, qui met donc en figure), qui conduit le spectateur au seuil de l'angoisse, du sentiment de mortalité et de vulnérabilité et, par delà les sensations viscérales, au domaine des émotions morales[76].

39 Par ailleurs, comme j'ai essayé déjà de le suggérer, si percevoir une action est immédiatement l'imiter par une simulation somato-cinétique, et si dans cette relation le seul paramètre de l'agent est spécifié mais ni sa connotation spécifique ni son identité (ou pas de prime abord) ne le sont, cette indétermination n'engage-t-elle pas précisément un flottement analogique, c'est-à-dire une logique de la différence et de la médiation, c'est-à-dire de la figurabilité ? Ce malaise n'affecte-t-il pas l'empathie d'une puissance d'abstraction et, ainsi, ne désenchaîne-t-il pas la spéculation par inférences ou *pathetic fallacy* de toute *attentional agency*[77] ? Cette incertitude engendrée par les perceptions sensorimotrices d'images – mise à jour déjà chez Bergson au premier chapitre de *Matière et mémoire* et emphatisée notamment par Deleuze[78] – entre l'effet pathémique et l'effet moteur, concerne, finalement, une transformation du support biologique de l'affection entero- et proprioceptive du sujet du regard. Ainsi, la virtualité imitative reformulée par la neuro-esthétique à partir des théories de l'empathie et de la phénoménologie et reintroduite pour lire autrement l'engagement imitatif avec les images visuelles et plastiques de l'art touche à des actions, à des gestes, à des figures du corps qui excédent ce que Varela définit comme « l'histoire incarnée de l'animal »[79] que nous sommes, c'est-à-dire qui excèdent la nature biologique (d'espèce) du patrimoine moteur et le vocabulaire de gestes du spectateur. Il s'agit, me semble-t-il, d'une irrésolution qui fait basculer la fixation du comme-si empathique aux seuls sujets biologiques ou, marginalement, aux objets agis par un agent vivant. Il s'agit d'une hésitation qui active l'espace neutre – le rythme – du ni l'un ni l'autre, ni ceci ni cela, ou le corps du sujet de regard s'incorpora-t-il finalement un corps non-biologique et non vivant qui, par contrecoup et polarité dialectique, affectera son être même, métamorphosera sa substance biologique.

40 La traduction dont parlent Freedberg et Gallese est la puissance même de l'analogique sensible qui ouvre le statique de l'expérience de l'image et à une extatique des affects chez le spectateur. Elle est, si j'ose dire, la force même de la métaphorisation empathique qui engage la fonction esthétique de l'image à une friction esthésique dans le corps entier – altéré et dénaturé – du sujet du regard. Enfin, elle est la rapacité à la dissemblance dans le semblable de l'imitation naturelle dont parlait Alberti[80]. Imitation biologique et irréfléchie bien avant que gnosique, incorporation empathique et pathémique des corps en image qui engage à une « dé-spatialisation de la subjectvité »[81], c'est-à-dire à la transgression de l'identité et à la transmutation des limites physiques et – comme disait Bachelard à propos des tropismes de l'imagination

motrice, musculaire et nerveuse, chez Lautréamont[82] –, des frontières biologiques ainsi que psychiques du spectateur, à la contravention de l'isolement et à la transformation des dispositifs, des médiums et des significations des images, ainsi que des émotions qu'elles incarnent.

NOTES

1. L. B. Alberti, *La Peinture*, édition de Th. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004, p. 145-156, 248-252.

2. J'ai présenté une première version de cet article au dix-septième Colloque du CICADA Mouvoir/Emouvoir, ou la fonction esthétique, Pau, 10-12 janvier 2008, organisé par Bertrand Rougé : je le remercie pour l'amicale autorisation de cette mise en ligne avant la publication des Actes aux Presses Universitaires de Pau. Je remercie aussi Georges Didi-Huberman, qui m'a suggéré d'envoyer mon article à *Images Re-vues*, Tania Vladova et Thomas Golsenne, car seules leurs lectures attentives et leurs indications précieuses ont rendu possible la mise en ligne de mon travail, et Chiara Cappelletto, pour son *Neuroestetica, L'arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza, 2009, qu'elle a eu l'amabilité de me faire lire bien avant sa publication.

3. D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 5, May 2007, p. 197-203 ; cet article a suscité une critique pointue par Roberto Casati et Alessandro Pignocchi, « Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response », à laquelle a fait suite une réponse fort spéculaire, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response » : le dossier est paru toujours dans *TRENDS*, vol. 11, n. 10, October 2007. Le noyau de l'article était présenté et discuté à Stanford et ensuite à l'Université de Milan en décembre 2004 ; il a été complété par un autre texte, « Art, Emotion and the Brain : The Historical Dimension », présenté à la troisième Annual Conference in Neuroesthetics organisée par Semir Zeki à la Minerva Foundation de Berkeley en janvier 2004, puis à la Villa Médicis à Rome en mai. Parallèle et complémentaire, un article signé par le seul historien de l'art : D. Freedberg,« Empathy, Motion and Emotion », in K. Herding, A. Krause Wahl (hrgs.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen : Emotionen in Nahsicht*, Berlin, Driesen, 2007, p. 17-51 ; il est paru presque simultanément dans la traduction italienne de Chiara Cappelletto dans un volume collectif édité par G. Lucignani, A. Pinotti, *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, chez Cortina, en mai 2007.

4. D. Freedberg, « De l'effet de la musique aux effets de l'image ; ou pourquoi les *affetti* ne sont pas les modes », in G. Careri (éd.), *La Jérusalem délivrée du Tasse : Poésie, peinture, musique, ballet*, Actes du Colloque au Musée du Louvre, 13-14 novembre 1996, Paris, Klincksieck, 1999, p. 311-338, ainsi que « Composition and Emotion », in M. Turner (ed.), *The Artful Mind*, Oxford : Oxford University Press, 2006, p. 73-89.

