”La raison est l’esclave des passions”, disait Hume

Anne Reboul

▶ **To cite this version:**

Anne Reboul. ”La raison est l’esclave des passions”, disait Hume. Actes du colloque GRAME ”L’art, la pensée et les émotions”, 2001, pp.1-12. halshs-00003827

HAL Id: halshs-00003827
https://shs.hal.science/halshs-00003827v1

Submitted on 4 Feb 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

"La raison est l'esclave des passions", disait Hume.

Anne Reboul
Institut des Sciences Cognitives
CNRS-UMR 5015
67 bd Pinel
69675 Bron cedex
reboul@isc.cnrs.fr

1. Le poète a commerce avec l'élément inférieur de l'âme…[1]

L'hostilité de Platon pour les arts, telle qu'elle se manifeste au Livre X de *La République*, est bien connue et elle est généralement — et correctement — ramenée au fait que les arts sont considérés par Platon comme imitatifs. Or la réalité étant constituée d'idées ou de formes idéales, dont les êtres humains n'ont de connaissance sensible qu'indirectement[2], les productions des artistes "imitateurs" sont éloignés de trois degrés de la vérité puisque leurs oeuvres ne sont que la reproduction (3° degré) de l'apparence (2° degré) de la réalité inaccessible (1° degré). C'est le premier argument de Platon contre les pratiques artistiques, mais ce n'est pas le seul et on a tendance à oublier le second argument, moins original, selon lequel les artistes flattent l'expression des émotions, "jouent" des émotions du public et, de ce fait l'invitent à sortir de la raison, conçue tout à la fois comme un moyen d'accès à la réalité idéale et comme un rempart contre les émotions et les passions, "l'élément inférieur de l'âme".

Platon manifeste en l'occurrence (si l'on laisse de côté l'idéalisme platonicien) l'attitude la plus fréquente des philosophes relativement au lien entre art et émotions et à l'opposition supposée de l'art et des émotions à la raison. On remarquera cependant qu'une vision négative de l'art basée sur ses relations avec l'émotion n'est pas inévitable et que, partant de la même prémisse que Platon — l'art (dramatique) consiste à peindre des émotions extrêmes —, Aristote aboutit à une conclusion opposée, la nécessité de l'art, et notamment de la tragédie qui, « en représentant la pitié et la frayeur, (…) réalise une épuration de ce genre d'émotions » ([Aristote, 1980], 53[3]). C'est, bien évidemment, la notion de *catharsis*, qui intervient ici. Elle est difficile à interpréter, mais on peut s'appuyer sur le commentaire des traducteurs[4] qui la rapportent à une autre remarque d'Aristote, remarque qui concerne une question esthétique centrale : « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres » (*Ibid.*, 43[5]). L'explication d'Aristote passe par la notion de *représentation*, conçue comme un outil pour la connaissance, et par l'idée selon laquelle apprendre est naturellement agréable à l'homme. Dans cette optique, la représentation, même artistique, est source de plaisir parce qu'elle est source de connaissance et le spectateur de la tragédie sera « purgé » de ses passions grâce à ce plaisir de connaître qui les accompagne.

Ce préambule nous amène à une constatation générale : il apparaît, en effet, que le consensus est général sur le lien étroit, organique pourrait-on dire, entre art et émotions. Bien évidemment, ce lien ne va pas sans poser diverses questions, dont la première, mais pas la moindre, est celle que pose Aristote et que l'on pourrait formuler de la façon suivante : *Comment se fait-il que nous prenions plaisir à la représentation artistique de réalités horribles* ?

Une première chose à noter, relativement à ce lien, c'est que, si l'on suit Aristote (*Rhétorique II*, 182), on peut définir les émotions comme « tous ces sentiments qui changent l'homme de façon à affecter son jugement et qui sont accompagnés par la souffrance ou le plaisir ». Cette définition, que j'adopterai dans ce qui suit, inclut ce que l'on appelle traditionnellement en philosophie les *qualia*, c'est-à-dire les sensations qui accompagnent la perception, ou, en d'autres termes, « les (ou certaines des) caractéristiques qualitatives de l'expérience consciente » ([Casati 1998], 328). Dans ce qui suit, j'admettrai que ce que je dis des émotions pourrait, *mutatis mutandis*, s'appliquer aux qualia.

De façon plus générale, on voit le lien entre les émotions et les qualia lorsqu'on les compare aux œuvres d'art elles-mêmes : les œuvres d'art sont ce que l'on pourrait appeler des représentations[6] publiques, alors que les émotions et les qualia sont privés et sont même difficiles à décrire

linguistiquement. On peut les nommer, mais faire ressentir à autrui sa propre émotion ou son propre sentiment paraît difficile, voire impossible. Il semble donc — et ceci nous ramène à une des questions ci-dessus — que la seule façon de faire ressentir à autrui une émotion, c'est de l'exprimer artistiquement. Reste que le «□paradoxe□» esthétique majeur reste probablement le lien étroit entre une représentation publique — l'oeuvre d'art — et une «□chose□» privée, l'émotion ou le quale, suscitée par cette représentation publique.

Une dernière question sur le lien entre art et émotion, sur laquelle je concentrerai une partie importante de cet article, est la suivante□: *Si l'art a partie intimement liée avec l'émotion, faut-il en déduire que son impact cognitif est inexistant*□? On remarquera que, pour y répondre, il faut s'intéresser au lien entre émotions (ou passions) et raison. De façon générale, on peut considérer que les philosophes se séparent en deux groupes suivant qu'ils considèrent les émotions comme intégrées à la cognition, ou, si l'on préfère, comme un des modes de la cognition, ou qu'ils les considèrent comme un groupe, plus ou moins bien délimité, d'états mentaux non-cognitifs, qui s'ajoutent à la cognition, le cas échéant pour la corrompre. On remarquera que cette «□querelle□» recoupe la division philosophique entre rationalisme au sens cartésien du terme et empirisme au sens anglo-saxon□: les rationalistes, qui se méfient de la connaissance *via* la perception, pensent, rejoignant ici Platon, que la vérité n'est accessible que par la raison□; les empiristes, même lorsqu'ils ne font pas une entière confiance aux sens, ne peuvent les ignorer. Reste qu'au-delà de cette division simpliste, une majorité□de philosophes se méfie des émotions.

2. Nous ne parlons ni avec rigueur ni philosophiquement lorsque nous parlons du combat de la passion et de la raison…[7]

De façon un peu abusive, on peut séparer les philosophes en deux groupes, l'un, hostile aux émotions, avec à sa tête Platon, l'autre, qui leur est favorable avec à sa tête Aristote. On remarquera que le premier groupe ne peut exister qu'en s'appuyant sur une prémisse forte□: on peut, dans l'activité humaine — entendue au sens large, pensée et action —, séparer ce qui relève de la raison et ce qui relève des émotions. Largement, les contempteurs des émotions pensent que cette division est possible (et il faut noter qu'un nombre non négligeable de chercheurs en sciences cognitives les ont suivis et continuent, à l'heure actuelle, à les suivre) et leurs défenseurs pensent qu'elle ne l'est pas.

