Au début du vingt-et-unième siècle, il est encore fort difficile de jeter un pont par-dessus le profond fossé qui sépare, d'une part, la description objective du régulateur central du corps humain, le cerveau, et d'autre part, les théories littéraires que ce même régulateur a conçues avant de rien savoir de son anatomie, de sa chimie, de son électricité et de son évolution. Le problème est d'autant plus difficile que la civilisation occidentale s'embrouille depuis son Antiquité dans la question insoluble des deux natures opposées du corps et de l'esprit.

Pourtant si j'aborde quand même ce sujet, c'est parce que j'ai passé ma vie de chercheur à tenter une description scientifique (car il y a de la rigueur scientifique dans les sciences humaines) du phénomène littéraire planétaire et que – contre toute attente – cette description semble correspondre malgré un fossé encore profond à celle du cerveau comme si de part et d'autre de la fracture matière/esprit on pouvait retrouver, mais chaque fois dans un autre régime et avec un autre vocabulaire, des strates ou des couches qui se correspondent.

Je me fonderai donc pratiquement d'un côté sur les travaux des neuroscientifiques auxquels j'ai pu avoir accès en tant que lecteur non spécialiste et, de l'autre, sur ma théorie littéraire de l' « effet de vie » publiée en 2004 . Il s'agit d'une analytique du fonctionnement de l'émotion esthétique que je n'ai pas inventée, mais découverte sous la forme de l'invariant de l'effet de vie et de ses corollaires dans les arts poétiques des auteurs qui ont passé la frontière de leur civilisation et de la postérité. On peut admettre que l'étendue et la durée de leur succès témoigne de leur compétence et, partant, de leur autorité. De même que les biologistes vont d'abord voir ce qu'il y a dans les corps avant de faire des théories, j'ai voulu savoir ce qu'il y avait dans les textes de ceux qui ont le statut de grands écrivains planétaires. On me dira peut-être que j'aurais mieux fait de partir de la sociologie ou de la linguistique ou de la sémiologie, mais comme il m'a semblé que ces sciences humaines, outre le fait qu'elles ne dominent pas le corpus littéraire planétaire, finissent toujours par obtenir des résultats sociologiques, sémantiques ou de communication sans se demander s'il y a quelque chose de spécifique dans l'art littéraire, j'ai choisi une méthode plus directe et plus spécifique.

Il n'est évidemment pas possible de sortir ici de leurs boîtes toutes les fiches qui fondent l'argumentation de l'effet de vie et de ses corollaires. Je vais donc plonger directement dans le vif du sujet quitte à faire la synthèse de mon analytique à la fin de l'exposé et a annoncer seulement, pour l'instant, mon projet de montrer que l'on peut comparer trois couples de faits qui se trouvent aussi bien dans les neurosciences que dans la théorie littéraire : il faut bien un peu se suspense dans une recherche interdisciplinaire !

I L'originalité et la cohérence.

L'esthétique de l'effet de vie explique que toutes les œuvres qui veulent réussir auprès des auditeurs-lecteurs-spectateurs doivent être, en même temps, et originales et cohérentes. Je vais tâcher de montrer dans cette première partie que ces deux strates que l'on distingue sur le versant des sciences humaines se retrouvent sur celui des neurosciences.

Les grands auteurs sont donc d'accord pour affirmer qu'une œuvre de qualité doit être cohérente. C'était, entre mille exemples, le précepte du poète latin Horace dans son Epitre aux Pisons, précepte qui a été cité et recité jusqu'à nos jours (1) : « L'œuvre sera ce qu'on voudra, écrit-il, il faut tout au moins qu'elle soit simple et une ». Ce précepte est mondial. Il a souvent été exprimé à l'aide de l'image du collier ou de la guirlande ou encore, comme dans le Natyasastra qui est à l'origine de tout le théâtre indien, à l'aide de l'image d'un tison rougeoyant tournant en cercle fermé (2) : « Ainsi, c'est avec le chant, la musique et le drame, [eux-mêmes] constitués de multiples éléments, que doivent agir les praticiens du théâtre : [spectacle] à l'image du tison que [que l'on fait tournoyer en cercle] ».

