Jean-Marie Schaeffer

THÉORIE DES SIGNAUX COÛTEUX, ESTHÉTIQUE ET ART

Il existe une famille d'oiseaux, vivant notamment en Australie et en Nouvelle-Guinée connus en français sous la dénomination d'oiseaux-berceaux ou d'oiseaux-jardiniers et en anglais sous le nom de *bowerbirds*. Ils appartiennent à la famille des Ptilonorhynchidés, qui fait partie du sous-ordre des Oscines (oiseaux chanteurs) qui lui-même fait partie de l'ordre des Passériformes. Il en existe, selon les classifications entre 18 et 20 espèces. Si je vous en parle c'est à cause de ceci qui fait leur réputation : les mâles construisent des architectures complexes et très décorées. L'architecture est à base de rameaux d'arbustes, la décoration tirant profit de multiples objets prélevés dans l'environnement et recyclés : fleurs, plumes, rubans, capuchons de bouteilles, morceaux de verre cassé ou de vaisselle, ustensiles en plastique volés par exemple dans des campings voisins, etc. Souvent l'intérieur du berceau est « peint » avec une mixture de baies, d'écorce, de charbon, de salive et de terre. Ce berceau joue un rôle central dans la vie amoureuse des oiseaux berceaux, à tel point que les mâles passent une grande partie de l'année à construire, perfectionner et réparer leurs berceaux, notamment en remplaçant les fleurs fanées etc. Ainsi l'oiseau-berceau satiné d'Australie commence la construction au début mai alors que la saison des amours ne débute qu'en automne vers les mois d'octobre et novembre.

Quelle est donc la fonction du berceau ? Celui-ci est en fait un élément central du comportement de séduction du mâle et il joue un rôle tout aussi important dans le choix que la femelle va opérer parmi ses amoureux. En fait la fonction du berceau est triple. D'abord en tant qu'œuvre architecturale et décorative, il attire l'attention des femelles qui l'inspectent minutieusement. En deuxième lieu, dès lors que l'œuvre architecturale a convaincu la femelle que l'architecte en question valait la peine qu'elle s'y intéresse de plus près, il fonctionne comme une salle de spectacle. En effet, la femelle vient se placer à l'intérieur du berceau et regarde l'architecte, donc le mâle, exécuter ce qui est la phase cruciale de son opération de séduction et qui consiste dans une danse de séduction couplée à un spectacle sonore. Durant la danse le mâle émet des sons très différenciés dont une partie sont mimétiques (ils imitent d'autres oiseaux) et d'autres automimétiques (ils imitent leurs propres cris de menace). Une fois la parade finie, le mâle essaie bien entendu de s'accoupler avec la femelle sans trop lui demander son avis. C'est ici qu'apparaît une troisième fonction du berceau, fonction qui a été notée par le grand spécialiste de la question qu'est Gerald

Borgia¹ : « *Bowers likely originated as devices to protect females from forced copulation by courting males. For females to benefit from mate choice they must be able to visit and observe courtship by different males and reject those who are unsuitable. Female bowerbirds are susceptible to forced copulation when on the ground. The different bower types require the male to move around a barrier to copulate with the female and this allows disinterested females the opportunity to safely escape the display court* ». L'architecture du berceau assure donc que les femelles peuvent choisir le mâle qui leur convient. Mais comment choisissent-elles : Qu'est-ce qui leur importe davantage : l'architecture, la décoration, la danse et les imitations vocales ou tout cela ensemble ? Voici la réponse de Borgia : « *Bower quality, numbers of preferred decorations, and vocal/dancing elements all contribute to male mating success* ». L'étude de Borgia montre que les critères varient selon les populations c'est-à-dire que les préférences des femelles sélectionnent des traits différents. Par ailleurs: « *Females having previously mated with high quality males show reduced mate searching and typically return to mate with these males in successive years* ». En somme la femelle développe au long de sa "life-history" pour reprendre une expression de Tim Ingold des préférences stables pour certaines caractéristiques architecturales et décoratives ainsi que pour certaines prestations rituelles.

Tout le monde aura évidemment compris depuis longtemps où je veux en venir. En fait en parlant d'architecture, de décoration, de chant, d'observation et de choix de préférences j'ai déjà vendu la mèche : ce que je veux vous suggérer c'est qu'en fait ce que je vous ai décrit a quelque chose à voir avec ce que chez les humains nous appelons la création artistique et la relation esthétique – création plastique et chorégraphique du côté du mâle attention et appréciation esthétiques du côté de la femelle.

Voilà qui, j'en suis sûr, ne peut manquer de provoquer une multitude d'objections. Sans même parler des objections de principe face à ce qui pourrait apparaître comme une variante de réductionnisme biologique qui méconnaîtrait l'irréductibilité des faits culturels humains aux comportements qu'on observe chez d'autres êtres vivants, des objections de fait semblent ruiner d'entrée de jeu le rapprochement en question. On connaît en effet parfaitement la fonction des berceaux : ils font partie des comportements qui relèvent de la sélection sexuelle. Or, les comportements artistiques et esthétiques des hommes ne relèvent pas, ou alors de manière très marginale de la sélection sexuelle. Est-ce que je ne fais pas accomplir une formidable régression à l'esthétique en laissant entendre que les faits de sélection sexuelle chez les animaux puissent nous être utiles pour comprendre quelque chose à la création artistique et à la relation esthétique chez les humains ?

Je n'entrerai pas ici dans une discussion de l'objection de principe qui repose sur tout un ensemble de présupposés tel la discontinuité entre les humains et les (autres) animaux ou encore la dichotomie nature/culture qui me paraissent éminemment problématiques, un ensemble de questions que Philippe Descola a analysé de façon tout à fait décisive. En revanche, il m'importe d'insister sur le fait que mon projet ne s'inscrit pas dans une perspective réductionniste, c'est-à-dire qu'en m'intéressant à la question des relations entre les architectures des oiseaux à berceau je ne veux pas défendre l'hypothèse que les

1 G. Borgia/J. Allibert/C. Uy, *Sexual Selection drives rapid divergence in bowerbird display traits*, «Evolution», 54, (1) 2000, pp. 273-278.

pratiques artistiques et esthétiques sont au service de la sélection sexuelle. Mon approche se veut structurelle et non pas fonctionnelle. Le réductionnisme consisterait à soutenir que les comportements de sélection sexuelle des oiseaux sont *fonctionnellement* équivalents aux créations artistiques et à l'attention esthétique des humains. Ce n'est bien entendu pas dans cette perspective que je veux m'engager : mon hypothèse concerne l'existence possible d'une *homologie de structure comportementale* et processuelle entre les deux séries de fait. Du même coup je ne pense pas la relation explicative en sens unique mais comme pouvant aller dans les deux sens : mon pari méthodologique est que les deux séries de faits peuvent s'éclairer l'un l'autre et qu'en nous interrogeant sur l'homologie structurale nous pouvons en apprendre plus à la fois sur ce qui se passe chez les oiseaux à berceau lors des comportements relevant de la sélection sexuelle et sur ce qui se passe chez les humains dans le champ des faits artistiques et esthétiques.