Si on laisse de côté Platon et Aristote déjà évoqués plus haut et en s'en tenant aux grands noms, on peut ranger dans le camp de Platon Descartes, dans celui d'Aristote, les stoïciens, Locke, Hume et Rousseau[8], Kant tenant une place intermédiaire, et potentiellement ambiguë, entre les deux camps. Dans une certaine mesure, la pensée cartésienne sur les émotions découle du dualisme cartésien□: on le sait, le dualisme, introduit par Descartes, consiste à distinguer de façon tranchée la matière — qui a une extension, c'est-à-dire une longueur, une largeur et une hauteur, et qui, partant, est divisible et spatiale — et l'esprit — qui n'a pas d'extension, qui est indivisible et qui n'est pas spatial. L'esprit, ou l'âme[9], est donc entièrement distinct du corps (qui ressortit de la matière) et son existence ne dépend pas de celle du corps. Les animaux, qui ne sont qu'un corps, sont privés d'âme. Dans cette optique, l'âme recoupe précisément les facultés qui nous séparent des animaux, à savoir la raison (notamment mathématique) et le langage. Par contraste, les émotions ressortissent au corps dans le sens où ce sont des réactions psychologiques (esprit) à des modifications physiologiques (corps). Comprendre ces réactions permet de maîtriser les passions et d'en éviter les conséquences néfastes.

La contribution de Kant à la philosophie des émotions[10] est, de façon intéressante, centrée sur le problème du jugement esthétique, et peut s'énoncer comme suit□: nos jugements esthétiques (sur la beauté d'une œuvre, pour reprendre l'exemple kantien) sont basés sur un sentiment de beauté, nécessairement subjectif et privé, mais ils semblent universels dans le sens où un accord se fait sur la beauté de telle ou telle oeuvre. Le problème est dès lors de réconcilier la subjectivité du sentiment à la racine du jugement et l'universalité de ce jugement, i.e. le fait que la même oeuvre suscitera le même sentiment chez tous les êtres humains, alors même qu'il n'y a pas de loi ou de règle objective régulant ce sentiment. La réponse de Kant, parallèle à celle qu'il donne au problème du jugement cognitif (i.e. non esthétique et non basé sur le sentiment), consiste à en appeler à une téléologie subjective[11], qui se ramène à l'accord de la forme de l'objet, appréhendée par un acte de réflexion esthétique, et les conditions générales du jugement, qui sont objectives en ce qu'elles valent pour tous les individus. Ainsi, on le voit, Kant accepte que le sentiment puisse être la racine d'un jugement, rejetant ainsi une vision purement cognitive de l'acte de juger, mais restreint le rôle du sentiment au jugement

esthétique. Il ne remet donc pas radicalement en cause la séparation de la raison (cognitive et impliquée dans le jugement) et des émotions.

Dans l'autre camp, les Stoïciens[12], à la suite de leur fondateur, Zénon de Citium, considèrent que l'homme ne fait qu'un avec la nature et doit donc accepter l'inévitable, c'est-à-dire la maladie ou la mort. Les émotions comme la pitié ou le regret face à des phénomènes naturels incontournables doivent donc être rejetées, mais, et c'est là le point intéressant pour nous, non pas parce qu'elles sont inappropriées, mais parce qu'elles sont fausses. En d'autres termes, **les émotions sont des jugements, susceptibles de vérité ou de fausseté**, plutôt qu'appropriées ou inappropriées. Le philosophe suivant à être clairement dans le camp d'Aristote est aussi un des fondateurs de l'empirisme philosophique. Locke, à la différence de Kant qui l'a suivi, pense que la limite de la connaissance humaine n'est pas déterminée par une «□téléologie cognitive□» propre à la nature, mais bien par les capacités humaines et notamment par les capacités perceptuelles, par ce dont l'homme peut avoir une expérience directe, c'est-à-dire par le contenu de notre propre conscience. Ce contenu est constitué d'images sensorielles, de pensées, de sentiments, de souvenirs, etc., le tout rassemblé sous le terme général d'*idée*. Il n'y a pas de séparation entre les qualia, les émotions et la raison ou la pensée□: le tout participe de la cognition humaine.

Venons-en à Hume[13]□: une des citations les plus connues de l'histoire de la philosophie est probablement celle qui sert de titre à cet article, *La raison est, et elle ne peut qu'être, l'esclave des passions□: elle ne peut prétendre à d'autre rôle qu'à leur servir et à leur obéir*. La phrase qui précède cette citation, dans le texte de Hume est celle qui sert de titre à ce paragraphe, *Nous ne parlons ni avec rigueur ni philosophiquement lorsque nous parlons du combat de la passion et de la raison*. On le voit, plus peut-être qu'aucun autre philosophe, Hume nie la possibilité même d'une séparation stricte entre émotions et raison. Nos choix et nos décisions, dans tous les compartiments du comportement humain, sont dictés par nos émotions et nos passions et notre raison n'intervient que dans la détermination des moyens pour atteindre nos buts. Pour autant, comme le note Hume à juste titre, nos passions ne sont pas toujours un bon guide pour notre comportement□: elles peuvent nous dicter des choix condamnables ou dangereux, mais il n'en reste pas moins qu'elles sont centrales et ne peuvent être ignorées.

Rousseau et les romantiques suivront, mais essaieront d'imposer une vision entièrement positive des émotions□: c'est bien évidemment le mythe du bon sauvage qui exalte l'hypothèse selon laquelle nos instincts naturels, guidés par nos émotions et nos passions, sont bons et la civilisation, vue comme imposant artificiellement un contrôle sur nos émotions et nos instincts, est corruptrice et détourne l'homme du bien où la nature l'aurait conduit.

La philosophie analytique contemporaine a compliqué le débat en y introduisant une notion étrange□: la possibilité d'une entité semblable extérieurement à un être humain, qui aurait un comportement impossible à distinguer de celui d'un être humain normal, mais qui n'aurait aucune sensation, c'est-à-dire ni qualia, ni émotions. On voit l'enjeu du débat□: si une telle entité était possible, cela signifierait que l'on peut séparer la raison et les émotions (sensations ou qualia comprises) et que la seule raison suffit à l'explication du comportement humain. Les qualia et les émotions seraient reléguées à un rôle annexe, de la même façon que la rhétorique classique considère une figure comme la métaphore comme un simple ornement qui n'a pas de rôle réel dans la communication. Si, en revanche, une telle entité est impossible ou inconcevable[14], alors la raison n'est effectivement pas suffisante pour expliquer le comportement humain et on ne peut donc la séparer des émotions dans la détermination des décisions et des choix de l'individu.