Mais, inversement, les grands auteurs disent qu'une œuvre réussie doit être originale, même si elle se situe dans une tradition aussi rigide, par exemple, que celle des fables. C'est ainsi que La Fontaine annonce dans sa célèbre préface de 1668 qu'il se met respectueusement dans la tradition des grands maîtres de la fable depuis Esope mais que (3) « je ne ferais rien si je ne les [les fables] rendais nouvelles par quelques traits […] ». Toute sa préface tourne autour de cette dialectique de la cohérence d'un genre et de l'originalité nécessaire à une œuvre individuelle. Il n'est pas le seul. Tous les fabulistes se connaissent, s'admirent et s'imitent les uns les autres, mais ils ont tous à cœur d'avoir une originalité propre. Il en est de même dans les autres genres et les genres eux-mêmes sont continuellement mis en cause et réinventés à l'intérieur de la littérature. Toute l'histoire des littératures est d'ailleurs là pour prouver que les styles, les genres, les goûts et les sujets se renouvellent sans cesse. C'est une loi de l'histoire de l'art.

Or les neuroscienes montrent à l'envi que le cerveau a besoin de cohérence dans son fonctionnement, qu'il se construit sur un modèle fixe donné par la génétique, mais que chacun possède néanmoins son individualité propre (4). On peut même dire que, dans les deux régimes, celui du corps et celui de l'art, il y a la même contradiction fructueuse entre les deux exigences : l'originalité nécessaire des inventions nouvelles respecte l'exigence de cohérence de l'ensemble.

Le cerveau est cohérent parce que tous les cerveaux de l'espèce humaine sont construits globalement avec les mêmes gênes, suivant le même rythme et aboutissent aux mêmes aires spécialisées comme par exemple celles de la parole, de la vue, de l'odorat ou celles des fonctions supérieures et intégratives. Quant à son fonctionnement, il repose sur les mêmes lois de la biologie cellulaire et de la transmission des informations. Je me fonde, entre autres auteurs, sur le chapitre trois du *Evolving Brains* de John Allman (5) et aux schémas par lesquels il montre le développement du tube neural de l'embryon et sur le chapitre premier du *Voyage extraordianire au centre du cerveau*
de Jean-Didier Vincent (6) , tout en sachant que les modernes techniques d'imagerie cérébrales apportent des nuances à cette description rapide.

Mais les spécialistes montrent aussi comment « à un certain stade, le contrôle des connexions et du destin neural devient épigénétique, c'est-à-dire qu'il n'est pas « programmé » une fois pour toutes, mais influencé par les structures de l'activité neurale (7). » Le jeune cerveau se développe jusqu'à l'adolescence en même temps qu'il travaille et engrange des informations. Même à l'âge adulte, il se réorganise continuellement. C'est ainsi que les humains sont préprogrammés pour apprendre à parler, mais qu'ils apprennent la langue de leur parents et de leur culture. François Jacob, qui s'était montré fasciné dans *La Logique du vivant* par les diversités entre les humains au point de pouvoir considérer chaque individu comme le représentant d'une espèce unique, dit aussi dans
Le Jeu des possibles
(8) que la nature et la culture se combinent chez les vertébrés supérieurs : « Comme tout organisme vivant, l'être humain est génétiquement programmé, mais il est programmé pour apprendre . »

Quant au fait que le cerveau ne peut fonctionner que dans la cohérence, cela me semble prouvé et par ce que les psychologues appellent le *double bind* qui rend les gens fous par manque de cohérence et, dans un autre registre, par les pathologies du cerveau. Jean-Didier Vincent affirme que « l'esprit ne cesse de lutter pour créer un système cohérent à partir d'une multitude d'expériences». Il montre d'autre part (9) qu'on ne peut séparer le cerveau de la connaissance du cerveau émotionnel : « Nous essaierons de montrer […] que les activités mentales supérieures ne sont jamais absentes des comportements dits élémentaires tels que manger, boire ou faire l'amour, et que, loin d'appartenir à des cerveaux séparés, le passionnel et le cognitif sont toujours co-extensifs . »