Concrètement, ce qui est en jeu ici ce n'est pas l'idée que la relation d'appréciation dans laquelle les femelles s'engagent par rapport au chant des mâles relève de la fonction esthétique, où que l'art remplit une fonction de sélection sexuelle ou une fonction du même type, mais uniquement que la structure de la production poétique ou actantielle et de l'activité attentionnelle à travers laquelle se réalise la sélection sexuelle chez les oiseaux est homologue de la structure de la production artistique et de la relation esthétique chez les humains. J'insiste sur ce point car il est crucial pour le type d'approche que j'aimerais mettre en œuvre : une homologie structurale ne plaide ni pour ni contre une équivalence fonctionnelle. Cela implique notamment que je m'engage aussi à distinguer chez les humains entre les faits artistiques et la relation esthétique et les fonctions que ces faits et cette relation sont susceptibles de remplir. C'est là une des leçons fondamentales à la fois de la biologie de l'évolution mais aussi, par exemple, de l'analyse structurale en anthropologie : une même structure peut être cooptée par des fonctions différentes, voire si on adopte une perspective phylogénétique, une structure donnée peut être cooptée au fil de l'évolution pour des fonctions différentes, de même qu'à l'inverse une fonction peut être réalisée par des structures différentes. À mes yeux, une des formes que revêt le réductionnisme dans le champ de l'approche dite « naturaliste » des faits de culture résulte selon les cas, soit de l'identification pure et simple entre homologie structurale et équivalence fonctionnelle, soit de l'hypothèse erronée qu'il y a une relation de « un à un » entre structure et fonction.

Mais en quel sens peut-on réellement parler d'homologie structurale entre nos deux séries de faits ? N'est-ce pas simplement mettre un terme savant sur de vagues analogies et charrier du même coup subrepticement une anthropomorphisation ? Je pense que non. Pour le montrer il faut d'abord décrire de manière plus fine ce qui se passe chez les oiseaux à berceau en confrontant ses activités aux traits prégnants de la constellation artistique et esthétique humaine. Pour le dire autrement : si un homme construisait le type d'architecture que construit l'oiseau à berceau et si ce type produisait de la part des autres humains le même type de comportement que celui que le berceau produit chez les femelles, nous dirions que nous sommes face à une œuvre d'art qui donne lieu à une réception esthétique ?

Je vais commencer par dégager ce qui me semblent être les points saillants de ce qui se passe du côté du mâle. En quel sens peut-on défendre l'hypothèse d'une homologie structurale avec les pratiques artistiques humaines ? Une première réponse est de dire que dans les deux cas nous avons à faire à des types d'activité, d'extériorisations, qui mettent en

œuvre les mêmes ressources mentales et les mêmes types d'extériorisation exosomatique que les activités humaines homologues. Ainsi la construction du berceau met en œuvre le même type de ressources mentales que l'activité artefactuelle humaine : existence d'un modèle intérieur, capacité de traduire ce modèle en réalité tridimensionnelle extérieure, activité de planification, segmentation du script d'action en sous-routines – construction et décoration –, décisions préférentielles face à des solutions alternatives, capacité d'une évaluation synthétique de l'ensemble etc. Quant à la parade elle-même, elle met en œuvre les mêmes ressources et le même type d'utilisation des capacités et du répertoire comportementaux que la danse et le chant chez les humains : il s'agit de mouvements corporels réglés formant des séquences organisées, modulées en partie selon les réactions du partenaire, ou, dans le cas de la parade sonore, de sons rythmés, formant là encore des séquences non aléatoires etc.

On peut certes discuter sans fin jusqu'où cette homologie s'étend : au-delà de l'homologie des ressources et des répertoires y a-t-il réellement une homologie de niveau de traitement : y-a-t-il intentionnalité ou non dans le cas de l'oiseau, la mise en œuvre de ces ressources est-elle « consciente » etc. Questions, qui je l'avoue sont très difficiles et peut-être indécidables dans la mesure où la réponse qu'on leur donne dépend au moins autant de la définition qu'on donne des termes d'intentionnalité et de conscience que des faits – les processus et répertoires mentaux – concernés. Par exemple si on distingue entre **conscience** d'accès (l'intentionnalité comme aboutness), c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Joëlle Proust : « la capacité de d'utiliser des représentations dans un comportement –qui peut être communicationnel ou physique : observer l'environnement pour en extraire une information, choisir l'action adaptée, communiquer avec d'autres sur un changement donné », l'oiseau mâle qui construit son berceau ou accomplit sa parade dispose de cette conscience. Est-ce que l'oiseau dispose d'une conscience phénoménale, c'est-à-dire est-ce qu'il éprouve son environnement sous forme de qualités formant une expérience distinctive combinant proprioception, vision, audition, odorat en une totalité unifiée dont-il a l'expérience. En l'état la question est débattue, mais qu'il en soit l'hypothèse d'homologie des processus et répertoires n'exige pas qu'il y ait une homologie dans les niveaux de traitement. Il se pourrait que ce soit uniquement chez l'être humain que ces processus et répertoires accèdent à la conscience phénoménale parce que seul l'être humain dispose d'une conscience phénoménale : cela ne les empêcherait pas d'être en tant que tels distincts et indépendants de cette conscience phénoménale, même si on peut admettre que l'accès ou non à ce niveau de traitement peut par *feedback* en enrichir considérablement leur mise en œuvre. Donc, cette objection ne me paraît pas décisive.

