

# MIROIRS INCARNÉS

## DES IMAGES AUX AFFECTS, ET RETOUR

Filippo FIMIANI

*In general we may remark that the minds of men are mirrors to one another, not only because they reflect each other's emotions, but also because those rays of passions, sentiments and opinions may be often reverberated.*

David Hume

Nous ne voyons ni l'âme d'autrui, parce qu'elle se cache, ni la nôtre,  
parce que nous n'avons point de miroir intellectuel.

Nous sommes de tout point aveugles.  
Jean-Jacques Rousseau

Quelque chose contraint quelqu'un.  
Henri Michaux

### Fonctions, fictions et substances

« Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images. » À mes yeux, l'inquiétante question, très célèbre, avancée par Jean Cocteau, nous introduit splendidement à un sujet en même temps actuel et latéral par rapport à notre tradition humaniste. Il s'agit d'un sujet qui, à la fois médiatisé et marginalisé par une sorte de doxa parasitaire avant la lettre, requiert, justement pour cela, toute notre attention critique, soucieuse d'abord de faire un bon usage de nos préconcepts. Quelques prémisses et quelques remarques préliminaires à une constellation très vivante et différenciée, animée par d'innombrables recherches empiriques et conceptualisations discursives ambitieuses et forcément défectueuses, sont donc nécessaires pour aborder les éléments de réflexion touchant au dialogue, toujours difficile, entre sciences et philosophie. Aujourd'hui, pratiquer ce dialogue, notamment entre les neurosciences et la phénoménologie, veut dire susciter et

solliciter quelques points d'interrogations fertiles, quelques frictions fécondes par rapport à nos curiosités et à nos savoirs en tant qu'historiens des arts, des littératures et des imaginaires, en tant que philosophes et esthéticiens.

En fait, la réponse à la question posée par Cocteau, ici masqué en moraliste après Lewis Carroll et Ovide, c'est aux neurosciences, et plus particulièrement à la neurophysiologie et à la neuropsychologie de la donner – et cette réponse est à plusieurs titres négative. Non, les miroirs ne réfléchissent pas, et pas question qu'ils le fassent! – et notamment pas les miroirs *en nous*, enfouis dans notre chair, elle-même miroitant le monde et par lui éblouie.

Il suffira de rappeler que la découverte de neurones-miroirs<sup>1</sup> a été faite d'abord en observant les comportements des singes, ensuite des sujets humains, face à un corps mouvant – en particulier de son espèce –, et face à un mouvement signifiant, produit d'une manière transitive et visant un but, ou réalisé d'une manière intransitive, sans un but explicité ou visible, voire d'une manière communicative ou expressive<sup>2</sup>. La particularité des neurones-miroirs tient au fait qu'ils déchargent des potentiels d'action virtuelle – le *movement-evoked potential* (MEP) – et de posture imitative même lorsque l'on voit, entend ou imagine, ce qui va être effectué ou exprimé, ce qu'un corps a fait ou qu'il aurait pu ou qu'il pourra réaliser.

En laissant de côté les spécialisations et les causeries polémiques, il faut bien comprendre que, maladroitement évoqué comme métaphore naturelle d'un soi-disant degré zéro de l'imitation – qui est pris à son tour, grâce à un tropisme persuasif du discours scientifique ni avoué ni thématisé comme obstacle épistémique, en tant que modèle, pourtant déguisé comme tel –, le miroir des neurones-miroirs ne dit rien d'autre que l'activité neuronale. Nos miroirs incarnés ne sont ni des substances ontologiques irréductibles par nature, ni des sujets épistémiques minimaux réduits par fiction – ils ne sont rien d'autre que des fonctions en puissance et en acte. Bref, le substantif, malgré sa gênante et trompeuse doublure hyperbolique et l'échange subreptice entre description et interprétation d'un

1. Cf. 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, p. 107 sq.

2. Voir V. GALLESE, « Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 2005, p. 34, 36. 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*, 2, 2001, p. 661, 667 sq.; sur *movements, behaviours et actions*, V. GALLESE, Th. METZINGER, « Motor ontology: the representational reality of goals, actions and selves », *Philosophical Psychology*, vol.16, n° 3, 2003, p. 372-373.

soi-disant phénomène empirique<sup>3</sup>, ne dit pas une substance, ni ne substantifie la performativité des neurones. Les technologies les plus sophistiquées de *brain imaging* visualisent une activité neuronale au travail sans l'hypostasier dans un lieu organique, en prise directe, alors qu'un sujet – bien entendu en tant que *Körper*, localisé dans un set expérimental hyper-artificiel, incomparable au tout (*Lebenswelt*) – observe quelqu'un réaliser un mouvement ou une action, ou exprimer une émotion ou un sentiment.