Il apparaît donc qu'il y a ce que je vais appeler prudemment une « ressemblance » entre les deux invariants littéraires de la cohérence et de la diversité et le fonctionnement du cerveau. Mais comme j'ai lu trop souvent dans l'histoire des sciences des affirmations aberrantes de gens qui croyaient trouver un argument dans une simple « ressemblance », je ne donne ici la mienne que pour une hypothèse que le travail en collaboration doit creuser et confirmer.

II La plurivalence et l'ouverture

Si la cohérence et la diversité forment un couple comme le hasard et la nécessité qui sont, selon Jacques Monod, les deux pôles antagonistes, mais efficaces de la biologie, il ne faut peut-être pas s'étonner de trouver un nouveau couple dans ma deuxième partie. Il s'agit de deux autres invariants de mon esthétique, la plurivalence et l'ouverture.

La plurivalence est le principe qui demande à une œuvre littéraire de qualité qu'il y ait derrière tout ce qu'elle dit au premier degré, c'est-à-dire derrière tout ce qui est évoqué directement par les phrases, des évocations complémentaires, comme si ces phrases, une fois entrées dans l'esprit, se reflétaient dans des miroirs qui les complétaient et les enrichissaient. En littérature, comme d'ailleurs dans les autres arts, il faut considérer l'esprit du récepteur comme fait de facultés distinctes et le texte comme capable, à certaines conditions, de se refléter dans plusieurs ou même dans toutes. Cela peut paraître étrange, mais en ouvrant n 'importe quelle œuvre, on y trouve un très grand nombre de techniques littéraires dont le rôle est au fond de multiplier les cibles à l'intérieur de l'esprit. Telles sont les comparaisons, les métaphores, les métonymies et les figures, toutes les figures de style. Mais tels sont aussi d'autres procédés que j'ai répertoriés ailleurs et qui servent par exemple à passer de l'observation à la mémoire, de la mémoire à l'imagination, de l'imagination à la réflexion, du concret à l'abstrait, des couleurs aux sons, du vrai à la fiction, et ainsi de suite. Comme A. Pope le disait à propos du rapport entre la matière-son et le sens (10) : « The sound must seem an Echo to the sense. » Diderot semble expliciter sa pensée lorsqu'il s'interroge sur la nature mystérieuse de l'esprit « qui meut et vivifie » les poètes : « J'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est [elle] qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, l'oreille les entend et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui les peignent (11) ».

En somme, ce mot de plurivalence désigne l'ensemble des techniques qui visent à investir la totalité de l'esprit en utilisant ses possibilités d'association. Mais comme il y a forcément, dans l'intimité de chacun de nous, des chambres secrètes, des lieux intimes et qui n'ont que faire de l'irruption d'un texte trop insistant, la littérature, si vous me permettez de poursuivre cette image, a mis au point une autre technique qui va donner envie à la psyché réceptrice d'ajouter

elle-même et de son propre choix (conscient ou inconscient), ses propres richesses et ses propres valeurs au texte qu'on lui présente.

Cette technique, c'est celle de l'ouverture. C'est elle qui permet la co-création. Elle repose d'abord sur le fonctionnement même du langage. En effet, le décodage du sens n'évoque pas que des concepts et des significations dans l'esprit, mais aussi des images, des formes, des affects, des intuitions, des souvenirs… Or ces images, ces formes, ces affects, ces souvenirs, ces intuitions… appartiennent à l'histoire personnelle du récepteur. Il suffit alors à l'art littéraire de donner à cette tendance naturelle du langage une plus grande importance pour l'intensifier au point de faire du récepteur un véritable créateur. Il y a, en effet, tout un ensemble de techniques littéraires dont le rôle est d'exciter la participation du lecteur en le mettant devant un vide demandant à être comblé. Telles sont, avant tout, les techniques de la suggestion et de l'ambiguïté, mais aussi de l'ironie, de l'aposiopèse, de la distanciation, de l'imprécision et de l'appel à la culture. En art, l'ouverture au jugement de valeur et à l'interprétation s'ajoutent évidemment à cet ensemble.

