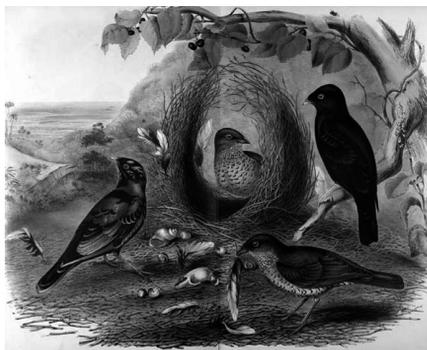


Jean-Marie Schaeffer

# Théorie des signaux coûteux, esthétique et art

Présentation de Suzanne Foisy



## Collection Confluences

La collection Confluences publie les conférences des chercheurs de premier plan accueillis par la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire et la Chaire de recherche du Canada en rhétorique. Elle a pour ambition de réfléchir à la littérature comme lieu de convergence des savoirs et de renouer avec sa vocation encyclopédique, la ronde des muses, ou *mouséion*, chère à Guillaume Budé.

Chaque conférence est précédée d'une présentation et suivie d'une bibliographie des principaux travaux du conférencier.



Collection Confluences  
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski  
Université du Québec à Trois-Rivières

Théorie  
des signaux coûteux,  
esthétique et art

## **Titres parus dans la collection Confluences**

Mireille Huchon, *Le français au temps de Jacques Cartier*,  
présentation de Claude La Charité, 2006.

Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi  
au siècle des Lumières*, présentation de Marc André  
Bernier, 2008.

Maryse Souchard, *Les études culturelles. Pour quoi faire?*,  
présentation de Marty Laforest, 2010.

Nathalie Piégay-Gros, *Le futur antérieur de l'archive*,  
présentation de Jacinthe Martel, 2012.

Jean-Marie Schaeffer

Théorie  
des signaux coûteux,  
esthétique et art

Présentation de Suzanne Foisy



Collection Confluences  
*Tangence* éditeur

Université du Québec à Rimouski  
Université du Québec à Trois-Rivières

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire de l'Université du Québec à Rimouski et de la Chaire de recherche du Canada en rhétorique de l'Université du Québec à Trois-Rivières.



Chaire de recherche  
du Canada en  
HISTOIRE LITTÉRAIRE



ISBN : 978-2-9809561-5-7

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009

Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2009

© *Tangence* éditeur 2009

300, allée des Ursulines

Rimouski (Québec) G5L 3A1

[www.revuetangence.com](http://www.revuetangence.com)

[tangence@uqar.qc.ca](mailto:tangence@uqar.qc.ca)

Révision et correction des épreuves :

Marc André Bernier, Suzanne Foisy, Claude La Charité  
et Marie Lise Laquerre

Composition, infographie et conception graphique :

Édiscript enr.

# Table

Présentation <i>Suzanne Foisy</i> .....	9
Théorie des signaux coûteux, esthétique et art <i>Jean-Marie Schaeffer</i> .....	19
Bibliographie des travaux de Jean-Marie Schaeffer ..	49



# Présentation

Suzanne Foisy,

Université du Québec à Trois-Rivières

En France, les deux dernières décennies ont vu ressurgir une réflexion esthétique dont l'écho a eu des répercussions inédites dans le grand public. La discussion sur les critères esthétiques n'est pas étrangère à cette renaissance du débat intellectuel autour des choses de l'art. La revue *Esprit* et plusieurs colloques ont consacré bon nombre de pages et d'heures à cette discussion. Il faut dire que l'un des problèmes fondamentaux de l'esthétique tient à la nécessité où elle se trouve de justifier rationnellement l'expérience du plaisir éprouvé devant la beauté, qu'elle soit naturelle, artistique ou littéraire. Si les rationalismes philosophiques de l'âge classique persistaient à se demander si cette expérience pouvait être conceptualisée dans le langage des sciences, maintes quêtes théoriques ont abouti, non seulement à fonder philosophiquement cette discipline au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle (Baumgarten, *Æsthetica*, 1750), mais aussi à définir la spécificité non cognitive du jugement de goût (Kant, 1790). Lorsque la troisième Critique déclare l'existence d'un sens commun esthétique, le discours philosophique réhabilite ainsi un plaisir très singulier fondé, entre autres, sur une forme de satisfaction « désintéressée <sup>1</sup> ».