Mais une autre objection est plus importante : l'homologie relie-t-elle réellement les comportements de l'oiseau et l'activité *artistique* humaine. N'intervient-elle pas sur un niveau plus générique, celui de la simple extériorisation artefactuelle et gestuelle-sonore ? C'est-à-dire s'il y a homologie n'est-elle pas simplement entre les répertoires comportementaux de l'oiseau et des productions artefactuelles banales plutôt qu'artistiques ? Ne commet-on pas une erreur de catégorisation en cherchant l'homologue humain dans les pratiques *artistiques* plutôt qu'au niveau des simples extériorisations artefactuelles et gestuelles-sonores ? De même au niveau de l'activité réceptive : est-ce que l'homologie n'est pas simplement générique c'est-à-dire est-ce qu'elle ne concerne pas tout simplement

l'attention perceptive comme telle ? Pourquoi jouerait-elle avec l'attention orientée esthétiquement ?

Pour répondre à ce problème il faut pousser l'analyse plus loin. En effet, il ne suffit pas de se borner à l'analyse des répertoires mentaux et comportementaux. Car en réalité l'enjeu est ce qui se passe entre le mâle et la femelle, autrement dit ce qui s'échange entre eux. Pour le dire autrement : les homologues processuelles sont des éléments d'une homologie plus profonde qui concerne leur statut : dans les deux cas – oiseau mâle et pratique artistique humaine, oiseau femelle et attention esthétique – nous avons à faire à la production ou à la réception de faits marqués et qui ont une fonction de signal. C'est sur ces deux niveaux où se joue la véritable homologie.

Partons du mâle et de la parade. D'abord il s'agit de faits marqués en ce que la parade est temporellement marquée comme séquence ritualisée suivant un scénario structuré : le temps de la parade n'est pas le temps des interactions communes, c'est même un temps où les interactions communes sont suspendues. La construction elle aussi est marquée : pour s'en rendre compte il suffit de la comparer avec le nid que construit la femelle qui lui est une construction non marquée. En deuxième lieu la construction comme les extériorisations actantielles, tout en se servant du répertoire d'activités dont dispose l'oiseau pour ses comportements non marqués, sont découplés de la fonction non marquée de ces mêmes comportements : le berceau ne sert pas à élever des petits, les gestes et cris ne sont pas des extériorisations motivés par le contexte réel dans lequel se trouve le mâle. Donc, les comportements et répertoires cooptés par le rituel de parade changent de statut par rapport à leurs instanciations en dehors de ce rituel. Pour comprendre de quoi il s'agit, il suffit de comparer le berceau du mâle avec le nid que construit la femelle ou la parade du mâle avec les mises en œuvres hors parade des registres comportementaux ou vocaux. Le nid que construit la femelle pour élever ses petits peut être considéré comme étant homologue par exemple des abris que construisent les humains, c'est-à-dire qu'il relève d'une homologie qui se situe sur le niveau de la simple extériorisation artefactuelle. Le berceau en revanche ne fonctionne pas comme une structure à usage transitif mais comme **élément d'un display d'une exhibition** : à travers le berceau et ses décorations le mâle signale sa valeur. De même les mouvements et les vocalises de la parade ne sont pas de simples instanciations des répertoires comportementaux du mâle. Ce sont des extériorisations marquées et ce marquage les distingue catégoriellement des mouvements et vocalises identiques en termes morphologiques mais extériorisés hors du contexte de la parade. Emis en contexte normal leur fonctionnement est transitif : se déplacer, menacer, s'enfuir, agresser etc. c'est-à-dire qu'elles s'éteignent une fois le but visé atteint. Dans le contexte de la parade, les mêmes mouvements et vocalises fonctionnent en revanche comme une signalisation : ils sont intégrés dans une séquence qui obéit à une logique de structuration interne et ne constitue pas une série ouverte de réponses à des stimuli externes. Elle est endogène (non provoquée par les sources externes canoniques qui en général induisent ce type de comportement) et autotéléologique (elle est produite pour être produite et non pas pour transmettre un signal pragmatique spécifique). Mais cela ne suffit pas encore, puisqu'en contexte non ritualisé les animaux échangent aussi des signaux. Ce qui est spécifique au contexte de parade est triple : a) des comportements et des résultats d'actions n'ayant pas une fonction native de signaux sont utilisés comme signaux : c'est le cas du répertoire des mouvements et c'est

le cas du résultat de l'activité constructive, le berceau, qui n'est pas une structure d'usage (ou seulement marginalement), mais un signal complexe et indirect de la valeur du mâle.

b) Des comportements signalétiques sont cooptés dans le cadre d'une métasignalisation autoréférentielle. Ainsi lorsque la mâle émet le signal de menace « Skraa » dans le cadre de sa parade, ce signal n'a pas de fonction transitive : il ne s'agit pas de menacer la femelle ni un adversaire ; il a un statut métasignalétique au sens où son émission signale la valeur de son émetteur. Donc l'ensemble de la parade ne fonctionne ni comme une simple construction artefactuelle ni comme une simple interaction par signaux mais dans le cadre d'une dynamique autoréférentielle : le berceau est référé à lui-même comme structure décorée qui matérialise la fitness du mâle, la danse et les cris sont des autoprésentations. Pour le dire autrement, dans le cadre de la parade les activités remontent tous d'un cran dans la hiérarchie des boucles de traitement mental et d'interaction avec l'individu récepteur : ce qui était artefact devient signal, ce qui était signal devient métasignal à composante autoréférentielle.

c) La signalisation est non économique, au sens où elle est par exemple très redondante, où les signaux émis sont découplés de leur fonction et fonctionnent en quelque sorte à vide, au sens aussi où, dans le cas de l'architecture, il y a une surabondance. Ce troisième point nous retiendra dans la deuxième moitié de cet exposé puisqu'il relève de la question des signaux coûteux.

Pour le moment je me bornerai à constater que sur ces trois points il y a une profonde homologie avec les activités artistiques humaines qui entretiennent le même type de relation avec les activités artefactuelles et plus généralement avec les comportements non marqués. Ainsi un artefact a tendance à devenir une œuvre d'art lorsqu'il opère comme un signal, ou comme un objet symbolique (c'est le cas de l'urinoir de Duchamp), et un signal devient une œuvre d'art lorsqu'il devient un métasignal à composante autoréférentielle (il suffit par exemple de penser à la fiction comparée au récit factuel, mais aussi à la poésie dont tout le monde s'accorde à reconnaître l'importance de la fonction autoréférentielle au niveau formel comme sémantique). Du même coup la signalisation va à l'encontre du processus d'économie des moyens et au contraire maximalise la surcharge poétique du côté de l'émetteur et la surcharge attentionnelle du côté du récepteur.