Quels sont maintenant les correspondants de l'ouverture et de la plurivalence dans le cerveau ? La réponse n'est pas évidente ! La première difficulté concerne les facultés. Depuis que les neurosciences ont mis au point des techniques permettant de voir ou de commencer à voir quels sont les neurones qui « s'allument » lors d'une tâche, il est assez évident que les facultés des philosophes et des psychologues n'ont pas été repérées telles quelles à des places fixes dans le cerveau. C'est d'ailleurs plutôt une bonne nouvelle puisque les philosophes et les psychologues, comme d'ailleurs les traditions des diverses civilisations de la planète, ne sont pas d'accord entre eux. A ce propos les recherches d'Allan Paivio donnent un bon exemple des surprises qui attendent les sciences humaines dans le domaine des neurosciences : il a montré que les mots abstraits sont codés sous forme verbale et les mots concrets sous forme verbale et sous forme d'images mentales (12) .

En écrivant mon *Effet de vie* au cours des années quatre-vingt dix, j'avais cependant gardé la vieille terminologie et j'avais même donné une liste des facultés (13). C'était d'abord pour la précision du discours et ensuite pour insister, non pas tellement sur l'exactitude de ma liste que sur le fait que les phrases d'un bon texte littéraire doivent être capables d'associer entre elles plusieurs domaines de l'esprit.

Il y a, en revanche, des aires spécialisées dans le cerveau, des aires qui se combinent et se complètent comme les deux hémisphères et il y a en même temps un cablage véritablement fantastique qui les relie entre elles ainsi qu'aux entrées et aux sorties de l'organe cerveau (14). La science étant en plein développement, les savants suivent les découvertes nouvelles pas à

pas et les intègrent dans leurs théories. Cela crée des discussions passionnantes qui se renouvellent sans cesse. J'ai longtemps adhéré au système limbique tel qu'il avait été décrit à la suite des travaux du célèbre Mac Lean (15). J'avais en particulier été séduit par l'idée de ce système comme siège de toutes les émotions. Mais la publication très récente en français du *C erveau des émotions*
de Joseph LeDoux renouvelle toute la question avec des arguments très convaincants (16).

Quoi qu'il en soit, il reste assez certain que le cerveau est fait d'aires spécialisées pour traiter la vision, l'audition et tous les sens, pour combiner les informations reçues, pour utiliser les souvenirs stockés, pour faire des synthèses, des comparaisons et pour donner des ordres. Il faut de toute façon qu'une information reçue le soit quelque part, qu'un souvenir soit localisé, que les mots que nous lisons soient reconnus par un ou plusieurs neurones déterminés et que la décision d'une action, par exemple d'écrire cette phrase, parte de quelque part et suive des circuits précis et fixés tant qu'un nouvel apprentissage ne viendra pas les modifier. « Tout se passe, écrit Jean-Didier Vincent, comme si chaque donnée abstraite trouvait sa matérialisation en un neurone déterminé qui posséderait une sorte de subjectivité comparable à une monade de Leibniz (17). »

En revanche il n'y a pas de contestation parmi les neuroscientifiques sur la question du cablage. Le seul corps calleux qui relie les deux hémisphères, comporte, selon Edelman, 200 000 000 d'axones spécifiques (18). Jean-Pierre Changeux parle lui de « plus de cent milliards de neurones » et de « dix mille fois plus de contacts entre neurones » (19). Ainsi donc lorsque je dis que la métaphore de Victor Hugo, « le pâtre promontoire » relie le domaine de la géographie à celui de l'élevage et ces deux derniers à la religion du bon berger qui implique toute la religion chrétienne dans laquelle Hugo et ses lecteurs sont plongés, j'implique du côté mental la technique littéraire de la métaphore et du côté bio-physiologique un système de connexions reliant des aires spécialisées. N'est-on pas en droit de faire le rapprochement entre les deux sous forme au moins d'hypothèse de travail et d'appeler les neuroscientifiques à une collaboration interdisciplinaire ?