On reformera cette relation en miroir, ouverte et sans synthèse, entre corps, mouvement et émotion en image, dans une interrogation sans trop de préjugés : « comment une image [*picture*] ou une sculpture engagent-elles le corps ; et les réponses émotionnelles qui peuvent en sortir, que sont-elles<sup>4</sup> ? » Cette question, apparemment assez élémentaire, a été posée par David Freedberg, historien de l'art très sensible au dialogue entre *Kunstwissenschaft* et neurobiologie. Selon Vittorio Gallese<sup>5</sup>, l'auteur de *The Power of Images*<sup>6</sup> affirme que la « variété des réponses émotionnelles et corporelles aux œuvres d'art » est ponctuée par des « invariances biologiques et psychologiques à travers les cultures<sup>7</sup> ». Centré sur le spectateur et l'expérience esthétique, cette approche s'écarte soit des universaux cognitifs, envisagés par d'autres travaux de neuro-esthétiques<sup>8</sup>, soit des diagnostics

3. Selon les critiques de L. PIZZO RUSSO, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pise, ETS, 2009, p. 51 sq., 66 sq. (où on évoque Cassirer), p. 92 sq. On consultera aussi le numéro consacré à *Contro la neuro estetica* de *Studi di estetica*, 41, 2010, avec contributions de L. PIZZO RUSSO, E. FRANZINI, A. STACCHINI.

4. D. FREEDBERG, « Empathy, motion and emotion », dans K. HERDING, A. KRAUSE WAHL (hrsg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahtsicht*, Berlin, Driesen, 2007, p. 25. Cf. aussi « Movement, embodiment, emotion », dans Th. DUFRENNE, A.-C. TAYLOR (éd.), *Cannibalismes disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA/Musée du quai Branly, p. 37-61.

5. D. FREEDBERG, V. GALLESE, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, 2007, p. 197-203. Il y a eu une mise au point 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 de Freedberg et Gallese, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response ». Le dossier est toujours paru dans *TRENDS*, vol. 11, n° 10, 2007. J'ai tenté quelques coups de sonde dans *Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuro-esthétique*, « Images Re-vues. Histoire, anthropologie et histoire de l'art », 6, 2009, téléchargeable ici : [[http://imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=44](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=44)].

6. D. FREEDBERG, *The Power of Images, Studies in the history and theory of response*, Chicago, Chicago University Press, 1989.

7. D. FREEDBERG, « Empathy, motion and emotion », *cit.*, p. 19, 21.

8. V. S. RAMACHANDRAN, W. HIRSTEIN, « The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n° 6-7, 1999, p. 15-51.

individuels, réclamés par d'autres analyses de neuro-clinique, limités aux pathologies des artistes<sup>9</sup>. D'ailleurs, ce parti pris assez minimaliste et mesuré, s'éloigne aussi d'une autre attitude, plus attentive à la mémoire culturelle et à l'histoire des formes symboliques. De ce point de vue, le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, avec son esthétique évolutionniste et ses « mêmes culturels », *grosso modo* proches des *Pathosformeln* de Aby Warburg, et Barbara Maria Stafford, défendant, au nom de Giambattista Vico, une *humanistic cognitive science*, sont peut-être les meilleurs représentants<sup>10</sup>.

### Un cinéma naturel

Ce n'est donc pas par hasard si le nom de Leon Battista Alberti blasonne l'hypothèse d'une base neurale du vocabulaire d'actes, de mouvements corporels et d'expressions, et des réponses imitatives chez le spectateur.

... [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 n'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 du corps. [...]

Il faut donc que le peintre connaisse très bien les mouvements du corps, que j'estime devoir être tirés de la nature avec un grand savoir-faire. Il est en effet très difficile de faire encore varier les mouvements du corps en fonction des mouvements de l'âme, dont le nombre est presque infini. [...]

[...] 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 préfé-

9. J'aime évoquer P. SANDBLOM, *Creativity and disease: how illness affects literature, art and music*, New York-London, Marion Boyars, 1995, et F. CLIFFORD ROSE (ed.), *The neurobiology of painting*, San Diego (Calif.), Elsevier, 2006.

10. Les pages les plus remarquables de Changeux sont réunies dans deux livres publiés chez Odile Jacob, *Raison et plaisir* (1992), et *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale* (2008). Sur esthétique évolutionniste et esthétique neurale, voir l'analyse très équilibrée de C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica*, Rome-Bari, Laterza, 2009, p. 49-83 ; on consultera aussi O. BREIDBACH, « The Beauties and the Beautiful. Some considerations from the perspective of neuronal aesthetics », dans E. VOLAND, K. GRAMMER (ed.), *Evolutionary Aesthetics*, Berlin, Springer, 2003, p. 39-68, B. M. STAFFORD, « Neuronale Ästhetik. Auf dem Weg zu einer kognitiven Bildgeschichte », dans C. MAAR, H. BURDA (hrsg.), *Iconic turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 2004, p. 103-125, ainsi que « Romantic systematics and the Genealogy of thought: the formal roots of a cognitive history of images », *Configurations*, 12, 2004, p. 316, 318, 344 ; cf. *Id.*, *Echo Objects. The cognitive work of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 9-42.

rence ce qui laisse imaginer à l'esprit plus que les yeux ne voient. Mais concernant ces mouvements, faisons état de quelques principes que nous avons en partie élaborés avec notre esprit et en partie appris de la nature elle-même. [...]