Mais s'agissait-il bien d'un acte non cognitif? Les recherches de Jean-Marie Schaeffer, directeur d'études à

---

1. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1968.

l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur du Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS/CNRS), se sont inscrites, dès les années quatre-vingt-dix, dans une démarche de validation cognitive de l'expérience esthétique qui, depuis deux siècles, se tenait isolée de l'univers de la connaissance et de la morale. Ses premiers travaux s'ancrent, en philosophie et en littérature, dans une approche sémiotique où sa collaboration avec Todorov, Ducrot et Genette est très tôt remarquée. Après avoir consacré un ouvrage au romantisme allemand<sup>2</sup>, *L'art de l'âge moderne*<sup>3</sup> adresse une critique radicale à l'entreprise esthétique allemande, depuis ses premières formulations chez les romantiques jusqu'à Hegel et au-delà. En réaction à l'esthétique kantienne et aux Lumières, le savoir de l'art, qui dévoile des vérités inaccessibles (Schelling, les Schlegel), est dénoncé comme « théorie spéculative ». La principale difficulté que pose cette théorie tient au fait qu'elle présente, sous une forme « descriptive », une définition d'essence, autrement dit une « évaluation ». Selon Jean-Marie Schaeffer, l'usure des discours de légitimation qui en sont la conséquence aboutirait à la crise actuelle des discours esthétiques. La confusion qu'il repère entre ces deux approches de l'art, tantôt descriptive et tantôt évaluative, trouverait même son expression dans les théories des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. En quête d'une esthétique rigoureuse à l'écoute des œuvres contemporaines, Schaeffer s'engage dans ce débat en transgressant les frontières que défendent les tenants des courants analytique et continental à partir de

- 
2. Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Arts et langages », 1983.
  3. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992.

leur point de vue respectif. Lorsque ses interventions prennent pour objet la question des critères esthétiques, il se révèle comme l'interlocuteur privilégié de Rainer Rochlitz<sup>4</sup>. Dans *Les célibataires de l'art*<sup>5</sup>, utilisant un vocabulaire à teneur analytique et cognitiviste, Schaeffer prend parti pour la description des œuvres, alors que Rochlitz, influencé par l'héritage kantien revisité par l'école de Francfort, réclame leur justification rationnelle. Dès 1994, à l'encontre des « célibataires de l'art » (Proust), toujours insatisfaits, l'auteur réaffirme, à la manière de certains philosophes des Lumières, l'importance des plaisirs, de la subjectivité, de la mémoire et des sensations, et adopte la thèse selon laquelle l'expérience esthétique, malgré son caractère spécifique, est une conduite tout simplement anthropologique, qui peut investir n'importe quel objet<sup>6</sup>. Il n'a pas changé d'idée depuis. Il fallait évacuer le mythe d'une nature esthétique reliée à la propriété des œuvres. *Adieu à l'esthétique*<sup>7</sup> renonce à

- 
4. Voir Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1994 ; et *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998. Dans ces pages, Rochlitz défend une logique de la critique et une reconstruction rationnelle des argumentations esthétiques.
  5. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996.
  6. Mentionnons quelques références supplémentaires à propos du relativisme esthétique dont il était question dans ce débat : Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 1997 ; et *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1999. Voir aussi Marc Jimenez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, et, plus récemment, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.
  7. Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Essais. Collège de philosophie », 2000.

l'esthétique philosophique en tant que discours fondateur, et interroge directement l'entreprise du philosophe de Königsberg en précisant la dimension cognitive essentielle qui préside au jugement de goût. Ses distinctions seront reprises et mises en vogue par plusieurs théoriciens philosophes. Ainsi en est-il de la sphère artistique, qui ne recoupe plus le champ de l'esthétique, de la différence entre l'appréciation et le jugement, etc.<sup>8</sup> Plus récemment, *La fin de l'exception humaine*<sup>9</sup> a suscité un important débat qui, aussitôt, s'est cristallisé dans les revues<sup>10</sup>. L'esthétique se serait-elle éloignée de son axe principal? Aurait-elle pris le chemin de la biologie?