5. G. Rizzolatti, L. Folgassi, V. Gallese, « Les neurones miroirs », *Pour la Science*, janvier 2007, p. 44-49, et G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.

6. L'expression est « *the direct action of the nervous system* » : Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), P. Ekman (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 35.

7. V. Gallese, « Embodied simulation : From neurons to phenomenal expérience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, n. 4, December 2005, p. 34-6 : « L'observation de l'action est une forme de simulation de l'action. Cette espèce de simulation, pourtant, est différente des

processus de simulation qui se produisent pendant l'imagerie visuelle et motrice. L'observation de l'action engage automatiquement la simulation de l'action, alors que dans l'imagerie mentale les processus de simulation sont activés par un acte délibéré ; quelqu'un décide d'imaginer en observant quelque chose ou en faisant quelque chose ». Sur l'action comme mouvement intentionné en général, et comme « *goal-directed* » : G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, « Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action », *Nature Reviews* in *Neuroscience*, vol. 2, n. 9, September 2001, p. 661, 667 ss. Pour une distinction entre *movements*, *behaviors* et *actions :* V. Gallese, Th. Metzinger, « Motor ontology : the representational reality of goals, actions and selves »,*Philosophical Psychology*, vol. 16, no.3, 2003, p. 372-373.

8. Cf. M. A. Umilta, E. Kohler, V. Gallese, L. Fogassi, L. Fadiga, C. Keysers, G. Rizzolatti, « I know what you are doing : a neurophysiological study », *Neuron*, vol. 31, n. 1, July 2001, p. 155-165 ; L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, G. Rizzolatti, « From mirror neurons to imitation : facts and speculations », in A. N. Meltzoff, W. Prinz (eds.), *The Imitative Mind. Development, Evolution, and Brain bases*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 247-266.

9. Gallese n'oublie pas d'évoquer *Ideen II*, publié posthume en 1952 d'après une très longue élaboration et réécriture, de 1912 à 1928, ou *Phänomenologische Psychologie* de 1925 à propos de la tactilité et de l'expérience de l'espace environnant par le sens du Soi, « la fondation constitutive de notre auto-référentialitécognitive et épistémique. L'emplacement spatial et en perspective de notre corps instruit la fondation fondamentale de notre détermination du réel. » Or, un article paru en septembre 2008 affirme ceci : « *the domain of touch appears not to be limited to the social world. Space around us is full of objects accidentally touching each other, that is, without any animate involvement. One could observe a pine cone falling on the garden benchin the park, or drips splashing on the leafs of a plant during a downpour. Models of embodied simulation posit that the same neural structures involved in our own body-related experiences contribute to the conceptualization of what we observe in the world around us. Extended to current results, simulation processes in a visuotactile mirroring mechanism may ground any perception of touch, and as such, contribute to the representation of an abstract, but prelinguistic, notion of touch.* » (C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch : Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 20, n. 9, August 2008, p. 1621). Il s'agit d'une affirmation très stimulante pour une philosophie de l'art qui interroge la matérialité des objets, comme j'espère le montrer plus loin. Et pourtant, « *in contrast to what Husserl considered the physiological definition of the body, as a material object, contemporary neurophysiological research suggests that the sensorymotor system is also responsible for the phénoménal awareness of its relations with the world.* » Bref, les neurosciences visent à requalifier le *Körper* plutôt que le *Leib*. On lira en contrepoint C. McCabe, E. T. Rolls, A. Bilderbeck, F. McGlone, « Cognitive influences on the affective representation of touch and the sight of touch in the human brain », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, vol. 3, n. 2, June 2008p. 97-108, et H. Böhme, « Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis », in Id. (hrgs.), *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Göttingen, Tasten, 1996, p.185-211.

10. V. Gallese, « Embodied simulation : From neurons to phenomenal expérience », *cit.*, p. 36 ; V. Gallese, G. Rizzolatti, « From action to meaning : a neurophenomenology perspective », in J. Petit (éd.), *Les Neurosciences et les philosophies de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p. 217-229, ainsi que G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, « Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action », cit., p. 667 sq., et aussi P. Jacob, M. Jeannerod, *Ways of Seeing. The scope and limits of visual cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2003. Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 p. 137 sq.

11. M. Jeannerod, « The representing brain : Neural correlates of motor intention and imagery », *Behavioral and Brain Sciences*, 17, 2, 1994, p. 187-245. Mais aussi A. Noë, *Action in perception*, Boston (Mass.), MIT, 2004.

12. V. Gallese, « Embodied simulation : From neurons to phenomenal expérience », *cit.*, p. 35. Pour le cas du contact entre deux objets, qui active lui aussi chez le spectateur une simulation tactile : D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic expérience », *cit*., p. 201 ; pour l'emploi de la sémantique du tact « pour décrire le contact entre objets inanimés », C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch : Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *cit*., p. 1616. Par ailleurs, les réactions cinétiques aux actions en images, mobiles ou fixes – les *Mobiles* de Calder ou *Hommage to New York* de Tinguely, ou les tableaux de Boccioni, parmi d'autres –, ont été le sujet des analyses de Semir Zeki dès son manifeste inaugural de la neuro-esthétique, puis dans *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, qui affirmait, entre autres, que les artistes, en créant les œuvres, conduisent « *unknowingly* » un travail expérimental sur l'organisation du cerveau visuel. Nous sommes bien au-delà de la remarque plus discrète et, me semble-t-il, influencée par le formalisme de l'Ecole viennoise, de Barbara Stafford, selon laquelle des artistes on mis au jour « d'une manière pragmatique que des schémas visuels expliquent le figural et d'autres "primitivismes" de notre grammaire perceptuelle. » (S. Zeki, M. Lamb, « The neurology of kinetic art », *Brain*, vol. 117, October 1994, p. 632, et B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », *Configurations*, vol. 12, n. 3, Fall 2004, p. 330).