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.

Quelques mots du chapitre 41, auxquels j'ai adjoint des passages des chapitres 42 et 43 du deuxième livre du *De Pictura*<sup>11</sup>, ouvrent en fait l'article signé par Freedberg et Gallese. Tout mouvement, transitif et expressif, d'un mouvant, même figé en image, affirment-ils, active chez le spectateur, même désœuvré et au repos, une imitation incarnée; une imitation à même le corps, dit magnifiquement Alberti, « *rapace di cose a sé simile* », quasiment violente et cruelle, mise en œuvre par des émotions viscérales, intéroceptives, ou par des auto-affections soma-cinétiques et proprioceptives; et ensuite selon la trajectoire qu'envisagea Lessing –, par des sentiments ou des valeurs investis et avalisés par le sens de soi et la réflexion. D'après le *as-if Body Loop* de Antonio Damasio, immanquablement convoqué, il s'agit d'un *comme-si incarné*<sup>12</sup>: le corps entier du spectateur<sup>13</sup> est voyant *comme* s'il était actant, il est donc engagé, voire contraint, par un écho charnel, dans

- 
11. L. B. ALBERTI, *La Peinture*, Th. GALSENNE et B. PRÉVOST (éd.), revue par Y. HERSANT, Paris, Le Seuil, 2005, p. 144-156, 248-252.
  12. G. RIZZOLATTI, « The mirror neuron system and imitation », dans S. HURLEY, N. CHATER (ed.) *Perspectives on imitation: From neuroscience to social science*, vol. 1: *Mechanisms of imitation and imitation in animals*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, p. 55-76.
  13. Quasiment un *Idealtyp* fictif, en principe isolé et déraciné de toute histoire et mémoire perceptive, personnelle et collective, implicite et explicite, dans le *set* expérimental. Plus complexe la perspective de D. FREEDBERG, « Memory in Art. History and the neuroscience of response », dans S. NALBANTIAN, P. M. MATTHEWS, J. L. MCCLELLAND (ed.), *The Memory Process. Neuroscientific and humanistic perspectives*, Cambridge (MA), MIT Press, 2011, p. 337-358. Amateur ou savant, collectionneur ou historien, le spectateur est partiellement pris en charge par Changeux aussi, selon une « hypothèse neurale » de la fatigue ou du plaisir esthétique, de l'« attente expectative » et de la « physiologie talentueuse », inspirée par les *muscular sensations* du connaisseur selon Berenson et Gombrich. Cf. J.-P. CHANGEUX, « Les "Passions de l'âme": raisons et plaisirs d'une collection », dans *Les passions de l'âme. Peintures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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. 30. Mais on lira aussi « Le regard du collectionneur » (1984), dans *Id.*, *Raison et Plaisir*, cit., p. 93-94, et « Penser le musée », dans S. LEMAIRE (éd.), *Image d'une collection. Le Musée de Grenoble*, Paris, RMN, 1999, p. 274-277.

les mêmes activités et passions, dans les mêmes mouvements ou arrêts du corps représenté, dans les mêmes expressions de pathos mises en image, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une photographie ou d'une sculpture<sup>14</sup>.

Non, les miroirs incarnés que nous sommes ne réfléchissent pas, et pas question qu'ils le fassent! D'autant plus s'il s'agit, selon ce que nous disent les neurosciences d'après Merleau-Ponty, du mécanisme élémentaire de « la motricité comme intentionnalité de base<sup>15</sup> », c'est-à-dire de l'activité somato-cinesthésique originaire, pré-cognitive, pré-logique et pré-discursive de l'homme. Selon cette hypothèse, les gestes, au vif et en représentation, activent une *motor imagery*<sup>16</sup> qui instruit une analogie fonctionnelle, avec ses corrélats neuro- et physio-logiques, entre perception du mouvement et préparation à l'action. Cette isomorphie imitative entre perception et mouvement, peut bien entendu aller jusqu'à la fusion et la confusion imaginaire, jusqu'à la métamorphose fantasmée. C'est le cas, alors que l'action des corps contemplés, qui ne sont pas forcément humains ou vivants, crée l'organe du corps ressentant, voire retentissant et résonant, de celui qui regarde; selon Bachelard, l'origine de toute métaphore est le corps et ses émotions premières – que Daniel Stern a nommées des *affects de vitalité* – ; et le moteur de l'effet de toute image, verbale et visuelle, est l'imagination biologique. Contre la fluidité végétale, horizontale et interspécifique de la durée bergsonienne, Bachelard<sup>17</sup>, à l'école des animalisations des *Chants de Maldoror* et en direction d'une transgression de l'identité biologique ainsi que de la similitude intra-spécifique, au cœur même de la relation mimétique corporelle entre spectateur et mouvements, évoque les postures saccadées et discontinues, telles que les chronographies de Muybridge et Marey et les montages déshumanisant surréalistes.