Allons voir maintenant ce qui se passe du côté de la femelle de l'oiseau berceau. Si l'hypothèse que je propose tient la route il y aurait du côté de son comportement une homologie structurale avec la relation esthétique conçue comme mode d'attention spécifique régulé par la satisfaction intrinsèque à l'attention elle-même. Pour le dire autrement, l'hypothèse est que de même que l'homologie entre la construction et la parade du mâle d'un côté, les activités artistiques humaines se situe au niveau du caractère marqué des activités en question par rapport à des activités et comportements non marqués, de même l'activité d'attention appréciative de la femelle constitue un comportement marqué à la fois au niveau de l'investissement attentionnel et au niveau de l'investissement affectif, au même titre que l'est la relation esthétique chez les humains.

La première chose qu'on peut noter est que le temps de l'attention appréciative de la femelle est un temps ritualisé se déroulant dans un lieu spécifique ayant en même temps une fonction de signal et que le mâle met à sa disposition de la femelle, à savoir le berceau. Le temps de l'attention appréciative est ritualisé parce qu'il est séquentiellement organisé en quatre phases : inspection visuelle du berceau, installation dans le berceau et « contemplation

» de la parade du mâle, jugement appréciatif se traduisant éventuellement par un signal de consentement, enfin si le signal de consentement a été donné, l'acte d'accouplement qui signe le moment de sortie du temps et de l'espace ritualisé. Il faut noter que pour que le rituel puisse fonctionner il faut que la femelle, et ce sur le plan cognitif aussi bien que celui des réactions affectives, traite l'ensemble de la situation comme une situation non pas d'interaction directe mais d'un « display » adressé à elle. Il faut notamment qu'elle traite les signaux émis par le mâle comme des signaux autoréférentiels, c'est-à-dire dont la visée n'est autre que le fait même de leur émission et plus précisément les traits qualitatifs de cette émission. Ceci signifie notamment qu'elle doit être capable de traiter tous les stimuli pertinents, structure du berceau, décoration, couleurs, danse et vocalises du mâle, en neutralisant ses propres boucles réactionnelles courtes, c'est-à-dire les boucles dans lesquelles un stimulus est couplé à une réaction comportementale immédiate : elle ne doit pas traiter les baies comme des objets à picorer mais comme des objets à inspecter, elle ne doit pas traiter les signaux intenses du mâle comme des signaux transitifs et donc il faut qu'elle neutralise les réactions qui suivraient ces mêmes signaux émis en contexte non ritualisé, etc. De façon plus générale, elle doit être capable de découpler l'attention perceptive du contexte pragmatique réel et la maintenir en éveil à travers un processus d'autoreconduction endogène régulé par un verdict appréciatif qui traduit de sa part le degré d'attractivité des signaux traités, attractivité qui est reportée sur l'émetteur de ces signaux.

Mon hypothèse est donc que nous avons là une profonde homologie avec la relation esthétique, telle qu'on peut la décrire dans une vision de psychologie cognitive. En effet, toutes les conduites pertinentes en termes « esthétiques » sont des activités de discrimination, de discernement. Le premier trait distinctif de l'expérience esthétique résiderait ainsi dans le fait qu'il s'agit d'une expérience cognitive, cet adjectif étant ici pris au sens large du terme, c'est-à-dire au sens où la cognition est coextensive à l'attention que nous portons au monde. Mais bien entendu, la fonction originaire et « canonique » de l'attention ne réside pas dans son usage esthétique : sa fonction essentielle est de nous permettre de nous orienter dans l'environnement physique et humain dans lequel nous vivons. Donc, si l'activité attentionnelle est une condition nécessaire pour qu'il puisse y avoir une conduite esthétique, elle ne saurait en être la condition suffisante. La deuxième condition pour qu'on puisse parler d'une relation esthétique me semble être la suivante : pour qu'une attention cognitive relève d'une conduite esthétique, il faut qu'elle soit réglée par la satisfaction prise à l'activité attentionnelle elle-même. Bref, pour qu'on puisse parler d'une conduite esthétique, il faut que le (dé)plaisir soit le régulateur de l'activité de discernement et il faut que la source de la (dis)satisfaction soit cette même activité de discernement. La relation esthétique possède donc bien une double spécificité : elle correspond à une activation endogène (donc non contrainte par des stimuli qui exigent une réponse cognitive pour des raisons d'ordre pragmatique) et autotélique (donc non finalisée par une boucle réactionnelle liant les stimuli à une réponse intramondaine) de l'attention. Ceci signifie que pour pouvoir rendre compte de la phylogenèse de la relation esthétique il faudrait d'abord comprendre quand et comment est apparue cette capacité d'activation endogène et autotélique de l'attention. Il faudrait ensuite pouvoir comprendre comment l'investissement affectif en termes d'attitudes d'attraction et de répulsion à l'égard des stimuli causant l'activité

attentionnelle peut se déporter des objets représentés vers l'activité représentationnelle elle-même. Il faut bien voir que cette capacité doit aussi déjà exister chez la femelle de l'oiseau berceau puisqu'elle doit découpler le plaisir ou le déplaisir éventuel des baies par exemple comme nourriture du plaisir-déplaisir de leur mode opératoire comme stimuli visuels colorés. Inutile de dire qu'on est loin actuellement de pouvoir répondre à ces questions. Il n'empêche que si on met ensemble les deux séries de faits – la liaison structurelle entre les centres de traitement de l'information et les centres affectifs d'un côté, l'existence d'une capacité d'activation endogène et autotélique de l'attention de l'autre – on retrouve les deux caractéristiques centrales de la conduite esthétique telle qu'on peut la dégager à partir de l'observation de situations réelles et de multiples témoignages provenant de cultures diverses, tout autant que le noyau de la relation appréciative que la femelle adopte à l'égard de la parade du mâle et de son berceau.