3. Il y a plus de choses sur la terre et au ciel, Horatio, que n'en peut rêver notre philosophie…[15]

La notion d'un *zombie* a été définie par ([Chalmers 1996], 94. Je traduis)□: «□Considérons mon jumeau zombie. Cette créature m'est identique, molécule par molécule, et m'est aussi identique en ce qui concerne toutes les propriétés d'ordre inférieur postulés par une physique complète, mais l'expérience consciente lui manque entièrement□». Le problème est de savoir si une telle créature est possible ou concevable. Notons que, pour que la possibilité de l'existence de telles créatures soit acceptable, il faut admettre que leur comportement ne comporterait aucune particularité décelable, comme je l'ai indiqué plus haut. Les zombies, ou plus précisément la possibilité de leur existence) sont une variété d'expérience de pensée (*Gedankenexperiment*), au sens philosophique du terme (cf. [Sorensen 1992]), c'est-à-dire d'expériences dans lesquelles quelqu'un (le plus généralement un philosophe, mais d'autres scientifiques ont également utilisé les expériences de pensée, notamment Galilée et Einstein) demande à son interlocuteur de se

représenter une situation imaginaire quelconque (ici, l'existence de zombie) et d'indiquer si cette situation fait sens ou quelle(s) conclusion(s) on peut en tirer. Dans les termes de ([Dennett 1995], 141. Je traduis), ce sont « des pompes à intuition ».

Avec les progrès de la neuropsychologie, cependant, il n'est pas sûr, en ce qui concerne les zombies tout au moins, que l'on doive s'en remettre à la seule intuition pour trancher. Dans un livre récent, en effet, [Damasio 1995] décrit un certain nombre de cas en neuropathologie qui semblent avoir un impact direct sur la question de l'existence des zombies. Avant de rapporter la description que fait Damasio de ces cas, je voudrais indiquer de façon claire l'enjeu relativement à la question du lien entre raison, comportement et émotions.

Le raisonnement se pose de la façon suivante :

- Les zombies n'ont pas d'émotions ;
- Leur comportement est impossible à distinguer de celui des êtres humains « normaux » (avec émotions) ;
- Le comportement, comme celui des êtres humains « normaux », dépend de décisions et de choix ;
- Si l'existence des zombies est une possibilité, alors les décisions et les choix ne dépendent pas des émotions ;
- Elles ne dépendent que de la raison pure (i.e. débarrassée des émotions) ;
    - Hume avait tort.
- S'il existe des êtres humains privés d'émotions, mais dont les (autres) capacités cognitives sont intactes, et si ces êtres humains ont un comportement aberrant (qui se distingue de celui des êtres humains « normaux »), alors il semble que les émotions jouent un rôle non seulement suffisant mais **nécessaire** dans le choix et la prise de décisions ;
    - Dans ce cas, Hume avait raison : *la raison est*, **et ne peut qu'être**, *l'esclave des passions* ;
    - Les zombies sont des êtres impossibles.

Or, ce que semble montrer Damasio, c'est que la condition 7 est réalisée.

La démonstration de Damasio se fonde sur un cas historique, celui de Phineas Gage, et sur l'examen de nombreux autres cas contemporains qui présentent tout à la fois des lésions cérébrales et des difficultés de comportement comparables à celles de Gage. Pour des raisons de simplicité, je considérerai dans ce qui suit que tous ces patients peuvent se regrouper sous un seul nom propre, celui de Phineas Gage. L'histoire commence durant l'été 1948 en Nouvelle-Angleterre où Phineas Gage, chef d'équipe pour la construction du chemin de fer, est occupé à aplanir le terrain en faisant sauter des rochers. Pour ce faire, il faut creuser un trou dans le rocher, l'emplir à moitié de poudre, y insérer une mèche et remplir le reste de sable que l'on tasse avec une barre de fer. C'est à quoi est occupé Gage lorsque l'explosion survient[16]. Je cite ([Damasio 1995], 21) : « La barre de fer a pénétré dans la joue gauche de Gage, lui a percé la base du crâne, traversé l'avant du cerveau, pour ressortir à toute vitesse par le dessus de la tête. Elle est retombé à une trentaine de mètres de là, recouverte de sang et de tissu cérébral. Phineas Gage a été projeté au sol. Il gît, tout étourdi dans la lumière éblouissante de l'après-midi, silencieux mais conscient ».

Mais l'extraordinaire dans l'histoire n'est pas l'accident lui-même, mais ses suites. Contre toute attente, Phineas Gage a survécu et dans un premier temps le médecin qui l'assiste et qui écrira un rapport sur son cas, le docteur John Harlow, a pensé que ses facultés, tant intellectuelles que motrices, étaient intactes. Cependant, il va falloir se rendre à l'évidence : « Gage n'était plus Gage » (*Ibid.*, 25). Ses facultés langagières sont intactes, ses facultés motrices le sont aussi, mais son comportement a radicalement changé. « Son caractère, ses goûts et ses antipathies, ses rêves et ses ambitions, tout cela va changer. Le corps de Gage sera bien vivant, mais c'est une nouvelle âme qui l'habitera » (*Idem*). Comme je l'ai indiqué plus haut, Damasio montre dans son livre que ce n'est pas uniquement vrai de Phineas Gage en 1848, mais de tous les cas comparables qui l'ont suivi.

De façon générale, le comportement de Phineas Gage et de ses commensaux montre des difficultés relatives aux points suivants : « la capacité d'anticiper l'avenir et de former des plans d'action en fonction d'un environnement social complexe ; le sentiment de responsabilité vis-à-vis de soi-même et des autres ; et la possibilité d'organiser sa survie, en fonction de sa libre volonté » (*Ibid.*, 28). En d'autres termes, « il était devenu incapable de prendre de bonnes décisions, et celles qu'il prenait n'étaient pas simplement neutres (…), elles étaient ouvertement désavantageuses » (*Idem*). Qui plus est, ces difficultés s'accompagnent d'une particularité majeure : l'absence d'émotions.

Comprendre ce que veut dire l'absence d'émotions n'est pas simple et l'on peut ici, de nouveau, citer Damasio (*Ibid.*, 71. Les italiques sont de l'auteur), dont on remarquera au passage que ses exemples sont des exemples esthétiques : « Essayez d'imaginer que vous ne ressentez aucun plaisir en contemplant un tableau que vous aimiez jusque-là, ou en entendant un de vos morceaux de musique préférés. Essayez de vous

représenter comment vous pourriez vivre dès l'instant où vous seriez à jamais privé de cette possibilité et cependant intellectuellement conscients du contenu de cette image ou de cette mélodie, et également conscient que ceux-ci vous avaient autrefois procuré beaucoup de plaisir. Nous pourrions définir en peu de mots la malheureuse condition [de Gage], en disant qu'il était désormais en mesure de *connaître, mais non de ressentir*».