13. Pour une synthèse accessible en français de la théorie de l'*embodied simulation*, voir V. Gallese, « La mise en phase intentionnelle. Le système miroir et son rôle dans les relations interpersonnelles », accessible sur le site interdisciplines.org : http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1.

14. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », *cit*., p. 21.

15. A. Pinotti, « Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica : le ragioni di un dialogo », *Rivista di Estetica*, 37, 2008 p. 147-168 et M. Frizione, «Arte, cervello, somiglianze di famiglia. Alcune considerazioni sulla neuro-estetica », in P. De Luca, F. Fimani (ed.), *L'immagine e i sensi*, Milan, Mimesis, 2009, notamment p. 88-90.

16. V. S. Ramachandran, W. Hirstein, « The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience »,*Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n. 6/7, June/July 1999, p. 15-51.

17. J.-P. Changeux, « De la science vers l'art » (1988), in Id. *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 58-61 (traduit aussi avec le titre « Art and Neuroscience », *Leonardo*, vol. 27, no. 3, 1994, p. 189-201).

18. B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », *cit*., p. 316, 344. L'auteur, citant Dennet, taxe de « formalisme » la « mise au jour que la structure incorporée est une signification très puissante » et un « processus performatif de création », et elle propose un « modèle théorétique anhistorique [...] pour une nouvelle histoire cognitive des images », *ibid*., p. 318. Cf. B. M. Stafford, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2007, p. 19, 25.

19. D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *cit*., p. 197.

20. J. Onians, *Neuroarthistory : From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale, Yale University Press, 2008.

21. Sur le spectateur de théâtre comme sujet privilégié, on relira avec grand profit la reconstruction théorique et historique de C. Cappelletto, « La fruizione teatrale. Catarsi, empatia e neuroni specchio », in M. Mazzocut-Mis (a cura di.), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Firenze, le Monnier, 2008, p. 295-316, ainsi qu'un travail en cours consacré au théâtre et des pages de son livre sur la neuro-esthétique pour les éditions Laterza, que l'auteur a eu l'amabilité de me faire lire et qui s'appuient largement sur V. Gallese, « Il corpo teatrale : mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata », *Culture teatrali*, n. 16, autunno 2008, p. 13-38 ; qu'elle soit donc remerciée.

22. J.-P. Changeux, « De la science vers l'art », *cit*., et « Le regard du collectionneur » (1984), in Id., *Raison et plaisir*, *cit*., p. 31-35, 50-57 et 93-94, ainsi que « Penser le musée », in *Image d'une collection. Le Musée de Grenoble*, S. Lemaire (éd.), Paris, RMN, 1999, p. 274-277, avec renvoi à Gombrich. Question à reprendre avec B. Rougé (éd.), *Ratures & repentirs*, Actes du cinquième Colloque du CICADA, 1-3 décembre 1994, Pau, PUP, 1996.

23. Sous la plume de Changeux, le nom de Gombrich – notamment *Ecologies des images* et *Art et illusion* – apparaît très souvent, associé au darwinisme mental et à l'évolutionnisme biologique des attitudes esthétiques du spectateur ou – avec Focillon – de l'artiste créateur, et à la physiologie du plaisir du collectionneur, et ainsi de suite. Cf. J-P. Changeux, « De la science vers l'art » (1988), *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 32 sq., 46, 50 sq., 73, ainsi que les matériaux des cours de Neuro-esthétique au Collège de France récemment publiés dans le volume *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 142-43, 176-77. A voir aussi J. Tooby, L. Cosmides, « Does Beauty Build Adapted minds ? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, fiction and the Art », *Sub-stance*, issue 1994/5, vol. 30, n. 1/2, 2001, p. 6-27.

24. Le Nu est discuté par rapport à l'interprétation des schémas évolutifs de la *Lamentation sur le Christ mort* de Jacques de Bellange : cf. J-P. Changeux, « De la science vers l'art », *cit*., p. 52 sq. Ici, on devra remarquer encore plus l'absence du nom de Warburg. En rapport à ces pages de Changeux, voir S. Nalbantian, « Neuroaesthetics : neuroscientific theory and illustration from the arts », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 33, n. 4, Spring 2008, p. 357-358.

25. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », *cit*., p. 18 : « *For how can one speak of context in the absence of knowledge of the limits and possibilities of those aspects of human behaviour that lie beyond conscious control ? Or without considering the growing evidence for automatic aspects of somatic and emotional responses ?* »

26. Plus ambiguë, me semble-t-il, est la position des auteurs sur Nelson Goodman ; Cf. D. Freedberg, V. Gallese, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response », *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n. 10, October 2007, p. 411.

27. Pour un cadre, J. Levinson « Aesthetic Properties », *Suppl. Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 79, n. 1, July 2005, p. 211-227, ainsi que J. E. MacKinnon, « Aesthetic Supervenience : For and Against », *British*
Journal of Aesthetics, vol. 41, n. 1, January 2001, p. 59-75.

28. B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », *cit*., p. 317.

29. G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 194.

30. D. Costello, « Whatever happened to "Embodiment"? The Eclipse of Materiality in Danto's Ontology of Art », *Angelaki*, vol.12, issue 2, August 2007, p. 83-9. Sur cela, j'ose renvoyer à deux travaux sous presse : « Pour une poïétique de l'autre. Atmosphères, Art, Croyances », intervention au Colloque *Modalités du croire : croyance, créance, crédit. Autour de l'œuvre de Jean-Michel Rey*, 23-24 mai 2008, Musée d'Art et d'Histoire-Université de Paris VIII-Saint-Denis, ainsi que « Embodiments and Artbeliefs », *RES. Anthropology and Aesthetic*, Autumn 2009.