Une dernière remarque à propos de cette comparaison afin de bien faire comprendre la nécessité de distinguer entre homologie structurelle et identité fonctionnelle. La dernière étape du rituel d'accouplement des oiseaux-berceaux, c'est-à-dire le fait que la femelle reporte l'attractivité des signaux qu'elle traite sur l'émetteur de ces signaux et par conséquent s'accouple avec lui, ne fait pas partie de l'homologie structurale mais est la trace de la fonction spécifique que réalise la structure homologue à l'attention esthétique dans le cas des oiseaux-berceaux, à savoir la fonction de sélection sexuelle. Il est important de noter que cette dissociation est aussi possible du côté humain de l'homologie c'est-à-dire du côté de l'activité artistique et de l'attention esthétique. Pour des raisons historiques l'esthétique philosophique a tendance à amalgamer ces deux dimensions c'est-à-dire à confondre l'analyse des processus de la création artistique et de l'attention esthétique avec une analyse fonctionnelle. D'où l'idée selon laquelle la création artistique ne pourrait avoir qu'une seule fonction, qui serait la fonction esthétique. Mon hypothèse est que la création artistique peut s'insérer dans les contextes fonctionnels les plus divers et donc que ce qui fait par exemple l'unité anthropologique des pratiques artistiques humaines ce n'est pas une fonction unique – parce qu'une telle unicité de fonction n'existe pas – mais l'identité d'un ensemble de structures processuelles. De même je ne pense pas que la relation esthétique soit une fonction : elle constitue une certaine dynamique attentionnelle régulée par l'indice de satisfaction inhérent à cette activité, mais cette relation peut remplir des fonctions diverses dans des séquences comportementales dont elle peut fort bien n'être qu'un ingrédient instrumentalité comme c'est le cas dans les rites, dans la publicité, dans la propagande etc.

Il faut cependant essayer d'aller plus loin dans notre analyse. Pour cela il faut s'intéresser de plus près au statut de signal des processus et artefacts en question. C'est ici qu'il me faut introduire la deuxième expression de mon titre, à savoir la notion de signaux coûteux (*costly signals*) ou de signalisation honnête (*honest signaling*) . Il me semble que cette théorie peut nous livrer quelques éléments supplémentaires pour une description voire une explication des faits artistiques et esthétiques qui à la fois peut tirer profit des homologies structurales entre ces comportements et la sélection sexuelle, là encore à condition qu'on découple la question de la fonctionnalité de celle de l'homologie structurale.

En biologie de l'évolution, la théorie de la signalisation coûteuse est née pour rendre

compte des situations de connaissance incomplète, c'est-à-dire à des situations d'interaction communicationnelle portant sur des attributs qu'il est difficile ou coûteux de percevoir directement et qui varient en qualité, intensité ou degré entre les sujets qui signalent (qui peuvent être des groupes). Elle fait partie intégrante d'une théorie plus complexe qui est la théorie de la signalisation honnête et qui essaie d'expliquer comment des individus qualitativement différents en termes de fitness et ayant des intérêts en partie concurrentiels peuvent néanmoins tirer un bénéfice mutuel du fait de signaler honnêtement leurs différences de qualité. C'est le cas notamment de la fitness génétique, ce qui explique pourquoi la théorie de la signalisation coûteuse s'est intéressée très fortement à la question de la sélection sexuelle. Le problème plus spécifique des signaux coûteux s'y manifeste à travers le fait que la sélection sexuelle sélectionne positivement la production de signaux handicapants, telle la queue du paon, ce qui semble contraire à toute logique. Les berceaux et l'interaction rituelle décrite relèvent du même ordre : là encore, comme dans le cas de la queue du paon il s'agit de trouver une explication fonctionnelle à ce qui en termes de sélection naturelle paraît relever d'investissements difficilement explicables parce que handicapants pour la survie. La théorie des signaux coûteux prétend précisément expliquer ce fait. L'idée centrale de la théorie des signaux coûteux est que le coût ou le bénéfice (pour celui qui signale) de ce type de signal dépend des qualités réelles de l'émetteur (plus ces qualités sont grandes moins le signal est coûteux pour lui), autrement dit qu'un signal coûteux est un signal qu'on ne peut pas simuler : si on est capable de le produire c'est qu'on possède effectivement les qualités qu'il signale car ce sont précisément ces qualités qui rendent possible sa production. En cela la situation est très différente de celle des signaux non coûteux qui sont facilement simulables : il m'est facile de dire « je suis le plus fort », alors qu'en réalité, comme vous pouvez le constater, je suis un maigrichon sans muscles ; mais lorsque ce qui vaut comme signal pour transmettre ce message est la mise en œuvre même de cette force (par exemple dans un combat rituel) je ne peux plus tricher, puisque la qualité du signal est l'expression directe de la qualité qu'il signale.

La théorie des signaux coûteux est utilisée comme principe explicatif des comportements les plus divers, dans les espèces les plus diverses. Elle a l'avantage de pouvoir relier ensemble les découvertes de disciplines très diverses qui vont de la biologie de l'évolution jusqu'à l'anthropologie des religions en passant par l'anthropologie économique et la théorie des dépenses somptuaires. Cette approche a donc d'entrée de jeu un intérêt évident : elle permet de situer l'art et les conduites esthétiques dans le cadre plus large des autres faits sociaux auxquels ils sont associés dans la plupart des sociétés, telles la religion, le rituel etc. C'est par exemple ce que font Rebecca Blige Bird et Eric Alden Smith². D'après les deux auteurs la théorie de la signalisation coûteuse permet de mettre en relations les conceptions de l'anthropologie sociale qui insiste sur les relations intangibles, les représentations et auto-représentations symboliques, la question de statut symbolique etc, et les approches en termes d'individus égoïstes mais socialement immergés (*embedded*).

En prêtant attention au problème du maintien de crédibilité lorsque des individus

2 R. Blige Bird/E. Alden Smith, *Signaling Theory, Strategic Interaction and Symbolic Capital*, «Current Anthropology», 2005, vol. 46, n. 2, p. 221-248.

doivent prendre des décisions interdépendantes (concernant des conjoints, alliances, conflits, relations de confiance etc.) en situation d'information incomplète, la théorie de la signalisation nous donne une nouvelle interprétation d'activités symboliques telles l'élaboration esthétique, les rites d'initiation, les limites ethniques, les festivités cérémoniales, la circulation des richesses, la consommation ostentatoire, l'architecture monumentale, l'engagement religieux et l'approvisionnement altruiste de biens collectifs³.

Le problème est que lorsqu'ils appliquent cette théorie dans le domaine de l'art ils le font en posant une identité fonctionnelle entre l'art et la signalisation coûteuse à fonction de sélection sexuelle plutôt que de s'intéresser à la question de l'homologie structurale. Du même coup ils interprètent l'activité artistique dans une perspective de lutte concurrentielle et de pouvoir, l'inscrivant *de facto* dans la succession de la théorie de la classe des loisirs de Veblen, de la théorie du don de Mauss et de la théorie du capital symbolique de Bourdieu. Je ne veux pas dire que cette façon de voir n'est pas intéressante pour étudier certaines fonctions de la création artistique, loin de là. En revanche je suis convaincu qu'elle ne nous permet pas de rendre compte ni de la création artistique *in se* ni de la relation esthétique *in se* mais simplement d'une de leurs fonctions possibles.