J'ai fait allusion aux particularités du comportement de Phineas Gage. En quoi consistaient ces particularités? Damasio les résume en une phrase, avant d'en donner une description plus détaillée (*Ibid*., 61): «La tragédie de cet homme, par ailleurs en bonne santé et intelligent, venait du fait qu'il n'était ni stupide ni ignorant, mais qu'il se comportait souvent comme s'il l'était», et notamment que ses facultés de choix et de prise de décision étaient dramatiquement perturbées. L'explication avancée par Damasio repose précisément sur l'absence d'émotion, qui, sur un «paysage de prise de décisions», lui interdit de pondérer les possibilités de façon positive ou négative. En d'autres termes, le paysage en question est dépourvu de relief et l'orientation n'y est plus possible. Tout ceci conduit Damasio à une conclusion générale: s'il est généralement admis que l'émotion peut parasiter la prise de décision, on a tendance à ignorer que «l'*affaiblissement de la capacité à réagir émotionnellement peut également être à la source de comportements irrationnels*» (*Ibid.,* 80. Italiques de l'auteur).

Sans entrer dans le détail des affections neurologiques de Gage ou dans celui des expériences psychologiques faites sur des patients contemporains qui lui sont comparables, je voudrais simplement rappeler la base de la théorie proposée par Damasio sur le rôle des émotions dans la prise de décisions et dans l'apprentissage. La base de cette théorie est l'hypothèse dite *des marqueurs somatiques*. Damasio part du rapport étroit entre le raisonnement et la prise de décision et note que cette dernière suppose un savoir sur la situation considérée et sur les différentes possibilités qu'elle offre ainsi que sur les conséquences de chacune de ces possibilités. Or, le choix qu'implique la prise de décision, la sélection de la réponse appropriée, ne repose pas seulement sur le raisonnement, mais s'appuie aussi sur des processus biologiques, entre autres neurologiques, dont un des avantages est aussi de permettre de réduire le temps de décision. Dans cette optique, l'hypothèse du *marqueur somatique* consiste à dire que lorsqu'un individu considère une possibilité d'action relativement à une situation donnée, cette possibilité sera marquée somatiquement, c'est-à-dire que le simple fait de la considérer, sans même parler de la mettre en œuvre provoquera une sensation plaisante ou déplaisante, en d'autres termes, une *émotion*. Le rôle d'un marqueur somatique est donc de fonctionner «comme un signal d'alarme automatique» (*Ibid.*, 225). «En bref, *les marqueurs somatiques représentent un cas particulier de la perception des émotions* (…), dans le cadre duquel ces dernières ont été *reliées, par apprentissage, aux conséquences prévisibles de certains scénarios*» (*Idem*). Autrement dit, la simple représentation mentale d'un scénario suffit à provoquer une émotion, sans pour autant que l'on ait besoin de croire à la réalité du scénario en question. L'existence des marqueurs somatiques découlerait de la capacité à éprouver des émotions relativement à des représentations mentales dissociées de la réalité. Cette capacité est centrale pour les émotions suscitées par des œuvres d'art.

Puisque nous en sommes aux êtres étranges que les philosophes ont pu ou n'ont pas pu rêver, je voudrais m'arrêter un instant sur une autre possibilité: celle d'êtres humains qui ont des qualia et des émotions, mais pour qui les autres êtres humains sont des zombies. En d'autres termes, ces créatures n'auraient pas la capacité d'appliquer la *stratégie de l'interprète* (cf. [Dennett 1990]), qui consiste à interpréter le comportement d'autrui sur la base de deux principes simples:

A. Les autres sont des entités rationnelles;
B. Les autres ont des états mentaux, croyances, désirs, sentiments, etc.[17]

De nouveau, il y a plus entre le ciel et la terre que ne le rêve notre philosophie: des créatures comme celles décrites plus haut existent. Ce sont les autistes et, pour ceux qui pensent que leur sort est moins tragique que celui des Phineas Gage de ce monde, je voudrais citer la description de leurs difficultés que propose ([Gopnik 1993], citée dans [Baron-Cohen 1995], 4. Je traduis): «Voici comment c'est de s'asseoir à la table du diner. En haut de mon champ de vision, il y a le bord flou d'un nez, devant moi des mains qui s'agitent… Autour de moi des sacs de peau sont drapés sur des chaises et fourrés dans des morceaux de tissu; ils remuent et ont des bosses à des endroits inattendus… Deux taches noires vers le haut de ces sacs bougent incessamment. Un trou sous ces taches se remplit de nourriture et il en sort un flux de bruits. Imaginez que ces sacs de peaux bruyants se dirigent soudain vers vous et que les bruits qu'ils font s'amplifient sans que vous ayez aucune idée des raisons pour lesquelles cela se produit, de la façon d'expliquer leur comportement ou de prédire ce qu'ils vont faire ensuite». C'est, de façon exagérée peut-être, une

manière de se représenter ce que c'est un autiste dans une espèce aussi sociale que l'espèce humaine. Au-delà, les autistes nous intéressent parce que la stratégie de l'interprète ne s'applique pas simplement au comportement non communicationnel des êtres humains, mais aussi à leur comportement communicationnel, linguistique ou non, et, entre autres, à l'interprétation des œuvres d'art, au travers des intentions que l'on prête, à tort ou à raison, à leurs producteurs.