Pour le philosophe de la rêverie matérielle aussi, évidemment non, nos miroirs incarnés ne réfléchissent pas, et pas question qu'ils le fassent! Sinon, pas d'ima-

14. D. FREEDBERG, « Empathy, motion and emotion », *cit.*, p. 197.

15. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 137 *sq.*

16. M. JEANNEROD, « The representing brain: Neural correlates of motor intention and imagery », *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 17, n° 2, 1994, p. 187-245. Mais on se souviendra que « l'unité entre perception et action était une pierre angulaire de la théorie de la *Gestalt* »; cf. G. ASH, *Gestalt Psychology in German culture, 1890-1967. Holism and the quest for objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 275.

17. J'ose renvoyer à mon édition de G. BACHELARD, *Lautréamont* (1939), Milan, Jaca Book, 2009, p. 118-9. Cf. A. RABINBACH, *The human motor. Energy, fatigue, and the origins of modernity*, Berkeley, University of California Press 1992, p. 91 *sq.*, J. BURT, « Morbidity and Vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and animal film imagery », *Configurations*, 2006, 1-2, p. 157-179, R. BELLOUR, *Le corps du Cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, POL, 2009, p. 413-439, 537-592.

gination, pas d'images, ni de la pensée scientifique, ni de la poésie. Je vais le dire à partir d'une œuvre d'Anish Kapoor, *Blood Cinema*<sup>18</sup> : la relation irréfléchie et profonde de notre chair-miroir aux êtres et aux phénomènes visibles en général, est cinématique. Les corps et les images, les corps en image, ils nous emportent, ils nous mettent en mouvement. Nous jouons tous, toujours à la fois acteurs et spectateurs du monde et de l'histoire, à un *cinéma naturel*. Nos perceptions sont toujours actions en puissance et des actes d'attention visant un but ou une expression, alors que notre sentir est toujours agir et exprimer, ainsi que le disait déjà Aristote<sup>19</sup>.

### Empreintes et reflets

Dans *What is a Sign?*, à propos des signes-index, Peirce<sup>20</sup> recourt à une métaphore assez instructive et bienheureuse :

Un homme est composé de tissus vivants, mais il y a des portions de ses ongles, dents, cheveux, qui pourtant lui sont fort nécessaires, qui ont cessé d'être soumis au processus métabolique qui fait véritablement la vie, et il y a des liquides dans son corps qui ne sont pas vivants. Or, nous pouvons comparer les index employés dans notre raisonnement aux parties dures et solides du corps, et les similarités (*likenesses*) avec le sang : les premiers, nous soutiennent droits et fermes face aux réalités, les autres avec leurs échanges rapides garantissent la nutrition du corps de la pensée.

- 
18. A. KAPOOR, *Blood Cinema* (2000, acier inoxydable et acrylique), San Francisco Museum of Modern Art. La forme ronde, semi-transparente et en boucle, refait de toute évidence une bobine débitrice et pour ainsi dire met en mouvement et rend transitif *Blood Mirror III* de la série contemporaine de miroirs de sang (2000, acier inoxydable et laque), qui évoque l'autoportrait au miroir de Parmigianino au Kunsthistorisches Museum de Vienne (1524ca, huile sur toile).
19. ARISTOTE, *De generatione et corruptione* 324a-b. Sur perception, attention et action, P. J. LANG, M. M. BRADLEY, B. N. CUTHBERT, « Motivated attention. Affect, activation, and action », dans P. J. LANG, R. F. SIMONS, M. T. BALABAN (éd.), *Attention and Orienting. Sensory and motivational processes*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum, 1997, p. 97-136, et la synthèse de R. LESTIENNE, *Miroirs et tiroirs de l'âme. Le cerveau affectif*, Paris, CNRS, 2008, p. 85 sq. ; pour une perspective approfondie, à la croisée de la phénoménologie, des sciences cognitives et de la neurobiologie, on compulsera les travaux de Natalie Depraz, qui vient d'éditer le dossier sur l'attention dans *Alter*, 17, 2010.
20. Le texte rédigé en 1894 comme premier chapitre de *Art of Reasoning*, est partiellement publié dans *Collected Papers*, C. HARTSHORNE, P. WEISS, A. BURKS (éd.), Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1931-1958, § 2281, 285, et 297-302 ; je l'ai commenté dans « Traces de pas. Atmosphères, affects, image », dans B. ROUGÉ (éd.), *L'index*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2009, p. 177 sq.