Le premier problème qui se pose concerne la question de l'émetteur des signaux, ou plutôt la question de la relation entre le producteur de l'objet qui va fonctionner comme signal coûteux et l'émetteur de ce signal. A priori on pourrait penser que les deux doivent coïncider puisqu'un signal coûteux doit ne pas pouvoir être simulé donc doit être en tant que signal *produit* une expression directe des qualités qu'il signale. Or, un des exemples artistiques de signal coûteux interprété dans le cadre d'un calcul de bénéfice-prix individuel donné par les auteurs est un exemple où les deux, le producteur de l'objet et l'émetteur du signal ne coïncident pas. Il s'agit des chefs des tribus indiennes de la côte nord-ouest, dont une des sources de prestige réside dans le mécénat qu'ils exercent sur artisans qu'ils attirent et qui produisent des objets de luxe et des objets de cérémonial pour eux. Bliege Bird et Smith proposent l'hypothèse selon laquelle l'exhibition ostentatoire des richesses, y compris des objets de luxe, fonctionne comme un signal coûteux susceptible d'augmenter le prestige du chef. Dans cette situation l'artisan, celui qui crée une partie au moins des signaux coûteux dont se sert le chef n'est pas lui-même conçu comme un émetteur de signaux coûteux : il est le producteur des objets et un des récepteurs des signaux. Une telle non-coïncidence entre producteur et émetteur du signal est sans conteste une situation très répandue : dans le domaine des arts plastiques, les conditions sociales dans lesquelles le producteur du signal, ou du moins le producteur de l'objet qui va servir de signal, n'est pas l'émetteur de ce signal, sont légion. L'émetteur est celui qui exhibe le signal : or ce n'est pas nécessairement le producteur de l'objet : ici c'est le chef de tribu, mais cela peut aussi être le commanditaire, le mécène, l'institution religieuse ou étatique, le collectionneur etc. secrètes Il faut donc distinguer entre la production de ce qui va servir de signal et l'émission du signal. Le problème du point de vue d'une interprétation de la théorie des signaux coûteux en termes stricts, c.-à-d. comme expression de qualités réelles, c'est que c'est bien l'artisan qui produit les objets, donc c'est lui qui investit son talent etc. dans cette

3 Ivi, p. 222.

production, et celle-ci devrait être le signe coûteux de ses propres qualités et aptitudes, plutôt que de celles du chef. Ou est-ce qu'au niveau de la production il ne s'agit pas d'un signal coûteux ? Si tel est le cas, on ne voit plus en quoi le lien entre le coût effectif pour produire le signal et sa valeur pourrait être autre qu'aléatoire. Par ailleurs, si on se place au niveau des émetteurs réels du signal, par exemple le chef de tribu, le fait que le signal soit ce qu'il est, c'est-à-dire qu'il ait les propriétés artefactuelles qu'il a et qui définissent son identité artistique, ne semble pas être une condition nécessaire de son statut de signal coûteux : pour le chef, n'importe quel autre objet difficile à acquérir, cher ou rare, devrait faire tout aussi bien l'affaire, car en tant que signal de prestige pour l'émetteur non-producteur ce n'est pas son identité artefactuelle, génétique si l'on veut, qui importe, mais le coût supposé du fait de l'avoir en sa possession et de pouvoir l'exhiber. Autrement dit, si on aborde la question du statut de l'oeuvre d'art comme signal coûteux en termes de prestige ou d'intimidation comme le font les deux auteurs, alors la théorie ne nous apprend rien de spécifique sur les oeuvres d'art, puisque ce qui compte ce ne sont pas les qualités réelles dont l'oeuvre est l'expression, mais les qualités réelles dont le fait de disposer de l'oeuvre et de pouvoir l'exposer sont la traduction. Autrement dit, formulée ainsi, la définition de l'art en termes de signaux coûteux ne prend pas en compte ni ses qualités artefactuelles, ni son éventuel contenu sémantique (ou symbolique) ni son efficacité propre. Le dernier point est d'autant plus absurde que la théorie des signaux coûteux se veut précisément une théorie de l'efficacité communicationnelle.

Le problème n'est pas moindre du côté de la réception. Bliege Bird et Smith en limitant leurs exemples aux arts décoratifs et à l'architecture monumentale, se simplifient la tâche car il s'agit de pratiques pour lesquelles la fonction de *display* est effectivement centrale ce qui semble permettre une lecture en termes d'intimidation et de reconnaissance de prestige etc. Mais là encore, on voit bien que la question des relations entre le caractère coûteux du signal communiqué et la valeur de celui qui l'émet est loin d'être évidente dès lors que cet émetteur n'est pas celui qui produit le signal. Et puis, qu'en est-il des pratiques artistiques qui tels l'art littéraire ou la peinture figurative produisent des représentations à contenu sémantique et pour lesquels c'est l'attention accordée à ces contenus qui est au centre, la fonction de *display* étant soit absente soit secondaire. On semble bien avoir ici une production de signaux coûteux en termes d'investissement créateur et cognitif, mais il paraît évident que pour le récepteur ces objets ne fonctionnent pas primordialement comme *displays* de la fitness de ses producteurs mais comme des véhicules de signification sémantique et de satisfaction formelle.

De façon plus générale, dans la théorie biologique des signaux coûteux le signal est dit être coûteux pour son émetteur (par exemple le mâle de l'oiseau de berceau), mais à ma connaissance personne ne s'est réellement interrogé sur le coût du traitement réceptif de ce signal (dans ce cas le coût pour la femelle). Autrement dit, l'activité de la femelle n'a été prise en compte qu'au niveau de son activité sélective, et non pas au niveau de l'activité qui débouche sur cette prise de décision et qui est, nous l'avons vu, une activité attentionnelle. Or, si la relation esthétique doit pouvoir être comprise elle aussi comme relevant d'un processus de signalisation coûteuse, il faut évidemment s'interroger en quoi la réception d'un signal peut être coûteuse. En fait, lorsqu'on réfléchit sur l'activité de la femelle durant la parade, on note que de même que le mâle produit un signal coûteux