31. C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch : Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *cit*., p. 1612 : « *In contrast to actions and emotions, touch is not restricted to the social domain and to motor behavior.* [...] *we can also witness touch in nature — for instance, when two tree branches touch each other. What neural mechanism brings about the understanding in terms of "touch" of such an event without any human involvement ?* » Des feuilles ou des branches d'un arbre agitées par le vent : cette image-mouvement non intentionnelle hantait le cinéma des origines, selon la remarque de Kracauer, et revient dans *La Nausée* de Sartre et, surtout, chez Merleau-Ponty, de *L'oeil et l'esprit* à *Le visible et l'invisible*, empruntée, il est vrai, à Claudel, auteur en 1899 d'un traité pseudo-scientifique et thomiste, « Sur la cervelle », et à Valéry, auteur de *L'introduction à la*

méthode de Léonard (1895-1919-1928) et grand lecteur de Helmholtz, Poincaré et Marey ; sur cela, je me permets de renvoyer à mon *Poetica Mundi*, Palerme, Æsthetica, 2001, p. 62 sq.

32. V. Gallese, « Embodied simulation : From neurons to phenomenal experience », *cit*., p. 31 ; cf. J. A. Beintema, M. Lappe, « Perception of biological motion without local image motion », *PNAS*, 99, 2002, p. 5661-5663.

33. Sur la *bodily resonance*, D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *cit*., p. 197 ; cf. G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, « neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action », *cit*., p. 661 : « an action is understood when its observation causes the motor system of the observer to "resonate" ».

34. H. Plessner, « Über die Verkörperungsfunktion der Sinne » (1953), *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. von G. Dux, O. Marquard, E. Ströker unter mitwirkung von R. W. Schmidt, A. Wetterer, M.-J. Zemlin, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, p. 370-383. Parmi les nombreux renvois au philosophe allemand, V. Gallese, « The Two Sides of Mimesis. Girard's Mimetic Theory, Embodied Simulation and Social Identification », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 16, n .4, April 2009, p. 5-6.

35. J.-Louis Chrétien, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Paris, Ed. de Minuit, 2007, p. 7 sq.

36. J'ose renvoyer à mon « Traces de pas. Atmosphères, affects, images », in B. Rougé (éd.), *L'Index*, Pau, Presses Universitaires de Pau/CICADA, p. 177-178.

37. Sur l'espace nocturne comme milieu où les objets et les profils de la *Gestalt* s'enfuient et la distance touche, M. Merleau-ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 128 sq. ; sur la distance et le sentir, E. Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. fr. par G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Million, 1989, p. 612 sq.

38. Sur « *glance* » et « *glimpse* » : J. Elkins, *The objects stares back. On the nature of seeing*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 206-210.

39. Je songe notamment à M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 77-78, qui cite R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cahiers inédits édités par P. Francastel, Paris, Editions de l'EHESS, 1957, p. 110,115, et *L'Introduction à la peinture hollandaise* (1936) de Claudel, dont on relira plus précisément *Art Poétique* (1907), éd. G. Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984, p. 71.

40. W. J. T. Mitchell, « There are no Visual Media », *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n. 2, August 2005, p. 257-266.

41. J'ose renvoyer à mon « Plasticità », in P. De Luca (ed.), *Intorno all'immagine*, Milan, Mimesis, 2008, p. 59-72.

42. J. Elkins, *The objects stares back. On the nature of seeing*, *cit*., p. 137-8. L'anthologie *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, éditée par H. F. Mallgrave et E. Ikonomou, Santa Monica, Getty Research Institute, 1994, a fait véritablement date pour le débat aux Etats-Unis. Dans ce cadre, J. Koss, « Empathy and Abstraction in Munich », in K. Koehler (ed.), *The Built Surface*, vol. 2, *Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the Twenty-First Century*, London, Ashgate, 2002, p. 98-119 ; N. Rosenblatt, « Empathy and Anaesthesia : On the Origins of a French Machine Aesthetic », *Grey Room*, 2, Winter 2001, p. 78-97 ; R. A. Etlin, « Aesthetics and the Spatial Sense of Self », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n. 1, Winter 1998, p. 1-19. Pour une mise au point, K. Wagner, « Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum », in G. Koch - R. Curtis (hrgs.), *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München, Fink Verlag, 2007.

43. Pour une introduction au concept de simulation incarnée, mais visant la dimension inter-subjective plus qu'esthétique, V. Gallese « Embodied simulation : from neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, n. 1, January 2005, p. 23-48. Sur tactilité et abstraction, C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch : Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *cit*., p. 1621 : Vittorio Gallese et d'autres affirment ceci : « *Space around us is full of objects accidentally touching each other, that is, without any animate*

involvement. One could observe a pine cone falling on the garden bench in the park, or drips splashing on the leafs of a plant during a downpour. Models of embodied simulation posit that the same neural structures involved in our own body-related experiences contribute to the conceptualization of what we observe in the world around us. Extended to current results, simulation processes in a visuotactile mirroring mechanism may ground any perception of touch, and as such, contribute to the representation of an abstract, but prelinguistic, notion of touch. »

44. Dans « Mirror and canonical neurons are not constitutive of aesthetic response » , Casati et Pignocchi évoquent les œuvres d'art conceptuel : celles-ci, affirment-ils, « sont inaptes à activer les réactions motrices requises » , puisque, à la rigueur, elles ne sont qu'entités immatérielles, intentions, projets ou idées qui pour ainsi dire oblitèrent toute nécessité d'incarnation et ne prennent pas forcement corps dans un quelconque matériau ou aspect sensible. Et, pourtant, elles sont et restent des artworks et c'est comme telles que nous pouvons les apprécier esthétiquement, c'est-à-dire que nous pouvons répondre à ce qu'elles provoquent en nous, que nous pouvons correspondre à ce qu'elles meuvent et émeuvent chez nous en tant qu'occasions désincarnées d'attention intellectuelle et émotionnelle.

45. Y. Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), in Id., Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits, M.-A. Sichère, D. Semin (éds.), Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 121, 132. Sur cela, je me permets de renvoyer à F. Fimiani, « Embodiments and Artbeliefs », *op.* cit.