Surprenante sous la plume du philosophe du pragmatisme qu'était Peirce, cette analogie nous suggère des attendus à la fois productifs et nécessaires. Car, la distinction entre les signes-index et les signes-icônes par une fonction biologique et morpho-génétique introduite ici, touche à la dimension anthropologique et phénoménologique des schèmes de posture humaine par rapport à la signification. Et une question semble s'imposer à nous: s'agit-il de projection et de transfert, voire de substitution et d'intromission – selon le suffixe *ein* de *Einführung* –, réalisés par *the main body of thought* sur et dans les corps, les êtres, les choses et les événements réels du monde? Et de plus: si la relation mimétique originaire se caractérise par le fait que le représenté est lui-même là, s'agit-il de reconnaissance de ressemblances et d'identification mimétique affirmées par une analogie naturelle, plus anthropomorphisante qu'idéalisante, c'est-à-dire façonnée à partir des formes structurelles et présupposées, notamment les schèmes corporels<sup>21</sup>, de l'être humain?

Cet ordre de questions est, à plusieurs titres, indépassable. Il affecte la quasi-totalité des textes qui, inspirés par le débat sur la naturalisation entre phénoménologie et sciences cognitives, reprennent les psychologies de l'empathie allemandes du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les lieux possibles, assez nombreux, on relira ces lignes à propos de la naissance des images-mouvements et d'une genèse corporelle et physiologique du cinéma (ou du théâtre)<sup>22</sup>:

Le sens [*meaning*] est produit par tout notre corps, pas seulement par la pensée consciente. Nous voyons avec notre corps, et toute image que nous réalisons est marquée par son empreinte, c'est-à-dire soit par notre être, soit par les significa-

- 
21. Sur les formules posturales de la *mimésis*, notamment mises en place dans les danses et autres pratiques rituelles, on consultera les thèses, par ailleurs fort discutées par exemple par Stephen Halliwell et d'autres, de H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike; Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne, A. Francke, 1954, p. 25 sq., et de M. L. CATONI, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, Edizioni della Normale, 2005, p. 133 sq. Pour un cadre général, M. S. CELENTANO, P. CHIRON, M. P. NOËL (éd.), *SkhèmalFigura. Formes et figures chez les anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004. Pour une problématisation très intéressante des formules posturales de *pathos* et les dynamiques mnésiques émotionnelles et procédurales par rapport à la mémoire culturelle et sémantique, D. FREEDBERG, « Memory in Art. History and the neuroscience of response », *cit.*, p. 346 sq.
22. D. MACDOUGALL, *The Corporeal Image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 3. Sur le spectateur de théâtre, on lira avec grand profit la reconstruction théorique et historique de C. CAPPELLETTI, « La fruizione teatrale. Catarsi, empatia e neuroni specchio », dans M. MAZZOCUT-MIS (ed.), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Florence, le Monnier, 2008, p. 295-316, ainsi que V. GALLESE, « Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata », *Culture teatrali*, 16, 2008, p. 13-38.



tions que nous voulons transmettre. [...] Les images que nous réalisons [...] sont les miroirs de notre corps, répliques de toute son activité, avec ses mouvements physiques et son attention flottante.

Non, les miroirs incarnés ne réfléchissent pas, car ils font ce que notre corps est et fait : support vivant et plastique d'un pâtre qui est agir, et vice-versa. Oui, mais pour éviter une hégémonie centrifuge de l'Ego, subrepticement déguisée en sensation d'auto-activation vitale – car *Existenz ist Selbstbethätigung*, pour le dire avec Theodor Lipps –, qui ne se dit pas comme telle, et qui oblitère les dynamiques symboliques avec le déterminisme des réflexes sensoriels, il faut s'interroger sur cette réversibilité. Autrement dit, comment allons-nous entendre une affirmation comme celle de David MacDougall ? « *The images we make are mirrors of our bodies* » ? Pas de doute sur cela, mais il ne faut absolument pas supprimer la polarité dialectique de cette logique expressive, irréductible à toute fixation unilatérale à sens unique.

Le *locus classicus* de Leon Battista Alberti, déjà cité, nous avertit aussi de ne confondre ni perception et affect, ni réflexes et réflexion. Il nous engage à ne pas amalgamer réponses imitatives ou émulative et actions ou mouvements corporels, attitudes imaginaires et production d'images. Je cite de nouveau le passage : « il faut approfondir [l'imitation des mouvements des corps] 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. » « *Quae plus animis quod excogitent relinquunt, quam quae oculis intueantur* », dit le texte latin. Cette idée d'imitation à la fois expressive et imaginative sera reprise presque à la lettre par Lessing<sup>23</sup>, et liée justement aux concepts de *Mitleid* et *Empfindung* : « Plus nous voyons, plus il nous faut imaginer de choses. Plus nous les imaginons, plus nous devons croire voir ce que nous imaginons » Dans le reflet miroitant de l'imitation empathique la plus viscérale entre le corps en image et le corps du spectateur, Lessing envisage le réflexe automatique du dégoût [*das Ekel*]<sup>24</sup>. Ce

23. « Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. » Pour la traduction en français, ici légèrement modifiée, G. E. LESSING, *Laocoon (1766). 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, Herman, 1990, p. 55-56.