parce que les activités de construction et de communication dans lesquelles il s'engage ne sauraient être justifiées au nom du principe d'économie des énergies, la femelle s'engage manifestement dans un processus de surinvestissement cognitif (attentionnel) et affectif par rapport à l'attention qu'elle accorderait à des stimuli du même type en dehors du rituel de la parade. J'ai indiqué que pour que le rituel puisse fonctionner il faut que la femelle, et ce sur le plan cognitif aussi bien que celui des réactions affectives, traite l'ensemble de la situation comme une situation non pas d'interaction directe mais d'un « display » adressé à elle. Il faut donc qu'elle traite les signaux comme des signaux coûteux, et plus précisément comme des signaux autoréférentiels, c'est-à-dire des signaux dont la visée n'est autre que le fait même de leur émission ou plutôt les traits qualitatifs de cette émission. Elle doit donc être capable de traiter tous les stimuli pertinents, structure du berceau, décoration, couleurs, danse et vocalises du mâle, en neutralisant ce qu'on appelle ses propres boucles réactionnelles courtes, c'est-à-dire les boucles dans lesquelles un stimulus est couplé à une réaction comportementale immédiate : elle ne doit pas traiter les baies comme des objets à picorer mais comme des objets à inspecter, elle ne doit pas traiter les signaux intenses du mâle comme des signaux transitifs et donc il faut qu'elle neutralise les réactions qui suivraient ces mêmes signaux émis en contexte non ritualisé, etc. C'est cette neutralisation des boucles réactionnelles courtes et leur remplacement par des boucles de traitement cognitif autoreconducteur qui fait de son activité attentionnelle une activité de traitement de signal coûteux caractérisée par une surcharge attentionnelle (*attentional overload*).

En conclusion de cette discussion, il me semble qu'on peut dire que le problème majeur de la tentative de transposer la théorie biologique des signaux coûteux dans le champ de la question artistique et esthétique est dû au fait qu'au lieu de situer la parenté au niveau d'une homologie structurale (mode de production et de réception des signaux) on a essayé de la situer au niveau de l'analogie fonctionnelle, ce qui oblige à chercher un équivalent social à la fonction biologique de la sélection sexuelle, donc à s'engager peu ou prou dans une démarche réductionniste. Pour que la théorie puisse réellement être utilisable pour une meilleure compréhension des œuvres d'art et pour la relation esthétique, il convient de la détacher de cette interprétation fonctionnelle et de manière plus générale de la problématique des stratégies égoïstes en termes de théories des jeux. Je pense que la réduction fonctionnelle à des calculs égoïstes outre implique une conception très simplificatrice des raisons susceptibles d'amener un individu à émettre des signaux coûteux et une conception tout aussi appauvrie des raisons susceptibles d'amener un récepteur à accorder son attention à un tel signal coûteux. Au fond je pense que le défaut essentiel de ce genre de tentatives de transposition réside dans le fait qu'on méconnaît l'identité constitutivement sociale de l'être humain qui dans son cas, comme dans celui d'autres espèces sociales, rend inapplicable une interprétation de la théorie des signaux coûteux en termes de calculs égoïstes purement individuels.

Mais rien n'impose une telle interprétation. Si l'on s'en tient à l'idée d'une homologie structurelle portant sur le fait qu'un signal coûteux est un signal émis en situation d'information incertaine, qui prend le contre-pied du principe d'économie qui régule en général les activités humaines et qui est un signal honnête au sens où ce qu'il signale est la qualité même qui constitue la condition d'existence du signal en question, la

théorie peut avoir une réelle valeur heuristique, voire éventuellement descriptive pour rendre compte des faits artistiques et esthétiques. Elle permet notamment de comprendre pourquoi la production artistique et la relation esthétique est si souvent présente dans toutes les situations de communication risquée. C'est certes le cas lorsque les hommes veulent séduire, lorsqu'ils veulent en imposer à un rival, lorsqu'ils veulent montrer leur puissance ou au contraire leur soumission, mais il serait très réducteur de se concentrer sur ces situations agonistiques entre individus, ou en général d'autres signaux coûteux que ceux de nature artistique ou esthétique sont au centre. Le type de signaux coûteux d'ordre artistique et esthétique se rencontrent beaucoup plus massivement dans des situations de communication risquée où les humains que ce soit comme individus ou comme groupe ou communauté entrent en rapport avec une altérité, par exemple lorsqu'ils veulent entrer en rapport avec des esprits ou avec les ancêtres ou les morts, mais plus fondamentalement encore lorsqu'ils se trouvent face à l'énigme de leur propre identité existentielle à l'intérieur du monde social, naturel et cosmique, etc, bref, dans les innombrables interactions dans lesquelles il y va de notre *Gestimmtheit* comme individus ou comme groupes en tant que nous sommes pris dans un réseau interhumain et cosmique qui ne va jamais de soi et qui nous amène à nous interroger sur nous-mêmes. Dans de nombreuses communautés humaines, ces faits de signalisation coûteuse se sont cristallisés sous forme d'un certain nombre de productions typiques apparentées transculturellement : danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc. Autrement dit, en tant que résultats de la mise en oeuvre d'un certain nombre de manières de faire exercées selon des contraintes apparentées, ces productions de signaux coûteux se regroupent spontanément en familles identifiées chacune par une causalité génétique stable : elles résultent de modalités du faire humain qui mettent en oeuvre des scripts techniques dont la majorité des contraintes, qu'elles soient perceptives, gestuelles ou planificatrices, sont communes à l'ensemble des exemplifications d'une même famille.

J'aimerais pour finir essayer de montrer en quel sens la théorie de la signalisation coûteuse permet de rendre compte de certains traits récurrents des pratiques artistiques. Je partirai pour ce faire du cas de l'art de la narration artistique et plus particulièrement l'art de la narration fictionnelle. Je me bornerai à un seul aspect du modèle de la signalisation coûteuse, à savoir le fait qu'un signal coûteux implique un surcoût d'investissement par rapport à ce que coûterait une signalisation non-coûteuse et que ce surcoût ne peut pas être feint. Prenons des choses aussi banales, mais centrales de beaucoup de fictions que la création d'un suspense ou encore la rétention d'informations : qu'est-ce qui va arriver ? Comment cela s'est-il passé ? Dans les deux cas on a affaire à des processus qui permettent de créer un signal coûteux puisque celui qui nous communique l'information connaît en principe la fin de l'histoire et donc pourrait nous la dévoiler tout de suite. La rétention d'informations c'est-à-dire la non transmission de toutes les informations nécessaires pour comprendre les tenants et aboutissants du récit à un moment donné, moteur de la curiosité du lecteur, est encore plus répandue. Mais d'autres techniques ont le même effet, par exemple le descriptivisme, les digressions, etc. autant d'éléments qui retardent la narration et qui dans certains cas, infinitisent la fiction comme dans *Tristram Shandy* par exemple où plus le récit progresse et plus l'acte narratif est en retard par rapport à la matière à raconter parce que le narrateur prend plus de temps pour raconter un événement x que cet