4. Aucun mème n'est une île…[18]

Je voudrais maintenant en venir à un problème très populaire aujourd'hui dans ce qu'il est convenu d'appeler l'anthropologie culturelle, à savoir la *transmission culturelle*, qu'elle soit verticale (d'une génération à l'autre) ou horizontale (à l'intérieur d'une même génération). Deux conceptions antagonistes s'affrontent sur la transmission culturelle□ la mémétique et l'épidémiologie des idées. La mémétique a été introduite par le zoologue Richard [Dawkins 1976], qui, se penchant sur la transmission culturelle, a essayé d'en donner une vision darwinienne qui n'aurait pas les inconvénients des théories darwiniennes de la transmission culturelle en vogue dans les années 70. Ces théories postulaient en effet que la transmission culturelle s'appuyait **directement** sur la «□aleur de survie□» des items culturels transmis. Comme le fait remarquer Dawkins à juste titre, pour un certain nombre d'items culturels, cette analyse paraît discutable pour ne pas dire grotesque (pensons au célibat des prêtres dans la religion catholique□ on peut difficilement considérer qu'elle ait une «□aleur de survie□» pour les gènes de l'individu qui la pratique□ de fait, elle les conduit directement dans un cul de sac). Dawkins propose néanmoins une vision darwinienne de la culture, qui n'est plus basée sur la notion de gène, mais sur celle de *mème*□ comme le gène, le mème est un réplicateur qui prend pour véhicule les êtres humains et leur capacité cérébrale. Le mème n'est pas intéressé par la survie de son véhicule ou des gènes de son véhicule en tant que telle (le célibat des prêtres ne pose plus problème), mais par sa propre survie. C'est une unité de transmission culturelle. Dawkins donne, hors la religion, un certain nombre d'exemples de mèmes□ «□es mélodies populaires, les idées, les proverbes ou les clichés, les modes vestimentaires, la façon de faire des pots ou de construire des arches□» ([Dawkins 1976], 192). La façon dont un mème se transmet est *via* la réplication, ou de façon générale, au travers de la capacité proprement humaine qu'est l'imitation (cf. [Blackmore 1999]) et l'entreprise a été décrite par ([Dennett 1995], 50. Je traduis) comme «□n schéma pour créer un Design à partir du Chaos sans l'aide de l'Esprit□».

L'autre approche de la transmission culturelle est l'épidémiologie des idées□ défendue notamment par Dan [Sperber 1996], elle s'oppose à la mémétique par la place qu'elle fait à la psychologie dans sa version cognitive. En d'autres termes, elle prend en compte, ce que la mémétique ne fait pas, les états mentaux des populations dans lequelles se fait la transmission culturelle. On peut la voir, selon les notions développées à la fin du paragraphe précédent, comme l'application à la transmission culturelle de la stratégie de l'interprète. Par contraste avec la formule de Dennett citée à la fin de l'alinéa précédent, on peut dire de l'épidémiologie culturelle que c'est «□n schéma pour créer un Design à partir du Chaos *via* l'Esprit□».

Dans un cas comme dans l'autre, cependant, ce qu'il faut expliquer, c'est pourquoi certains mèmes[19] ont du succès, autrement dit se transmettent, alors que d'autres disparaissent. La première remarque sur laquelle et la mémétique et l'épidémiologie culturelle se retrouvent, c'est que le succès d'un mème dépend le plus souvent de celui d'autres mèmes qui lui sont associés. L'on peut ajouter que la disparition d'un mème peut correspondre à la perte d'influence de mèmes associés□ ainsi le célibat des prêtres et plus généralement l'attitude de l'église catholique relativement à la sexualité sont de plus en plus contestés. En d'autres termes, dans un cadre théorique comme dans l'autre, ce qu'il faut expliquer c'est pourquoi certains mèmes sont sélectionnés aux dépends des autres.

Je voudrais dans ce qui suit défendre l'hypothèse selon laquelle la sélection des mèmes se fait sur la base des émotions qu'ils suscitent.

5. Les esprits sont en nombre limité et chaque esprit a une capacité limitée pour les mèmes…[20]

Ce que signifie la citation de Dennett qui sert de titre au présent paragraphe, c'est que la survie d'un mème dépend de sa capacité à être sélectionné, c'est-à-dire à attirer l'attention et à entrer dans la mémoire des sujets[21]. Revenons sur nos pas□ les mèmes sont des représentations[22] publiques. Ces représentations publiques suscitent chez les individus qui y sont confrontés des représentations mentales (privées). C'est de la réaction de l'individu concerné à la représentation mentale suscitée par le mème que dépendra l'entrée ou non du mème en question

dans la mémoire à long terme. Le problème dès lors est de préciser ce que l'on entend par le mot *réaction*.

Résumons les conclusions auxquels nous avons abouti jusqu'ici□:

1. L'art a un lien «□organique□» avec les émotions□;
2. Les émotions ont un rôle à jouer dans la prise de décision□;
3. La raison est l'esclave des passions, dans la mesure où elle intervient principalement pour déterminer les moyens permettant d'arriver à une fin, elle-même en grande partie déterminée par les émotions□;
4. Les émotions sont déclenchées par des représentations mentales, indépendamment du fait qu'elles soient (conçues comme) la représentation de la réalité□;
5. La transmission culturelle s'appuie sur la sélection des mèmes□;
6. La sélection est un processus de choix au même titre que la prise de décision.

On peut en déduire que la sélection d'un mème dépendra, au moins partiellement, de son impact sur les émotions des individus qui sont en contact avec ce mème. Cet impact dépendra lui-même de la représentation mentale que se fait l'individu de ce mème et — c'est du moins une hypothèse additionnelle que je défendrai ici — de la plus ou moins grande facilité à construire cette représentation mentale et de l'impact que cette représentation mentale a sur les autres représentations mentales qui constituent la représentation du monde que se fait l'individu à un moment donné. C'est ceci qui constituera la *réaction* de l'individu à la représentation mentale suscitée par le mème.

Si, effectivement, la sélection d'un mème dépend de l'impact émotionnel de ce mème qui, lui-même, dépend de la représentation mentale que se fait l'individu du mème en question, on peut supposer que cet impact dépende de trois facteurs□:

A. Le contenu du mème, dont on peut supposer (cf. [Dretske 1995]) que dépend le contenu de la représentation mentale correspondante□;
B. Le retentissement de cette représentation mentale sur d'autres représentations mentales dans l'esprit de l'individu□;
C. La forme du mème, qui détermine son contenu, celui de la représentation mentale correspondante, et la plus ou moins grande facilité à former cette représentation mentale.

Commençons par le contenu du mème. Une façon évidente pour un mème d'avoir un impact émotionnel est précisément de représenter une scène ou une situation qui, si elle était perçue dans la réalité, aurait cet impact□: c'est le cas des tragédies — comme l'ont noté avec une rare unanimité Platon et Aristote pour en tirer des conclusions opposées — c'est aussi le cas de certaines représentations picturales comme les gravures de la série *Les Désastres de la guerre* de Goya, ou de son tableau *Saturne dévorant ses enfants*. C'est, bien entendu, le cas des nombreuses représentations du calvaire, de la flagellation, des pieta, ou des descentes de croix. On remarquera cependant, comme l'a souligné Aristote (cf. § 1), qu'on est là face à un problème□: certes un mème, de par son impact émotionnel négatif, peut nous laisser un souvenir impérissable, mais au prix du risque que nous l'évitions à l'avenir et que nous décidions de ne pas le propager. Il semble donc y avoir là un piège incontournable et dont on ne voit pas, à première vue, le moyen de sortir.