24. La littérature expérimentale sur le dégoût et ses corrélats organiques (l'amygdale notamment), ainsi que sur le cadre de la contagion émotionnelle, est très vaste. Je signale P. ROZIN, C. J. NEMEROFF, « The laws of sympathetic magic. A psychological analysis of similarity and Contagion », dans J. STIGLER, G. HERDT, R. A. SHWEDER (ed.), *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 205-32 ; P. ROZIN, J. HAIDT, C. R. MCCAULEY, « Disgust », dans M. LEWIS, J. HAVILAND (ed.),

réflexe machinal, qui paralyse et arrête toute compassion morale et, finalement, toute réflexion critique et tout jugement esthétique, est nettement refusé, même s'il aboutira à une contre-tradition de la modernité, fascinée qu'elle est par le miroir déformant du laid, de l'abject, du honteux.

Dans le sillage de la crise post-romantique du beau, Robert Vischer<sup>25</sup> réhabilitera le domaine des auto-affectations organiques dans le discours esthétique, et rétablira la polarité fondamentale de l'empathie, entre projection et introjection, expansion et absorption, incorporation et dissipation. *Über das optische Formgefühl*, texte décisif pour Warburg, focalise une empathie mimétique, ou agissante, éprouvée par le spectateur, plus précisément l'émotion motrice indirecte [*motorische Nachfühlung*], engendrée par l'intermédiation d'une émotion sensitive [*sensitive Zuführung*], notamment visuelle, directe. L'expérience esthétique est donc affectée par sa généalogie physiologique, qu'il faut réactiver par une description critique soucieuse des sens: selon son étymologie, l'esthétique est toujours affaire d'*aisthesis*, du sentir et du sensible, elle est *esthésique*.

Mais Robert Vischer ne se limite pas à cela. Justement au nom d'une polarité de la symbolisation, reformulée très probablement à partir de Goethe, il insiste aussi sur le côté dé-possessif et dépersonnalisant de l'empathie, complémentaire au côté projectif du « pouvoir merveilleux de substituer [*unterschieben*] et d'incorporer [*einverleiben*] une forme objective à notre propre forme »; c'est cet enjeu, capital mais qui dépasse le cadre de mon analyse, entre pathologique et magique, qui sera parmi les sources majeures de l'anthropologie des images de Warburg. Si, donc, selon McDougall, « *any image we make carries the imprint of our bodies* », il

- 
- Handbook of emotions*, New York, Guilford, 1993, p. 575-94 (discutés par M. NUSSBAUM *Hiding from humanity. Disgust, shame, and the law*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 75-87); D. SPERBER, « The modularity of thought and the epidemiology of representations », dans L. A. HIRSCHFIELD, S. GELMAN (ed.), *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., p. 58-61); L. LUNDQVIST, U. DIMBERG, « Facial expressions are contagious », *Journal of Psychophysiology*, 9, 3, 1995, p. 203-11; R. PEYRON, B. LAURENT, L. GARCIA-LARREA, « Functional imaging of brain responses to pain. A review and meta-analysis », *Clin. Neurophysiol.*, 30, 2000, p. 263-288; F. MANCINI, A. GRAGNANI, « Disgusto, Contagio e Cognizione », *Psichiatria e Psicoterapia*, vol. 22, n° 1, 2003, p. 38-47; B. WICKER, Ch. KEYSERS, J. PLAILLY, J.-P. ROYET, V. GALLESE, G. RIZZOLATTI, « Both of us Disgusted in *my Insula*: the common neural basis of seeing and feeling disgust », *Neuron*, 40, 2003, p. 655-664.
25. R. VISCHER, *Sur le sens optique de la Forme. Contribution à l'Esthétique* (1873), trad. fr. (légèrement modifiée) dans M. ELIE *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovidia, 2009, p. 64 sq. 68 sq. pour les citations suivantes.

faut dire aussi, justement avec Vischer, que « l’empreinte d’un phénomène [*das Gepräge einer Erscheinung*] [...] nous emplit d’une tonalité émotive ». Il y a de la *Stimmung*, donc, malgré et au-delà de nous, et elle est singulière et puissante, quasi-objective, mais pas forcément objectale et incarnée une fois pour toutes dans un objet délimité et localisé dans l’espace, porteur mouvant de signes d’affect qui emportent le sujet.