événement x n'en prenait dans la réalité, en sorte que plus la narration se développe et plus elle prend du retard, donc plus elle s'éloigne de la fin du récit. Le perspectivisme, c'est-à-dire le développement de techniques permettant de briser la matière narrative en autant de visions perspectiviques créant des focalisations multiples, technique qui est sans doute la plus grande invention de toute l'histoire de la fiction à la troisième personne, a elle comme effet une diffraction de l'information qui au lieu de nous présenter les choses comme elles sont, nous les présentent comme elles apparaissent à des consciences individuelles qui ne les saisissent jamais que sous une aspectualité, une *Abschattung* donnée, en sorte que le lecteur soit doit lui-même reconstruire la réalité commune comme point de croisement des différentes perspectives, soit se trouve dans l'impossibilité de construire une vision intégrée. Parfois ce mouvement va jusqu'à une véritable dissolution narrative comme c'est le cas dans certains romans de Robbe-Grillet, je pense notamment à *Dans le Labyrinthe*, que Gérard Genette avait qualifié fort joliment de « vertige fixé » puisqu'en effet il n'y a plus à proprement de progression narrative mais une variation musicale de thèmes, la fin du roman étant comme le dit Genette une « reprise diminuendo » de l'exposition d'ouverture du thème.

Qu'il s'agisse bien ici d'un véritable signal coûteux et non pas de la simulation d'un tel signal se montre à travers le fait que toute tentative de réduire par exemple le roman de Robbe-Grillet à un signal non coûteux, c'est-à-dire de le réduire à sa supposée teneur informative, en le résumant comme on dit, ou encore en le désambiguïsant, revient en fait à la détruire. Pour en rester à *Dans le Labyrinthe* et plus précisément au commentaire de Genette, celui note à propos des tentatives de désambiguïsation tentées par le critique : « Restituer les nuances modales d'une histoire virtuelle considérée comme préexistante (ou sous-jacente) au récit actuel, cette entreprise (fort tentante, convenons-en, car elle satisfait une tendance naturelle, mais esthétiquement désastreuse à expliquer, c'est-à-dire le plus souvent à banaliser toutes choses) revient à peu près à remettre consciencieusement dans ses plis tout ce que Robbe-Grillet a non moins soigneusement déplié et étalé, ce qui suppose qu'on tienne pour nulle la seule réalité, la seule matière du roman : son texte. ». Cette impossibilité, dans le cas du roman de Robbe-Grillet, de remplacer le signal émis par un signal plus économique ou plus univoque, alors même que du point de vue de la raison communicationnelle instrumentale il peut apparaître comme non-économique ou non univoque, signifie aussi qu'il est impossible de le simuler en émettant un signal de remplacement, puisque ce signal ne lui serait pas équivalent. Ceci nous rend attentif à un autre caractère important de l'œuvre conçue comme signal coûteux : un signal coûteux est non détachable de sa formulation ou de sa mise en forme effective : celle-ci ne constitue pas son véhicule mais son incarnation. On peut formuler les choses encore autrement : le signal coûteux est un *token* sans *type*. En effet dans une signalisation fonctionnant selon la relation *token/type* les *tokens* sont interchangeable, alors que dans la signalisation coûteuse aucun *token* n'est interchangeable contre un autre puisque c'est précisément ses caractéristiques singulières irrépétibles qui sont au centre de la signalisation. Cela vaut pour le berceau de l'oiseau à berceau comme pour n'importe quelle œuvre d'art. Une troisième manière de formuler la situation se propose : si le signal coûteux est non détachable de sa formulation c'est parce que, comme cela a été souligné d'innombrables fois à propos précisément des œuvres d'art, ce qu'il exprime n'existe pas en amont de son incarnation comme un message,

ou un schème qu'il lui suffirait de communiquer : l'enjeu principal de la communication du signal coûteux est l'existence même de ce signal au-delà de tout ce à quoi il peut par ailleurs référer. Comme le note Wittgenstein dans ses *Remarques mêlées* : « *Das Kunstwerk will nicht etwas anderes übertragen sondern sich selbst* ».

Il s'agit donc d'une signalisation réflexive, ou mieux autoréférentielle. J'avais déjà commencé à développer une réflexion dans cette direction au moment de l'étude des oiseaux de berceau en notant que l'homologie avec les œuvres d'art résidait dans le fait que la parade ne fonctionne ni comme une simple construction artefactuelle ni comme une simple interaction par signaux mais dans le cadre d'une dynamique autoréférentielle : le berceau est référé à lui-même comme structure décorée qui matérialise la *fitness* du mâle, la danse et les cris sont des autopréésentations. Dans le cadre de la parade les activités remontent tous d'un cran dans la hiérarchie des boucles de traitement mental : ce qui était artefact devient signal autoréférentiel, ce qui était signal devient métasignal. J'avais suggéré qu'une piste à suivre était l'hypothèse selon laquelle chez les humains un artefact devient une œuvre d'art lorsqu'il opère comme un signal autoréférentiel, et qu'un signal devient une œuvre d'art lorsqu'il devient un métasignal. Il me semble que la question souvent débattue notamment par Arthur Danto, mais aussi sous une autre forme par Nelson Goodman, de la possibilité que deux objets perceptuellement impossibles à distinguer puissent néanmoins l'un fonctionner comme une œuvre d'art et l'autre non, trouve une réponse partielle dans ce fonctionnement autoréférentiel du signal coûteux qui le condamne en quelque sorte à l'honnêteté puisqu'il ne peut signaler que ce qu'il est effectivement. Ce sont sans doute les théories dites formalistes qui ont le plus attiré l'attention sur les modalités techniques de ces faits d'autoréférentiation. Elles en ont parfois conclu, de façon abusive à mon avis que la dimension esthétique des œuvres relevait primordialement de leur structure formelle et que leur contenu relevait de leur dimension communicationnelle non esthétique. Mon hypothèse est que l'autoréférentiation concerne aussi le contenu représentationnel. Il va de soi par ailleurs que cette dynamique d'autoréférentiation n'est pas ce qui coupe les œuvres de la vie mais au contraire ce qui leur permet de s'y insérer puisque ce processus d'autoréférentiation est la condition de possibilité de l'activation de l'œuvre comme univers propre et que c'est en tant qu'univers propre qu'il entre en relation avec notre vie.