Cependant, comme l'avait bien vu Aristote, une façon de contrebalancer l'impact émotionnel négatif pour en garder l'avantage (une empreinte mémorielle plus forte) sans en subir les inconvénients (la tendance à éviter le mème par la suite) est d'essayer d'accompagner cet impact émotionnel négatif associé au contenu du mème d'un impact émotionnel positif. L'explication d'Aristote en termes de représentation n'apparaît pas cependant nécessairement satisfaisante□: d'une part, apprendre est peut-être naturel à l'homme, mais il ne va pas de soi que ce soit toujours agréable à l'homme. D'autre part, une représentation suppose une forme de connaissance de ce qui est représenté, mais pour qu'elle accroisse la connaissance du public, il faut que la représentation mentale qu'elle suscite soit différente de la représentation mentale que se ferait le public de la situation en son absence. Il faut, en d'autres termes, qu'elle apporte au public une information à laquelle il n'avait pas accès. Autrement, on reste dans le domaine du cliché, qui, sans être nécessairement faux, n'apporte aucune information nouvelle. On est là dans le domaine du retentissement de la représentation mentale que se forme le public d'un mème sur les autres représentations mentales de ce public□: si cette représentation mentale diffère de celle qu'il se serait fait de la situation représentée en ce qu'elle amène des informations nouvelles au public, alors il y a fort à parier que ces informations auront un effet sur les autres représentations mentales qu'a ce public. Elle peut, par exemple, amener le public à des opinions ou à des conclusions nouvelles, changer la confiance qu'a le public dans certaines de ses opinions précédentes, ou, si elle contredit certaines de ces opinions, l'amener à y renoncer complètement[23]. En d'autres termes, un

même sera d'autant plus efficace que son impact émotionnel immédiat, lié à son contenu, sera important (qu'il soit positif ou négatif) et que ce contenu sera inattendu et nouveau.

On retrouve, *mutatis mutandis*, le même type de raisonnement sur la forme du mème, relativement à laquelle il prend la forme suivante : toutes choses étant égales par ailleurs, plus il est facile de se faire une représentation mentale du contenu d'un mème, plus ce mème aura de chance d'être sélectionné, mais plus la forme du mème sera novatrice plus il aura de chances d'être sélectionné.

Avant de passer à d'autres problèmes liés au lien entre émotions, raison et art, je voudrais donner un contenu un peu plus précis aux trois hypothèses développées ci-dessus relativement à la sélection des mèmes. La première concerne l'impact émotionnel que le mème a sur un individu donné *via* la représentation mentale que cet individu s'en fait — cette hypothèse est « purement » émotionnelle – ; la deuxième concerne l'impact que la représentation mentale construite par l'individu à partir du mème peut avoir sur les autres représentations mentales dont disposait l'individu — cette hypothèse est (apparemment) « purement » cognitive — ; la troisième concerne la facilité avec laquelle un individu donné arrive à se construire une représentation mentale d'un mème donné — elle est aussi (apparemment) « purement » cognitive.

Je voudrais commencer par entrer dans les détails de la troisième hypothèse qui concerne clairement la forme du mème et la façon dont cette forme « détermine » le contenu du mème et, partant, la représentation mentale qu'il suscite. Pour ce faire, je m'appuierai sur un excellent article récent de [Ramachandran & Hirstein 1999]. Leur article est centré sur l'art pictural et part du principe qu'il y a des principes universaux et que ces principes universaux sont exploités par les œuvres d'art pictural. Les principes en question reposent tout à la fois sur l'anatomie du système visuel et sur le fonctionnement des systèmes neuronaux qui permettent de former une image complète et cohérente à partir des informations fournies par le système visuel. On remarquera que Ramachandran et Hirstein ne prétendent pas que la capacité à percevoir l'art pictural ait été le fruit de la sélection naturelle : ce qu'ils disent, c'est que **les particularités psychologiques ou cognitives des structures physiologiques qui sous-tendent la perception visuelle** — et qu'exploite l'art pictural — **sont le fruit de la sélection naturelle**. Très rapidement, les principes en question (au nombre de huit) sont les suivants :

A. L'exagération d'une forme la rend plus facilement reconnaissable ;
B. L'isolement d'une dimension visuelle (*e.g.* couleur *vs*. forme, etc.) permet de concentrer l'attention sur la production du module perceptuel concerné sur la reconnaissance d'une donnée visuelle *via* son exagération ;
C. Le groupement perceptif (une des règles de la *Gestalt Theorie*), qui permet de dissocier la figure du fond, pourrait bien être agréable en lui-même, parce qu'il permet à l'organisme de reconnaître des objets dans des environnements « bruyants » ;
D. L'extraction du contraste est aussi agréable dans la mesure où les régions de contraste sont souvent riches en information ;
E. La résolution de problèmes perceptuels est aussi source de plaisir ;
F. La perception visuelle tend à rejeter une solution qui impose que l'objet représenté a été vu sous un point de vue unique ;
G. L'utilisation de « métaphores » visuelles est aussi une source de plaisir ;
H. La symétrie est un élément visuel favori[24].

Je ne commenterai pas ces huit « principes », mais je me contenterai de noter que, sans prétendre le moins du monde que l'application de ces principes suffisent à la production d'une œuvre picturale de valeur[25], ils nous permettent néanmoins d'aborder le problème difficile du rapport entre la facilité de la reconnaissance de l'objet représenté, lorsqu'il y en a un, et la forme du mème.

Commençons par remarquer que ces principes sont dans leur ensemble des principes visuels dont l'existence ne dépend en rien de celle des œuvres picturales. Ce que fait l'artiste, c'est s'appuyer (de façon inconsciente, bien entendu) sur ces principes pour produire une œuvre, dont le succès en tant que mème sera partiellement assuré par cette exploitation. Revenons aux principes en question : on remarquera que si les principes A, B, C, D, F et H sont bien purement visuels et concernent des fonctionnements visuels relativement élémentaires, les principes E et G, en revanche, sont, dans une certaine mesure des « méta-principes », des principes qui portent sur la perception dans son ensemble plutôt que sur des éléments de celle-ci. Le principe E porte sur les cas de représentations picturales où l'artiste a volontairement (dans les bons cas tout au moins) produit une image difficile à interpréter : on peut penser ici, par exemple, aux tableaux du cubisme analytique. Le principe G porte davantage sur le contenu de la représentation que sur sa forme.

On peut résumer l'apport de l'article de Ramachandran et Hirstein de la façon suivante : il y a deux façons de faire un tableau qui est une source de plaisir pour le public, la première consistant à produire une toile qui exploitera les principes de la perception visuelle pour faciliter

la reconnaissance de l'objet (au sens large) représenté, la seconde consistant à produire une toile qui exploite ces principes pour rendre cette reconnaissance plus difficile. On retrouve ici les mêmes contraintes qu'au niveau du contenu□ il faut que la forme du mème soit facile à interpréter, mais il faut aussi qu'elle soit suffisamment novatrice pour mériter l'attention du public.