Pour mieux mettre en évidence une autre conséquence assez importante de cette logique de l’empreinte et de sa rhétorique tactile, il faut rappeler qu’elle revient chez Barbara Maria Stafford, notamment à propos des *drippings* de Pollock : les toiles du peintre américain seraient « l’“empreinte digitale” [*fingerprints*] du corps de l’artiste en mouvement<sup>26</sup> ». Non dit, un véritable paradigme indexical semble pourtant régler l’imitation empathique : à l’immédiateté expressive, autographique, voire stylistique et singulière, des traces du cinétisme créatif de l’artiste – *by his own hand* –, correspondrait la réponse, universellement irréfléchie et virtuellement cinétique, du corps-miroir spectateur. Selon Freedberg et Gallese aussi, Pollock et Fontana seraient la plus « claire illustration des réactions corporelles senties [*felt bodily responses*] du spectateur d’œuvres d’art<sup>27</sup> ». Certes, on remarquera que, même si on postule et si, par fictionnalisation expérimentale, on abstrait de tout contexte pragmatique et cognitif une attention à l’expressivité cinétique des traits picturaux et des « signes gestuels caractéristiques de l’artiste<sup>28</sup> », pourtant à même de saisir immédiatement « l’intention motrice de l’agent<sup>29</sup> » qui est impliquée, parler d’œuvres d’art à propos d’un *Concetto spaziale* ou d’un *dripping*, signifie présupposer qu’il s’agit d’images produites par un geste humain différent des autres<sup>30</sup>. Chaos horizontal multidirectionnel ou verticalité brutale,

26. B. M. STAFFORD, *Echo Objects*, cit., p. 206, qui renvoie aux travaux de Richard Taylor sur Pollock et le *fractal Expressionism*. Très différente la lecture de S. SCHNECKLOTH, « Marking Time, figuring Space. Gesture and the embodied moment », *Journal of Visual Culture*, vol. 7, n° 3, 2008, p. 277-292.

27. D. FREEDBERG, V. GALLESE, « Mirror and canonical neurons are crucial elements in aesthetic response », cit., p. 411.

28. V. GALLESE, « Mirror, Neurons and Art », dans F. BACCI, D. MELCHER (ed.), *Art and the Senses*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 446.

29. V. GALLESE, « Corpo e azione nell’esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica », postface à U. MORELLI, *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Turin, Umberto Allemandi & c. editore, 2010, p. 247.

30. L. MAFFEI, « I diversi sentieri della memoria e l’arte visiva », dans G. LUCIGNANI, A. PINOTTI (ed.), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milan, Cortina, 2007, notamment p. 79-80. On évoque Desmond Morris, l’auteur de *Biology of Art. A study of the picture-making behavior of the great apes and its relationship to human art et Animal Days*, à propos duquel on

ces images, aussi bien l'un que l'autre, non-figuratives, sont des précipités des manœuvres tant corporelles qu'intellectuelles de l'artiste, et de son action intentionnelle très complexe, qui vise à produire une relation esthétique.

### Un rapace besoin d'action

Et pourtant, c'est précisément vers une contestation de la distinction entre le figuratif et le figural, entre le mimétique et l'abstrait, entre l'objectal et l'atmosphérique, finalement entre l'artistique et l'esthésique en général, que nous poussent les travaux contemporains les plus stimulants sur l'empathie<sup>31</sup>. Pour le redire encore une fois, maintenant avec James Elkins<sup>32</sup>: « Si nous regardons quelque chose de véritablement confus – par exemple, une peinture abstraite –, nous verrons des métaphores et échos du corps. » Une bonne foi épistémique, d'un côté, nous fait prendre au sérieux une approche à l'image avant qu'elle ne devienne œuvre d'art<sup>33</sup>, et, de l'autre côté, nous interdit de transformer subrepticement un exemple dans une quelconque exemplarité, d'autant plus si elle est déguisée en une soi-disant simple description empirique.

Avisés, donc, de ces périls, on insistera plutôt sur ceci: la logique tactile que je viens de souligner est très proche de la loi du contact de la *sympathetic Magic* selon Frazer, ainsi que de l'économie du chiasme charnel selon Merleau-Ponty. Contre toute logique uni-directionnelle et projective, qui affirme l'institution de l'image par un acte irréalisant de la conscience, on optera pour les figures d'une logique de l'échange entre donner et prendre, de la permutabilité entre projection et introjection. Relisez ces lignes, très éloquentes du décalage par rapport à l'idéalisme subjectif de la phénoménologie husserlienne et à Sartre notamment, de la *Phénoménologie de la perception*<sup>34</sup>:

---

pourra s'amuser à citer ces propos attribués à Salvador Dali: « *The hand of the chimp is crazy human; the hand of Jackson Pollock is totally animal.* »

31. Parmi lesquels, T. GRIFFERO, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
32. J. ELKINS, *The object stares back. On the nature of seeing*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 131-2.
33. Tel est, *grosso modo*, le pari des recherches conduites avec Freedberg: cf. V. GALLESE, « Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica », *cit.*, p. 255 sq.
34. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *cit.* p. 248. Toute une batterie métaphorique empruntée à l'économique et au juridique – récurrente par exemple chez Lipps, Vollkelt, ainsi que Husserl et Sartre – semble être nécessaire alors qu'on thématise les champs, les dynamiques et les statuts de la perception, de l'intentionnalité, et de l'empathie.

Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague. [...] Ainsi, un sensible qui va être senti pose à mon corps une sorte de problème confus. Il faut que je trouve l'attitude qui va lui donner le moyen de se déterminer [...], il faut que je trouve la réponse à une question mal formulée. Et cependant je ne le fais qu'à sa sollicitation, mon attitude ne suffit jamais à me faire voir [...] ou toucher vraiment [...] Le sensible me rends ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais.