46. D. Freedberg, V. Gallese, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response », *cit*., p. 411. « *If we look at something genuinely confusing – an abstract painting, for example* [ou, plus en general, « *things that are not body* »] – *we will see body metaphors and body echoes* »: ainsi J. Elkins, *The objects stares back. On the nature of seeing*, *cit*., p. 131-132.

47. « Embedded in individual bodies, sensation also allows us to establish relations with other selves, things, surroundings. This repertoire of repeated inner and outer motions thus constitutes a compressed archive of perceptual primes betraying how the body became associated with emotion laden forms. » (B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », cit., p. 316-7). Par là, on devrait reprendre finalement Aby Warburg, le grand absent des travaux de neuro-esthétique. On relira donc avec intérêt ceci, à propos de la transmission transneuronale – de gestes et d'attitudes, du langage – : « Les œuvres d'art sont les témoignages de formes acquises de comportements les plus exemplaires et les plus stables qui soient. » (J.-P. Changeux, « Les "Passions de l'âme" : raisons et plaisirs d'une collection », in Les passions de l'âme : Peintures des XVIIe et XVIIIe siècles de la collection Changeux, catalogue de l'exposition au Musée Bossuet de Meaux, textes par J.-P. Changeux, N. Rouillé, J.-C. Boyer, préface de P. Rosenberg, avant-propos de A.-E. Maillard, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 24). Sauf à y remarquer un classicisme inavoué, qui engendre quelque perplexité justement par rapport à Fontana ou Pollock, ou à d'autres œuvres conceptuelles et à la rigueur immatérielles.

48. B. M. Stafford, Echo Objects, cit., p. 106-107, citant les travaux de R. P. Taylor sur les fractales et Pollock ; je fais bien sûr allusion au débat sur le photographique d'après Walton. Pollock a suscité plusieurs lectures focalisées sur l'expressivité cinétiques des traits picturaux, sans aucun souci des problèmes formels et sémio-iconologiques – horizontalité, texture, matériaux, profondeur, plasticité, référents picturaux etc. – : par exemple L. Maffei, « I diversi sentieri della memoria e l'arte visiva », in G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia, cit. (79-80), affirme que seule une empathie avec les gestes de l'artiste, toute interprétation intellectuelle ayant été surmontée, pourrait rendre possible une « jouissance » esthétique, et il évoque aussi Desmond Morris, l'auteur de Biology of Art. *A study of the picture-making behaviour of the great apes and its relationship to human art et Animal Days*, à propos duquel on pourra s'amuser à citer ces propos attribués à Salvator Dalì : « *The hand of the chimp is crazy human ; the hand of Jackson Pollock is totally animal.* » Dans une perspective non strictement

neuro-psychologiste, cf. aussi S. Schneckloth, « Marking Time, Figuring Space : Gesture and the Embodied Moment », *Journal of Visual Culture*, vol. 7, n. 3, December 2008, p. 277-292.

49. D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic expérience », *cit*., p.202.

50. Ibid., p. 199, je souligne, mais cf. p. 202. Les auteurs viennent juste de commenter Michel-Ange et Fontana.

51. C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch: Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *cit*. On remarquera qu'il s'agit d'images construites et reproduites ainsi que de spectateurs instruits à observer avec attention, bref du setting de laboratoire et pas du tout d'une expérience sensible naturelle et de la Zerstreuung au sens de Benjamin. Autrement dit, c'est la construction épistémique de la perception comme objet théorique, très différente dans les sciences cognitives et chez la phénoménologie sortie d'Husserl, qu'il faudrait interroger : ce n'est pas par hasard que le Husserl de la Krisis, ainsi que le Kant de la Kritik der reinen Vernunft, ne sont jamais cités.Pour une mise au point critique de la confusion entre modèle expérimental de l'objet théorique et théorie de la perception, on lira avec profit L. Pizzo Russo, « Espressione: empatia o percezione? », in Logiche dell'espressione, L. Russo (ed.), Palerme, Æsthetica, 2009, p. 63-74, notamment 69 sq.

52. La fig. 3 appartient à une très large série sur le pain à laquelle le photographe napolitain travaille depuis longtemps. Il faut pourtant remarquer que l'image, par le cadrage portraiturant, par la verticalité emphatisée, est bien affectée d'un anthropomorphisme et d'une stylisation plastique qui, d'une certaine manière, édulcore la naturalité du sujet et, donc, la légitimité de mon exemple. D'ailleurs, on devra remarquer avec James Elkins (et Lessing) que « chaque fois que nous regardons une forme – toute forme –, nous voyons un corps, [...] que chaque fois que nous regardons un objet inconnu et non familier, nous y cherchons un corps, nous essayons d'y voir quelque chose comme nous-mêmes », « et que même loin des formes humaines [...] l'instinct de voir des corps ne cesse pas » et nous regardons des « métaphores ou des échos du corps. » Cf. J. Elkins, *The objects stares back. On the nature of seeing*, *cit*., p. 129-132.

53. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 67: « This is to treat works of art as Leonardo treated his spotted wall, as an occasion for critical invention which knows no limit, the deep play of departments of literature and hermeneutics. » Sur cela, P. Brand, M. Brand, « Surface and Deep Interpretation », in *Danto and His Critics*, M. Rollins (ed.), Cambridge (MA), Blackwell, 1993, p. 55-69, etT. Ledd, « Against Surface Interpretation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n. 4, Autumn 1999, p. 459-465.