Tout ceci nous amène à une théorie générale des caractéristiques que doit avoir un mème pour être sélectionné□ sa sélection dépendra d'une part des efforts que l'on doit faire pour l'interpréter et d'autre part des effets que produit cette interprétation sur l'ensemble des connaissances dont dispose le public. Une théorie cognitive générale, centrée à la base sur l'interprétation de la communication linguistique, mais étendue à la communication dans son ensemble, qui propose un principe permettant d'expliquer qu'un mème qui respecte l'équilibre de ces deux facteurs (effort et effets) soit source de plaisir, indépendamment de l'impact émotionnel de son contenu, existe□ il s'agit de la Théorie de la Pertinence[26] (cf. [Sperber & Wilson 1995]). La Théorie de la Pertinence s'appuie sur un principe cognitif de pertinence qui dit la chose suivante ([Sperber & Wilson 1995], 260. Je traduis)□

La cognition humaine est orientée vers la maximisation de la pertinence.

La pertinence, quant à elle, se définit comme suit□

1. Plus un stimulus demande d'efforts d'interprétation, moins il est pertinent.

2. Plus un stimulus produit d'effets[27], plus il est pertinent.

La pertinence d'un stimulus est donc une question de *rendement*. Dans cette optique, on peut revenir sur ce qui a été dit plus haut. Les principes purement visuels (A, B, C, D, F et H) tendent à la minimisation des efforts□ les méta-principes E et G tendent à la maximisation des effets. On peut donc reformuler l'hypothèse ci-dessus en disant que les chances qu'a un mème d'être sélectionné dépendent de l'impact émotionnel de son contenu et de sa pertinence pour un individu donné dans une culture donné. Qui plus est la pertinence d'un mème (le fait que son public «□en a pour son argent□») est une source de plaisir, qui peut contrebalancer de façon positive l'impact émotionnel négatif de son contenu.

Je voudrais maintenant, pour terminer ce paragraphe, justifier l'hypothèse selon laquelle le caractère novateur d'un mème, que ce caractère novateur ressortisse à la forme ou au contenu de ce mème, peut en lui-même être source de plaisir. Je commencerai par remarquer que c'est un ressort puissant du plaisir que l'on peut prendre aux mots d'esprit, qui utilisent de façon primordiale la surprise et ne suscitent des attentes que pour les violer, en s'appuyant, par exemple, sur des formules toutes faites, des proverbes ou des expressions idiomatiques, voire sur une variation interne à la phrase ou sur un zeugme. Voici quelques exemples qui le montreront□

(1) a. La femme est l'avenir de l'homme (Aragon)
b. La veuve est l'avenir de l'homme (A. Schiffres)
(2) a. Le café empêche de dormir.
b. Le café, ce breuvage qui fait dormir quand on n'en prend pas (A. Allais)
(3) a. le commun des mortels
b. Tu fais maintenant partie du commun des immortels (J. Renard à un nouvel Académicien français)
(4) C'est la vacance des grandes valeurs qui fait la valeur des grandes vacances (E. Morin)
(5) La guerre est un massacre de gens qui ne se connaissent pas au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent pas (P. Valéry).
(6) Dans le régime capitaliste, l'homme exploite l'homme. Dans le régime socialiste, c'est le contraire.
(7) On ne peut médire d'un sentiment [l'amour] qui a survécu au romantisme et au bidet (Cioran)

Lorsque la forme elle-même, comme c'est le cas dans ces exemples, est de nature à surprendre le public, elle atteint, au-delà du contenu qu'elle véhicule, une pertinence qui tient à ce que le public apprend quelque chose sur la forme elle-même. C'est pourquoi, malgré la nécessité d'un apprentissage ou d'une familiarisation, les innovations artistiques de nature formelle peuvent être source de plaisir **à condition qu'elles s'accompagnent d'un gain en termes d'information** (ce qui est le cas des mots d'esprit).

C'est donc la réponse que, selon moi, on peut donner à la question de la raison pour laquelle nous prenons plaisir à la représentation artistique d'une réalité horrible□ parce que, au-delà de son impact émotionnel négatif — qui est, pour un mème, un avantage à double-tranchant —, une représentation artistique de qualité sera formellement novatrice ou inattendue et aura un impact informatif, ces deux facteurs augmentant les chances de pertinence du mème et donc sa tendance à être source de plaisir.

6. La révélation que nous donne la science (…) et la révélation que nous donne l'art sont très semblables…[28]

Je voudrais en conclusion résumer rapidement les hypothèses auxquelles aboutit cet article□ l'émotion ne s'oppose pas à la raison, dont il

n'est d'ailleurs pas facile de la distinguer, notamment dans l'explication du comportement humain. De fait, l'émotion a un rôle à jouer dans le choix et la prise de décision, comme le montrent bon nombre de travaux contemporains en neuro-psychologie. En ce qui concerne la pratique et la perception artistique, l'émotion a, comme on l'a noté depuis la plus haute antiquité, un rôle important, mais elle ne naît pas seulement du contenu des oeuvres d'art, elle naît aussi de du processus cognitif de la perception et de l'interprétation artistique et, notamment, lorsque l'œuvre d'art arrive à un équilibre subtil entre les efforts que nécessite son appréhension et les effets qu'elle produit, le public peut ressentir un plaisir capable de contrebalancer l'éventuel impact émotionnel négatif de son contenu.

Après avoir consacré l'intégralité de cet article aux émotions, je voudrais finir en indiquant les bénéfices cognitifs que l'on peut tirer d'une œuvre d'art et à cette fin, on ne saurait faire mieux que de citer ([Goodman 1984], 192. Je traduis)□ «□Quand un scientifique lie pour la première fois la température et le mouvement, ou les marées et la lune, notre vision du monde est profondément altérée. Et quand nous quittons l'exposition des œuvres d'un grand peintre, le monde dans lequel nous pénétrons n'est pas celui que nous avons quitté en entrant□; nous voyons tout dans les termes des tableaux que nous venons de voir. L'illumination de la science et l'illumination de l'art sont parentes et ce fait a été masqué par l'absurde malentendu qui ne voit dans l'art qu'un divertissement□».

---

1 Platon, La République, Livre X/604d-605d

2 On se souviendra ici du Mythe de la Caverne (La République, livre VII, 514-518)□: les hommes sont enchaînés dans une caverne sur les murs de laquelle sont projetées les ombres d'objets qui défilent devant un feu. C'est tout ce à quoi ils ont accès et ils ne voient jamais les objets eux-mêmes, mais seulement leurs ombres. C'est une allégorie de la condition humaine, telle que la voit Platon□: les êtres humains n'ont pas d'accès sensible à la réalité, c'est-à-dire aux idées et aux formes. Leur accès sensible est limité à l'apparence des choses et non à leur réalité.