Par ailleurs, en bonne mémoire du pouvoir métaphorique et *métablétique* de l'affect des *phantasmata* sur le corps, mis en lumière déjà par Aristote<sup>35</sup>, ce texte illustre parfaitement que l'empathie est rythmée par une oscillation polaire entre projection active et préhension passive :

Je ne me garde donc qu'en apparence moi-même – écrit Robert Vischer<sup>36</sup> –, bien que l'objet demeure un autre. Je semble m'accommoder et m'adapter à lui comme la main à la main, et pourtant je suis secrètement transporté et ensorcelé dans ce non-moi [*Nichtich*].

J'ai plusieurs fois évoqué des textes d'Aristote, très importants pour la tradition du néoplatonisme florentin de la Renaissance, Alberti compris, tradition étudiée par Warburg notamment. Parmi ces textes fondamentaux, le *Traité sur l'âme*<sup>37</sup> nous éclaire sur un point capital : la capacité du spectateur à être affecté et à pâtir, le rend, en tant que dissemblable et à bonne distance, semblable à ce qu'il imite. Et vice-versa. Déjà Aristote nous engage à une « *self-extension-by-emulation* » (Stafford) qui dépasse largement le cadre interspécifique de la substitution projective sur place, instituée par le *comme si* du corps ému et immobile du spectateur, et qui, finalement, touche aux limites du corps et de l'identité jusqu'à dénaturer le Même, à le faire Autre à lui-même. On l'appellera une *dissemblance pathétique*, qui, innervée aux tropismes du psychique et du biologique, affecte l'identité ontologique même des corps impliqués dans le miroir de la relation empathique et esthétique de (dis)similitude.

Oui, il faut vraiment redire<sup>38</sup> que « dire empathie c'est parler grec », car c'est parler le *pathos* en toutes ses formes et figures miroitantes d'inversion entre sujet et objet, actif et passif, le Même et l'Autre. Selon la même perspective interprétative, dire *Embodiment* c'est parler allemand, la langue de Goethe et Warburg.

35. Je songe à ARISTOTE, *De mem. et remin.* 453a 20-3, et *De insomn.* 460a 1-5, et au commentaire, magistral, de J. PIGEAUD, *De la mélancolie*, Nantes, Dilecta, 2005, p. 22 sq.

36. R. VISCHER, *Sur le sens optique de la Forme*, cit., p. 76 sq.

37. ARISTOTE, *De anima*, II, 5, 417a; cf. B. M. STAFFORD, *Echo Objects*, cit., p. 75-7. Sur *Einfühlung* et *eleos*, W. KAUFMANN, *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 44-8.

38. H. MALDINEY, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 85.

Encore une fois en bonne mémoire d'Aristote et d'Alberti, on dira alors que tout mouvement corporel est un événement physique, un simple déplacement local, et, donc, que tout mouvement et action observée est ressentie *comme* quelque chose de joué et d'agi par « un objet biologique extérieur<sup>39</sup> », localisé ou non. Dire cela, signifie que l'incorporation par empathie ne vise pas seulement des objets culturels, comme c'est le cas des images de l'art. Cela veut aussi dire réinscrire l'histoire de l'art dans le cadre d'une anthropologie du visuel, et restituer la philosophie spéculative de l'art à l'esthétique phénoménologique de l'expérience perceptuelle. Tout un champ théorique, avec ses objets et constellations de relations, et tout un chantier, avec ses instruments et ustensiles de travail, est à inventer et à vérifier.

On dira, enfin, qu'on pourrait s'incorporer (à) des objets inorganiques et inanimés, quasiment immatériels et à la limite du perceptible, voire (à) des formules de mouvement abstraites, indifférentes mais susceptibles de porter des expressions et de supporter des affects<sup>40</sup>. Si on répète le *Faust* lorsqu'on affirme l'excès de l'action originnaire et primitive de la connaissance par incorporation [*Verkörperung et Verleibung*], qui mène l'homme au-delà de ses limites organiques, c'est avec Helmut Plessner<sup>41</sup> qu'on affirme l'excentricité esthétique, c'est-à-dire sensible et pathémique, du miroir vivant et mouvant de notre existence sur la scène du monde.

39. 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.

40. C'est le cas, depuis l'enfance de l'humain, des nuages. Sur cela, j'ose renvoyer à F. FIMIANI, « Mémoires d'air. Morphologies, genèses et généalogies visuelles au XX<sup>e</sup> siècle », dans J. PIGEAUD (éd.), *Nues, Nuées, Nuages*, XIV<sup>e</sup> Entretiens de La Garenne Lemot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 259-284.

41. On relira notamment l'extraordinaire *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), dans H. PLESSNER, *Ausdruck und menschliche Natur*, G. DUX, O. MARQUARD, E. STROKER (hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 399-418.