54. Par rapport aux coupures de Fontana ou de Matta Clark, rien ne nous nous interdit d'y saisir le geste psychique même à l'origine de ce que Freud appelle justement Zerrbild, image-blessure et image-béance, arrêt ouvrant et entracte contracturant l'image en tant qu'organisme défini et corps délimité. Images ouvertes et ouvertures de l'image (et du symbolique) à l'opacité du réel et au défi à toute herméneutique culturelle, les blessures de Fontana ou de Matta Clark nous parleraient ainsi de la violence inhérente à la formation de l'image, de la défiguration consubstantielle à la mise en figure et en forme et, selon la leçon freudienne sur la figurabilité et le travail onirique primaire, nous toucheraient en deçà de toute sémantique symbolique et, peut-être, de toute fonction esthétique, tout en affirmant le domaine de l'aisthésis et l'affection sensible. J'ai évoqué Freud exprès, car Freedberg et Gallese ne le nomment jamais, ni sa réception en rupture, et fort discutable, nord-américaine: cf. notamment la Self-psychology de H. Kohut, « Introspection, Empathy and Psychoanalysis », Journal of the American Psychoanalytic Association, vol. 7, n. 3, July 1959, p. 459-483 ; cf. aussi G. W. Pigman, « Freud And The History Of Empathy », International Journal of Psycho-Analysis,vol. 76, April 1995, p. 237-256, L. de Urtubey, « Freud et l'empathie », Revue Française de Psychanalyse,vol. 68, n. 3, Juillet-septembre 2004, p. 853-868. Parallèle à la naturalisation de l'intentionnalité, celle de l'inconscient : je me limite à

signaler L. Naccache, Le nouvel inconscient : Freud, Christophe Colomb des neurosciences, Paris, Odile Jacob, 2006.

55. Pour Lucrèce, je songe à De Rerum Natura, Lib. IV, 414-419: « At collectus acquae digitum non altior unum, / qui lapides inter sistit per strata viarum, / despectum praebet sub terras impete tanto, / a terris quantum caeli patet altus hiatus, / nubila despicere et caelum ut videare videre (et) / corpora mirande sub terras abdita caelo. » (voici la traduction de Henri Clouard : « Une simple flaque d'eau [...] qui ne s'enfonce pas plus que d'un pouce entre deux pavés de nos routes paraît creuser dans le sol des profondeurs égales à l'abîme qui sépare au-dessus de nous le ciel et la terre; au point qu'on croirait voir sous ses pieds les nuages aériens et, enfoncés sous la terre comme par miracle, les corps mystérieux du ciel. ») Pour Péguy, voici les lignes affectées par une véritable généalogie mnémonique et qui ont aussi attiré l'attention de Benjamin : « La ville où pas un pavé qui ne sonne un souvenir du passé, qui n'appelle, qui n'évoque, qui ne sonne le souvenir de la mémoire du passé, [...] où le moindre pavé de bois ne recouvre, arrête, bouche comme un bouchon la ligne verticale montante et remontante perpétuellement à jour, vivante, invinciblement, rebelle à mourir, et à disparaître, et à être effacée, sous les pieds, reparaissant toujours, comme la tache de sang (et c'est souvent une tache de sang) du souvenir d'un événement du passé qui a été toujours capitale dans l'histoire du mode [....], ville moderne, ville antique ; la première des villes modernes du monde, comme moderne, la première des villes antiques, comme antique ; après Jérusalem et Rome [...]. » (Ch. Péguy, « De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle » (1907), in Id., Œuvres en prose complètes, t. II, éd. R. Burac, Paris, Gallimard 1988, p. 728-729). Pour Proust, on relira les pages si célèbres sur le flot de la mémoire involontaire touchant à la piazzetta di San Marco de Venise, flot surgissant de trébuchement du corps sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes : M. Proust, Le Temps retrouvé, in Id., A la recherche du temps perdu, t. IV, J.-Y. Tadié et alii (éd.), Paris, Gallimard, 1989, p. 445 sq.

56. D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic expérience », *cit*., p. 197.

57. Ibid., p. 201. Pour une discussion justement sur l'enjeu entre le non-intentionnel, l'insignifiant et l'erreur, ainsi que l'entrevoir d'une attention flottante ou distraite, parmi les images et les objets architecturaux, on lira donc avec intérêt B. M. Stafford, « From Afore-to-After-Thought. Mirror Neurons and Guessing about Looks », *Public*, vol. 33, June 2006, special issue on *Errata : The Cultural Productivity of Errors, Accidents, and Unforeseen Events*.

58. D. Freedberg, V. Gallese, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response », *cit*., p. 411 : « *We chose the works we did because they offer clear illustrations of the felt bodily responses of beholders to works of art; but we made equally clear that such responses can also apply in the case of lesser known* – and sometimes everyday – *images (indeed, neither the Fontana nor the Pollock are especially well known, and of course, neither is gory).* », je souligne. On pourrait lire dans ce même sens la « capacité corporelle profonde à former les images en mouvement », images en général bien entendu, chez B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », cit., p. 316-317.

59. Par ailleurs, Freedberg et Gallese affirment ceci : « *The marks on the painting or sculpture are the visible traces of goal-directed movements.* » D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *cit*., p. 202.

60. R. Wollheim, « Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation », in Id., *Art and its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 2nd edition, 1980, p. 205-226, et E. H. Gombrich, notamment dans *Art and illusion*, London, Phaidon, 1962, p. 209-217, ainsi que D. Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 37-51, et enfin J. Levinson, « Wollheim on Pictorial Representation », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n. 3, Summer 1998, p. 227-233.

61. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939) », trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in Id., Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316 (310).

62. Le paysage, et ses mises en image et récit entre XVIIIe et XIXe siècles, n'est pas négligé par exemple par B. M. Stafford, « Romantic Systematics and the Genealogy of Thought : The Formal Roots of a Cognitive History of Images », cit., p. 318-320, qui problématise justement à la lumière des neurosciences les analyses et les conclusions de son Voyage into Substance : Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840, Cambridge (MA), MIT Press, 1994, ainsi que Echo Objects, cit., p. 105-134, et, finalement, « Whatever Happened to Conscious Attention ? Why the Brain Sciences Need the Aware-Making Visual Arts », *Dialogues in Art and Architecture lecture series*, Athenaeum Music & Arts Library, La Jolla (CA), Tuesday, February 12, 2008 : http://www.ljathenaeum.org.