Quant à l'ouverture, elle implique le même système de cablage et de localisation spécifique. Lorsque Maeterlinck ne met dans sa pièce, *Pelléas et Mélisande*, que des phrases banales de la vie quotidienne mais en prenant bien soin de les placer étrangement l'une par rapport à l'autre de manière à créer un certain réseau d'interrogation sur l'humaine condition, le spectateur ne peut qu'être sensible à cette étrangeté et y répondre. Ce qu'a fait magnifiquement Debussy avec sa musique !

En écrivant *L'Effet de vie* (20), j'avais été conduit par la seule logique du concept d'ouverture à

rédiger une page qui me paraissait à moi-même un peu osée, dans laquelle je disais que l'intérieur de l'esprit est le seul lieu non fictif et non divin où la connaissance se passe d'une grille de lecture du monde, c'est-à-dire, pour un humain, des mots et des perceptions qui vont avec. En fait les neurosciences expliquent bien que l'acquis logé dans la mémoire d'un cerveau enrichit les perceptions de la lecture (21).

En somme, du côté de l'esprit nous avons des techniques d'ouverture qui sont plus ou moins importantes suivant les esthétiques mais qui sont toujours présentes parce qu'elles sont déjà dans la langue ; du côté du cerveau nous avons le cablage qui met en relation toutes les parties du cerveau entre elles en particulier les différentes aires du cortex avec le reste du cerveau. Il y a là encore une coïncidence qui me semble mériter un travail de collaboration.

III Le réel et la fiction.

La théorie de l'effet de vie admet que l'esprit humain possède au moins deux régimes différents de fonctionnement qui interfèrent l'un avec l'autre. Le premier est celui de la connaissance ; le second est celui de la fiction. Le rôle et l'ambition de celui de la connaissance est de dire avec le moins d'erreur possible ce qui importe à la vie, à la survie et au bonheur, ce qu'est le monde, quelles sont ses lois et quelles sont les lois de fonctionnement de cet esprit qui cherche à connaître et à se connaître. Le régime de la fiction est celui qui réutilise les données de la connaissance du réel pour imaginer d'autres mondes différents du vrai monde, mais lui ressemblant néanmoins.

Ces deux régimes sont intimement liés d'abord parce que la connaissance ne peut se faire que grâce à des hypothèses de travail qui sont des fictions provisoires. De même que le chasseur primitif est d'autant meilleur que l'idée qu'il se fait d'avance, hypothétiquement, du passage du gibier est plus proche de ce qui va se produire, de même le grand savant d'aujourd'hui est d'autant plus grand que ses hypothèses de travail sont plus proches de ce que ses expériences vont lui révéler. Il y a donc nécessairement de la fiction dans la quête de la connaissance. C'est ainsi, pour le rappeler au passage, que tant de grands savants ont conscience de posséder une sorte d'intuition poétique du monde.

Or la faculté qui fait les hypothèses n'est pas toujours appliquée, comme un outil, à un but pratique ou scientifique. C'est le cas du rêve (tel qu'il a été compris par Freud), de la rêverie, du jeu, des mythes, des légendes et des arts. Ces occupations humaines, on peut même dire ces disciplines, ont pour dénominateur commun de créer du plaisir, du soulagement et du bonheur. Le lien entre le réel et le fictif est patent dans tous ces domaines. Il est particulièrement fort dans les arts puisqu'ils utilisent un support matériel, l'artefact, qui renforce ce lien. Lorsqu'on parle d'art on oublie toujours de dire que sa première caractéristique est de créer un lien entre un esprit créateur et un esprit récepteur par le biais d'un objet. L'art est un système interactif reliant deux sujets au moyen d'un objet. Le lien entre la matière et l'esprit est dans la nature même des arts. L'art est matière et esprit. Exactement comme le cerveau qui est, lui aussi, matière et esprit puisqu'il modélise finalement sous forme d'idées son anatomie, sa physiologie, sa chimie, son électricité, tout son propre fonctionnement et, bien sûr, tout l'univers dont ses sens et les outils qu'il a inventés lui apportent des traces.