3 Aristote, *La poétique*, chapitre 6/49b-30.

4 Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.

5 *Ibid.*, chapitre 4/48b-10.

6 Il va de soi que je n'adopte pas ici la vision platonicienne selon laquelle l'art est nécessairement «□mitatif□» ou représentationnel. Mais, même lorsque l'art n'est pas représentationnel, ce qui est notamment le cas de la plupart des œuvres musicales, il n'en est pas moins public comme manifestation sonore. Représentation doit donc être entendu ici dans un sens élargi qui ne suppose ni l'existence d'un objet de la représentation — impossible de toute façon dans la fiction — ni la capacité à indiquer ce qui est représenté au-delà de la représentation. On remarquera, au-delà, que la représentation artistique, même dans les cas où il y a authentiquement représentation, n'est pas non plus nécessairement propositionnelle — pensons notamment aux représentations picturales, e.g. *Le portrait d'Henrickje* par Rembrandt.

7 Hume, *Traité de la nature humaine*, Livre II, 3° partie, section III.

8 Et, à sa suite, les romantiques.

9 Les termes sont interchangeables chez Descartes.

10 Cf. *Critique du jugement*.

11 Le jugement cognitif sur la nature repose, dans la théorie kantienne, sur le fait que la nature est organisée de façon à être intelligible pour l'homme, selon une sorte de téléologie cognitive objective, .d'origine divine

12 Le stoïcisme est surtout connu par les écrits de ses adeptes romains, notamment Sénèque (*Lettres* et *Discours*) et Marc-Aurèle (*Méditations*).

13 On trouvera la théorie huméenne des émotions dans le deuxième livre du *Traité de la nature humaine*, un livre qui n'a pas vieilli et dont la lecture reste un grand plaisir.

14 Je prendrai, un peu abusivement, les deux termes pour interchangeables. Pour une discussion, cf. Chalmers 1996.

15 *There are more things in heaven and earth, Horatio,/Than are dreamt of in our philosophy*, Shakespeare, *Hamlet*, I, 5.

16 Il semble que, d'après les témoignages de l'époque, Gage, distrait, n'ait pas attendu que son aide mette le sable dans le trou et ait utilisé sa barre de fer directement sur la poudre, l'enflammant.

17 On remarquera que cette définition ne contredit en rien le point de vue huméen défendu ici□: les deux ingrédients, la raison permettant de déterminer les moyens nécessaires à l'obtention des fins, et les états mentaux, notamment les émotions, permettant la détermination des fins, sont pris en compte dans le mécanisme de la stratégie de l'interprète.

18 [Dennett 1995], 144□: *No meme is an island*. Il va de soi que Dennett fait ici allusion au célèbre vers de John Donne, *No man is an island* (*Aucun homme n'est une île*). Le titre de cette section, on le verra, fait référence aux deux citations à la fois, celle de Dennett pour la mémétique, celle de Donne pour l'épidémiologie des idées.

19 Je garde ce terme pour désigner les unités culturelles, sans préjuger de la victoire de la mémétique sur l'épidémiologie des idées. De fait, comme on le verra au paragraphe suivant je privilégie la seconde théorie relativement à la première, mais le terme de *mème* évite la répétition de l'expression *unité culturelle*.

20 [Dennett 1995], 349. Je traduis.

21 Sur le rapport entre la mémoire, l'attention et l'émotion, cf. les travaux suivants□: [Baddeley 1995], [Baudouin, Gilibert, Sansone & Tiberghien 2000], [Eich 1995], [Martin 2000], [Martins 1981], [Meunier-Vergnal 1999], [Mueller, Heesacker, Ross & Nicodemus 1983], [Padovan & Versace 2000], [Thompson & Mueller 1984], [Versace & Padovan 2000]. Je remercie Guy Tiberghien pour son aide précieuse sur ce point.

22 Toujours au sens large.

23 Par exemple, un livre comme *Le zéro et l'infini* de Koestler, qui raconte le «□procès□» stalinien et l'exécution d'un communiste, peut détourner un individu d'un engagement communiste et le rendre sceptique quant à la vérité de ce qui est dit par les communistes. Sur les trois effets des représentations, cf. [Sperber & Wilson 1995].

24 C'est aussi un élément dû à la sélection naturelle□: chez la plupart des vertébrés, la symétrie est un indice visuel fort de la présence d'un autre animal, c'est-à-dire d'un prédateur ou d'un partenaire sexuel potentiel. On a ici un élément largement exploité dans l'art pictural (notamment dans ce qu'il est convenu d'appeler la composition d'un tableau), clairement dû à la sélection naturelle, mais qui n'a pas bien évidemment pas été sélectionné en vue de son utilisation artistique.

25 Ce que les auteurs ne prétendent d'ailleurs pas non plus.

26 Le lien entre épidémiologie culturelle et théorie de la pertinence a été posé par [Sperber 1996], 115, entre autres).

27 Au sens indiqué plus haut.

28 [Goodman 1984], 192. Je traduis.

Références

[Aristote 1980], Aristote, *La Poétique*, Le Seuil, Paris, 1980.

[Baron-Cohen 1995], S. Baron-Cohen, *Mindblindness. An Essay on Autism and Theory of Mind*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

[Blackmore 1999], S. Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

[Casati 1998], R. Casati, «□Qualia□», in O. Houdé, D. Kayser, O. Kœnig, J. Proust & F. Rastier (eds), *Vocabulaire des Sciences Cognitives,* Presses Universitaires de France, Paris, 328-330, 1998.

[Chalmers 1996], D.J. Chalmers, *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

[Damasio 1995], A.R. Damasio, *L'erreur de Descartes. La Raison des Emotions*, Odile Jacob, Paris, 1995.

[Dawkins 1976], R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

[Dennett 1990], D.C. Dennett, *La Stratégie de l'interprète*, Gallimard, Paris, 1990.

[Dennett 1995], D.C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*, Allen Lane-The Penguin Press, Londres, 1995.

[Dretske 1995], F. Dretske, *Naturalizing the mind*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

[Goodman 1984], N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Havard University Press, Cambridge, MA, 1984.

[Gopnik 1993], A. Gopnik, *Mindblindness*, Manuscrit, Université de Californie, 1993.

[Ramachandran & Hirstein 1999], V.S. Ramachandran & W. Hirstein, «□The science of art. A neurological theory of aesthetic experience□», in *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, 15-51, 1999.

[Sorensen 1992], R.A. Sorensen, *Thought Experiments*, Oxford University Press, Oxford.

[Sperber 1996], D. Sperber, *La Contagion des idées*, Odile Jacob, Paris, 1996.

[Sperber & Wilson 1995], D. Sperber & D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Basil Blackwell, Oxford, 1995 (2° édition).