63. « *Zerstreuung und Katharsis sind als physiologische Phänomene zu unterschreiben*. » W. Benjamin, « Epilegomena » à « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit–Zweite Fassung » (1935-1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Sholem, hrg. von R. Tiedermann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Surhkamp, 1972-, Bd. VII-2, p. 678.

64. La reprise, et l'inversion par rapport à histoire, chez Benjamin, du couple d'Aloïs Riegl, pourrait donc être encore fertile pour une Neuronale Ästhetik et une Kognitiven Bildgeschichte : cf. F. J. Schwartz, « The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde », Art History, vol. 24, n. 3, June 2001, p. 401-444 ; sur Benjamin et Riegl, W. Kemp, « Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil I : Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule », *Kritische Berichte des Ulmer Vereinsffur Kunstwissenschaft*, vol. 1, n. 3, 1973, p. 30-50 ; Th. Y. Levin, « Walter Benjamin and the Theory of Art History », *October*, vol. 47, Winter 1988, p. 77-83, H. Caygill, *Walter Benjamin : The Colour of Experience*, London, Routledge, 1998, p. 80-117.

65. J. Elkins, *The objects stares back. On the nature of seeing*, cit., p. 140. Du même auteur, *Picturesand Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, London, Routledge, 2001.

66. Par exemple A. J. Blood, R. J. Zatorre, « Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion », *PNAS*, vol. 98, n. 20, September 2001, p. 11818-11823 ; P. Royet, D. Zald, R. Versace, N. Costes, F. Lavenne, O. Koenig, R. Gervais, « Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Olfactory, Visual, and Auditory Stimuli : a Positron Emission Tomography Study », *The Journal of Neurosciences*, vol. 20, n. 20, October 2000, p. 7752-7759 ; R. D. Lane, E. M. Reiman, G. L. Ahern, G. E. Schwartz, R. J. Davidson, « Neuroanatomical correlates of happiness, sadness and disgust », *American Journal of Psychiatry*,vol. 154, n. 7, July 1997, p. 926-933 ; K. Luan Phan ,T. Wager, S. F. Taylor, I. Liberzon, « Functional Neuroanatomy of Emotion : A Meta-Analysis of Emotion Activation Studies in PET and fMRI », *NeuroImage*, vol. 16, n. 2, 2002, p. 331-348. Cf. D. Freedberg, « Choirs of praie. Some aspects of action understanding in Fifteenth Century painting and sculpture », intervention à l'Institute of Fine Arts (Boston), *Symposium in honor of Marilyn Lavin*, November 12, 2005, en cours de publication in D. Cohen, J. Freiberg (eds.), *Essays in honor of Marilyn Lavin*, citée dans « Antropologia e storia dell'arte : la fine delle discipline ? », tr. it. in B. Cestelli Guidi (a cura di), *Storia dell'arte e antropologia*, *Ricerche di Storia dell'arte*, vol. 94, 2008, p. 15, ainsi que « Movement, Embodiment, Emotion : On the Borders of Anthropology and the History of Art », Leçon Inaugurale pour l'*International Conference on Art History and Anthropology*, INHA/Musée du Quai Branly, Paris, June 21, 2007.

67. J.-P. Changeux, « De la science vers l'art », cit., in Id., Raison et plaisir, cit., p. 38 sq. (évoquant Arnheim) (p. 45 sq. sur les « architectures du plaisirs esthétique ») ; Id., « Le regard du collectionneur », cit., ibid., p. 40 sq., ainsi que « Les "Passions de l'âme" : raisons et plaisirs d'une collection », cit., p. 24, 30 sq.

68. Pour le tabou du contact chez Freud, on relira Hemmung, Symptom und Angst (1925). Je me limite à P. Rozin, C. J. Nemeroff, « The laws of sympathetic magic : A psychological analysis of

similarity and Contagion », in J. Stigler, G. Herdt, R. A. Shweder (eds.), *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 205-232, P. Rozin, J. Haidt, C. R. McCauley, « Disgust », in M. Lewis, J. Haviland (eds.), *Handbook of emotions*, New York, Guilford, 1993, p. 575-594. Travaux repris par M. Nussbaum, *Hiding From Humanity : Disgust, Shame, and the Law*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 75-87. On verra aussi D. Sperber, « The modularity of thought and the epidemiology of représentations », in L. A. Hirschfield, S. Gelman (eds.), *Domain specificity in cognition and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 39-67, discuté par J.-P. Changeux, « De la science vers l'art », in Id., *Raison et plaisir*, *cit*. (58-61), F. Mancini, A. Gragnani, « Disgusto, Contagio e Cognizione », *Psichiatria e Psicoterapia*, vol. 22, n.1, 2003, p. 38-47, L. Lundqvist, U. Dimberg, « Facial expressions are contagious », *Journal of Psychophysiology*, vol.9, n.3, 1995, p. 203–211 ; Gallese, pour sa part, parle de « *mechanism underpinning emotional contagion* » à propos de l'*embodied simulation*, dans « Commentary on "Toward a Neuroscience of Empathy : Integrating Affective and Cognitive Perspectives », article consacré à Douglas Watt Boston, *Neuro-Psychoanalysis*, vol. 9, n. 2, May 2007, p. 148, 150, et de la différence fonctionnelle, entre empathie et contagion émotionnelle, in V. Gallese, « Empathy, Embodied Simulation, and the Brain. Commentary on Aragno and Zepf/ Hartmann », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 56, n. 3, September 2008, p. 773, et F. De Vignemont, T. Singer « The empathic brain : How, when, and why ? » Trends in the Cognitive Sciences, vol. 10, n. 10, October 2006, p. 435-441.

69. V. Gallese, « Embodied simulation : From neurons to phenomenal experience», cit., p. 34, 39 : si « la simulation incorporée est probablement le mécanisme le plus ancien du point de vue évolutionniste », cela se manifesterait le mieux par « les sensations viscérales adverses et les réactions viscéro-motrices corrélées ».