Mais n'allons pas trop vite. Il faut d'abord montrer que le régime de la connaissance implique celui de la fiction. Le cerveau modélise le monde et lui-même en recevant, en travaillant, en hiérarchisant et en stockant les traces mentales qui lui viennent des sens et de lui-même. Jacques Monod disait déjà dans *Le Hasard et la Nécessité* que la simulation était une propriété unique du cerveau (22). Il insistait sur le fait que les fonctions cognitives ne sont pas immédiatement liées à la parole. Cette simulation se fait par exemple pour la vue à partir de traces partielles qui doivent être combinées et qui peuvent l'être ensuite de différentes manières, c'est-à-dire en créant des possibles. De plus, les recherches ont montré que le cerveau peut se représenter une action sans l'exécuter. Il y a des « neurones miroirs" (c'est la célèbre découverte de Giacomo Rizzolatti) qui codent aussi bien un mouvement que l'observation de ce mouvement réalisé par un autre. Enfin quand on cherche à voir un objet en imagination, les zones du cerveau qui « s'allument » sont les mêmes que celles de la vision de l'objet réel. Les aires de la perception sont celles aussi de l'imagination.

Une autre preuve que le cerveau est lui-même une puissance de fiction, c'est qu'il peut manipuler par rotation un objet en trois dimensions (23). Enfin, le phénomène du sommeil paradoxal prouve que le cerveau peut travailler indépendamment du réel mais avec les images recomposées du réel. Comme, par ailleurs, le cerveau a besoin de cohérence interne et comme il est toujours fasciné par la cohérence naturelle, par le mouvement des astres par exemple ou par les symétries des plantes et des animaux, il est compréhensible qu'il crée des fictions complexes et qu'il leur impose le double reflet de sa cohérence intérieure et de celle du monde. J'en arrive donc encore à la même conclusion : la ressemblance qu'il y a entre le réel et la fiction dans la littérature d'une part et celle que l'on trouve d'autre part dans le fonctionnement du cerveau a de quoi intriguer les chercheurs. La littérature joue à faire comme si sa fiction était une réalité ; le cerveau crée de la fiction d'abord pour mieux comprendre le réel et ensuite pour son plaisir, son soulagement et son bonheur.

IV Le tout de l'effet de vie ; synthèse des couples analysés.

En ce point du raisonnement, il faut bien avouer que les travaux des neuroscientifiques ont beaucoup étudié les sens et la perception, le rapport stimulus-réponse, la mémoire courte, longue ou de travail, la conscience et les émotions, mais rarement le phénomène de l'art (24). Il y a là, pourtant, un gisement fascinant de questions capitales et ceci d'autant plus que les anciennes définitions de la beauté des arts par l'harmonie, l'équilibre et la convenance ne sont plus possibles et qu'il n'y a guère de nouvelles définitions philosophiques un tant soit peu consensuelles. Beaucoup de critiques et de philosophes de l'art disent même brutalement que la définition de l'art en tant que tel est un faux sujet.

En un sens, les neuroscientifiques semblent confirmer ce scepticisme lorsqu'ils découvrent qu'il n'y a pas de « neurones de l'art », pas d'aire cérébrale de l'émotion esthétique. Cela peut faire penser que l'émotion esthétique s'explique plutôt par un certain fonctionnement spécifique du cerveau. C'est aussi ce que semblait indiquer ce que je disais plus haut de la cohérence en tant que besoin inhérent au fonctionnement du cerveau. Et c'est ce qu'affirme très clairement Jean-Pierre Changeux, le neurobiologiste français qui est aussi collectionneur d'art : « Sans trop s'engager dans des spéculations hardies, il apparaît légitime de suggérer que le plaisir esthétique fasse intervenir, de manière concertée, des ensembles de neurones qui unissent les représentations mentales les plus synthétiques élaborées par le cortex frontal à des états d'activité définis du système limbique. » Cette idée lui fournit le titre d'un livre, *Raison et plaisir* (25).

Or, c'est presque la même thèse que propose la théorie de l'effet de vie. Il est donc temps de répondre au suspense annoncé plus haut. Elle dit qu'une œuvre est réussie lorsqu'elle est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie, c'est-à-dire un fonctionnement harmonieux de toutes les facultés ou, si l'on préfère, de toutes les aires du cerveau reliées par le fantastique cablage que j'ai évoqué. De même que l'on vit pleinement dans la réalité lorsqu'on est en face d'une situation qui appelle des réponses de toutes les facettes de l'humain, par exemple lorsqu'on assiste à la naissance de son enfant ou lorsqu'on tombe amoureux ou, pour les chercheurs, lorsqu'ils font une découverte, de même une œuvre de fiction est réussie lorsqu'elle « intéresse » (pour parler comme les météorologistes) toutes les facettes du cerveau-esprit.

La notion de valeur est inhérente à cette théorie, ce qui la distingue de toutes les théories littéraires du vingtième siècle. Ce n'est que par imitation indue des sciences dites « dures » que

les littéraires ont négligé ce qui paraît essentiel à tous les grands auteurs, la valeur, la beauté. La nature de l'art est de réussir un effet, un effet de vie psychique, c'est-à-dire qu'il est aussi dans sa nature de pouvoir échouer, comme l'histoire des arts le prouve depuis toujours en ne retenant qu'une petite partie des œuvres. Beaucoup pensent que les appréciations subjectives des œuvres d'art ne doivent pas entrer dans une étude « scientifique » de l'art. Je pense, tout au contraire, que l'esthétique ne deviendra une véritable science humaine que le jour où elle acceptera de faire entrer dans les données du phénomène qu'elle étudie toutes celles qui s'y trouvent effectivement. Ce n'est pas une attitude scientifique sérieuse d'éliminer d'un phénomène les variables qui s'y trouvent et de ne pas chercher à connaître les lois éventuelles qui régissent ces variables. Les physiciens et les mathématiciens ont des formules pour définir le fonctionnement des variables, pourquoi cela ne serait-il pas possible dans les sciences humaines où les variables jouent un rôle encore plus important à cause de la diversité des cerveaux et des cultures ?

C'est donc l'idée de plénitude d'un effet de vie que je propose comme nouvelle définition de l'émotion esthétique en accord avec un invariant mondial que l'on n'avait pas encore découvert dans les arts poétiques. Il me semble que l'esprit scientifique des chercheurs devrait être intéressé par cette découverte. Voici donc l'appel précis que je lance : n'est-il pas possible de chercher à repérer la plénitude d'une émotion esthétique à l'aide des techniques modernes d'observation du fonctionnement du cerveau ?

Du même coup, on aurait l'explication d'un fait étrange mais couramment admis par les artistes, celui de mystère de la beauté. Ils disent souvent qu'elle est un « quelque chose », un « je ne sais quoi », un « indicible », qui n'est ni une idée, ni un sentiment, ni une émotion, mais tout cela à la fois. Un « quelque chose » ensemble triste et gai, troublant et apaisant, évident et obscur et finalement trop riche pour être analysé. On sait d'ailleurs en neurosciences que le cerveau fait beaucoup de choses « en parallèle » indépendamment de la conscience et que cette même conscience a du mal à être « consciente » de plus d'une chose à la fois.