70. R. Schusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique, trad. fr. par N. Vieillescazes, Paris, L'éclat, 2007, p. 74 sq. ; cf. Id., « Somaesthetics : A Disciplinary Proposal », Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 57, n. 3, Summer 1999, p. 57. Cf. aussi A. Lavazza, « Art as a metaphor of the mind. A neo-Jamesian aesthetics embracing phenomenology, neuroscience, and evolution », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 8 n. 2, June 2009, p. 159-182.

71. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », *cit*., p. 36 sq., 42.

72. D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *cit*., p. 197.

73. H. Maldiney, « L'esthétique des rythmes », Regard Espace Parole, cit., p. 147-172 (notamment 167).

74. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Penguin, 2003, p. 3-7, et V. Woolf, *Three Guineas* (1938), New York, Penguin, 1977, p. 20-21, et, selon une perspective proche de celle proposée par Freedberg, K. N. Ochsner, J. Zaki, J. Hanelin, D. H. Ludlow, K. Knierim, T. Ramachandran, G. H. Glover, S. C. Mackey, « Your pain or mine ? Common and distinct neural systems supporting the perception of pain in self and other », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, vol. 3, n. 2, April 2008, p. 144-160.

75. J. W. Goethe, *Über Laokoon* (1798), in Id., *Sämtliche Werke* (Münchner Ausgabe), 20 Bde. in 32 Teilbdn., hrgs. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H. G. Göpfert, N. Miller, Gerhard Sauder und E. Zehm, München-Wien, Carl Hanser, 1985-1998, Bd.4-II, p. 81, et Bd.18-II, p. 323 ; trad. fr. de J.-M. Schaeffer, *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 169-170, 172. A relire notamment avec G. E. Lessing, *Laokoon : oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766), in Id., *Werke*, in Zusammenarbeit mit K. Eibl, H. Göbel, K. S. Guthke, G. Hillen, A. v. Schirnding und J. Schönert hrgs. von H. G. Göpfert, Bd.6, bearbeitet von A. v. Schirnding, München, Hanser, 1974, p. 25 sq., trad. fr. Laocoon, Suivi de Lettres concernant l'Antiquité et Comment les Anciens représentaient la Mort, textes réunis et présentés par J. J. Bialostocka, avec la collaboration de R. Klein, préface de H. Damisch, Paris, Hermann, 1990, p. 55-56.

76. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », *cit*., p. 28, D. Freedberg, V. Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic expérience », *cit*., p. 197.

77. Cf. L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, G. Rizzolatti, « From mirror neurons to imitation : facts and spéculations », in A. N. Meltzoff, W. Prinz (eds.), *The Imitative Mind. Development, Evolution, and Brain bases*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 247-266. Sur « une notion de toucher abstraite, mais pré-linguistique », généralisée et environnementale, et « une tendance humaine à "résonner" plus avec un agent émouvant (*touching agent*) intentionnel présent ou supposé » : C. Del Gratta, S. J. H. Ebisch, V. Gallese, A. Ferretti, M. G. Perrucci, G. L. Romani, « The Sense of Touch : Embodied Simulation in a Visuotactile Mirroring Mechanism for Observed Animate or Inanimate Touch », *cit*., p. 1621, ainsi que la mise au point très remarquable de V. Gallese, « Motor abstraction : a neuroscientic account of how action goals and intentions are mapped and understood », *Psychological Research* (publié en ligne le 21 avril 2009 et téléchachéable ici : http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/Gallese_PsychRes2009.pdf), et V. Gallese, M. Rochat, G. Cossu et C. Sinigaglia, « Motor cognition and its role in the phylogeny and ontogeny of action understanding », *Developmental Psychology*, vol. 45, n.1, January 2009, p. 103-113. Je remercie Jerrold Levinson, qui a attiré mon attention sur l'Agency, point si délicat. On lira aussi K. R. Steuber, *Rediscovering Empathy : Agency, Folk Psychology and the Human Sciences*, Cambridge, MIT Press, 2006.

78. H. Bergson, Matière et Mémoire (1896), in Id., Œuvres, édition du Centenaire, Paris, PUF, 1959, p. 162 sq. ; G. Deleuze, Le Bergsonisme, Paris, Ed. de Minuit, 1992, p. 92 sq., notamment à propos de l'image-affection en tant que vecteur de subjectivation qui d'abord expose positivement la coupure entre actions et réactions comme le mode par lequel le sujet s'affecte lui-même. Cf. M. Auvray, « Bergson, une théorie sensorimotrice de la perception », Psychologie et Histoire, vol. 4, 2003, p. 61-100, et, pour un cadre encore à définir, Ph. Gallois, G. Forzy (éds.), Bergson et les Neurosciences, Paris, Institut Synthélabo, 1997 ; J.-N. Missa, « La théorie bergsonienne du "cerveau, organe de l'action", à la lumière des théories neuroscientifiques contemporaines », in J. Petit (éd.), Les neurosciences et la philosophie de l'action, Paris, Vrin, 1998, p. 99-109, ainsi que J.-P. Changeux, L'homme neuronal, Paris, Fayard, 1983, p. 172.

79. F. J. Varela, « The Reenchantment of the Concrete », in J. Crary, K. Sanford (eds.), *Incorporations*, New York, Zone, 1992, p. 333.

80. « Fit namque natura, quam nihil sui similium rapacius potest…» « Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. » L. B. Alberti, *La Peinture*, *cit*., p. 144-45, 248-249.

81. M. A. Doane, « "When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed" : The Moving Image », *Wide Angle*, vol. 7, n. 1/2, 1985, p. 44.

82. G. Bachelard, Lautréamont, Paris, Corti, 1956, p. 25. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à ma Postface à la traduction italienne que je viens d'éditer (Milan, Jaca Book, 2009).

INDEX

Mots-clés : biologie, Freedberg (David)

AUTEUR

FILIPPO FIMIANI

Filippo Fimiani est professeur d'esthétique à l'Université de Salerne en Italie