Comparons, pour conclure deux textes d'auteurs appartenant à des époques éloignées et à des civilisations très différentes : Le premier est de Jiang Kui (1155-1221) (26) : « La poésie possède quatre espèces de hauts merveilleux. Le premier s'appelle le «haut merveilleux du raisonnement » ; le second est le haut merveilleux de l'idée » ; le troisième s'appelle le « haut merveilleux de l'imagination » ; le quatrième, le « haut merveilleux spontané ». Le second texte est de Joachim du Bellay (1522-1560) : « Sache, lecteur, que celui sera véritablement le poète que je cherche en notre langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr,

admirer, étonner, bref qui tiendra la bride de mes affections, me tournant ça et là à son plaisir. Voilà la vraie pierre de touche où il faut que tu éprouves tous poèmes et en toutes langues (27). » Comment prétendre que l'unidiversité d'homo sapiens n'est pas patente dans ces textes et comment ne pas avoir envie de la rapprocher de la structure et du fonctionnement, également unidivers, de son cerveau ?

Notes

(1) Horace, *Epitre aux Pisons,* v. 23 :"Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum", éd. et tr. Fr. Villeneuve, Belles Lettres, Paris, 1978.

(2) Cité par Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*. *Lectures du Natyasastra*, Ecole française d'Extrême Orient, Paris, 1992, p. 62.

(3) La Fontaine, *Fables*, éd. René Radouant, Paris, Hachette, 1929, p. 8.

(4) Voir Gérald M. Edelman, *Plus vaste que le ciel. Une nouvelle théorie générale du cerveau*, Odile Jacob, Paris, 2004, p. 45 et passim ch. 4.

(5) John Allman, *Evolving Brains*, Scientific American Library, New-York, 1999, ch. 3, pp. 43-62.

(6) Odile Jacob, Paris, 2007, 455p.

(7) Cf Gerald M. Edelman, *op. cit.* 2004, p. 45.

(8) François Jacob, *Le Jeu des possibles. Essai sur la diversité du vivant,* Fayard, Paris, 1981, p. 126.

(9) Jean-Didier Vincent, 2007, *op. cit*., p. 326 et *Biologie des passions,* nouv. éd., 1994, Odile Jacob, Paris, p. 143.

(10) A. Pope, *Essay on Criticism*, in *The poems of Alexander Pope*, éd. J. Butt, Methuen and Co., 1963, v. 365.

(11) Diderot, *Lettres sur les sourds et les muets*, *O. C.*, éd. J. Varloot, Paris, Hermann, t. IV.

(12) Voyez Jean-François Portier, *Le Cerveau et la pensée*, 2e éd., Ed. Sciences humaines, 2003, p. 419.

(13) Je note qu'elle ressemble malgré tout à celle des dix facultés qui sont données par Gerald M. Edelman, *op. cit*., p. 109.

(14) Cf entre autres auteurs, Gerald M. Edelman, *op. cit*., p. 46.

(15) Voir par exemple le ch. 3 de Jean-Didier Vincent, *op., cit*., p. 152.

(16) J. LeDoux, *Le Cerveau des émotions. Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle* , Odile Jacob, Paris, 2005.

(17) *Biologie des passions*, p. 152.

(18) Gerald M. Edelman, *op. cit*., p. 37.

(19) Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994, p. 77.

(20) *Op. cit.*, p. 225.

(21) Voir par exemple dans *Raison et plaisir*, le sous-chapitre "les architectures du plaisir esthétique".

(22) *Op. cit.*, p. 194.

(23) voyez lez schémas reproduits par Jean-Didier Vincent, op. cit., p. 323.

(24) De nombreux auteurs semblent préférer laisser de côté un sujet aussi difficile, comme cela est confirmé par la *Elsevier's Encyclopedia of neuroscience,* p. 978. Elle consacre elle-même une entrée à la musique, mais pas aux autres arts. En revanche, Jean-Didier Vincent donne dans son *Voyage* un chapitre intitulé "Salon des beaux arts". Il y développe la thèse de l'art comme "représentaction" (sic) que j'adopterais volontiers si elle intégrait l'idée de valeur qui est fondamentale en art.

(25) *Raison et plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994.

(26) Cité in *Brotherhood in Song*, The Chinese University of Hong Kong, 1958, p. 94.

(30) Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, éd. H. Chamard, Macel Didier, 1948, p. 314.