Le texte que l'on va lire illustre à quel point toutes ces nuances sont encore pertinentes, la relation esthétique exprimant une problématique anthropologique fondamentale. À la suite de l'affaire du musée du Quai

- 
8. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 51-53; *Les célibataires de l'art*, ouvr. cité, p. 135; et «Plaisir et jugement», dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (sous la dir. de), *L'art sans compas*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 25-43. Ces notions sont reprises dans quelques entrées du *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (Paris, Armand Colin, coll. «Dictionnaire», 2007), dirigé par Jacques Morizot et Roger Pouivet (qui insistent plutôt sur la différence entre «propriétés artistiques» et «propriétés esthétiques»), ainsi que dans le collectif de Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (sous la dir. de), *Questions d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Premier cycle», 2000. D'autres définitions rédigées par Jean-Marie Schaeffer figurent dans la section «Esthétique» de l'*Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses universitaires de France, t. II, 1990.
  9. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 2007.
  10. Voir Jean-Marie Schaeffer, «Pour la connaissance de l'Homme. Réponse à Pascal Engel, Jean-Luc Marion et Jean-Claude Quentel», *Le Débat*, n° 152, novembre-décembre 2008, p. 142-153. Voir aussi Jean-Marie Schaeffer dans *Communications* (n° 78, 2005), *Le Point* (n° 1890, décembre 2008), *Le Magazine littéraire* (n° 468, octobre 2007), pour ne citer que quelques périodiques.

Branly<sup>11</sup>, le philosophe a voulu clarifier son enjeu implicite en explicitant la relation entre art et esthétique. Rappelons ses analyses récentes, appelées à se déployer à nouveau ici. Chez lui, les œuvres d'art participent d'un ensemble qui, à l'heure actuelle, intéresse diverses disciplines, comme « production de *signaux à coût élevé*<sup>12</sup> ». Un signal coûteux indique ou « signifie », au sens presque juridique, la qualité même qui constitue sa condition d'existence (c'est là son « honnêteté »). Il ne peut être détaché de sa mise en forme effective et, dès lors, disparaît le concept de nature esthétique portant sur une prétendue propriété des œuvres. C'est, pour ainsi dire, « un *token sans type* », dont les caractéristiques singulières, non répétables, font l'objet même de l'opération de signalisation. Concevoir la création artistique de cette manière permet de comprendre pourquoi la production artistique constitue une situation de communication risquée, au même titre que la séduction, la lutte ou la soumission. Selon l'auteur, l'œuvre d'art ne doit pas être conçue comme une « classe ontologique à part » des autres types de productions humaines, mais comme une modalité de cette classe de signes où s'opère, comme le disait Pradines, une « inversion des moyens et des fins ». Mais quelles sont les conditions d'apparition de tels signes<sup>13</sup> ?

- 
11. Jean-Marie Schaeffer, « Le Musée du Quai Branly entre art et esthétique », *Le Débat*, n° 148, janvier-février 2008, p. 170-178. Selon l'éditorial de ce numéro, l'ouverture de ce musée marque une étape dans la réorganisation des musées nationaux depuis Beaubourg. Le problème soulevé est celui du rapport entre art et ethnologie : « Jusqu'à quel point est-il légitime d'explorer pour leur valeur esthétique des objets qui ont d'abord une valeur sociale et religieuse dans leur culture d'origine ? » (p. 4).
  12. Jean-Marie Schaeffer, « Le Musée du Quai Branly », art. cité, p. 174.
  13. Jean-Marie Schaeffer mentionne une fonction d'altérité liée à l'humeur (*Gestimmtheit*) dans le texte publié ici même.

La problématique du signal coûteux semble présenter des ressemblances structurelles avec la position naturaliste avancée dans *La fin de l'exception humaine* et qui a fait tant de bruit. Cependant, avant d'aborder cette question cruciale pour la suite du propos, encore faut-il voir en quoi le parcours intellectuel de Schaeffer témoigne d'une approche naturaliste du fait esthétique. Lorsqu'il riposte à ses objecteurs dans le dernier numéro de la revue *Le Débat*<sup>14</sup>, il se défend de prétendre réduire l'homme aux commandements de son espèce biologique. Pourfendant l'accusation de déterminisme dont on l'accuse, il annonce que son naturalisme « n'implique nullement l'idée d'une "nature" humaine qui déterminerait l'histoire, les faits sociaux et les représentations<sup>15</sup> ». Mieux vaut, assure-t-il, « rapatrier l'évolution biologique dans une *histoire* des formes de vie<sup>16</sup> ». *Adieu à l'esthétique* abordait déjà la « naturalisation des questions philosophiques<sup>17</sup> », en précisant que la philosophie

---

Auparavant, dans « Le Musée du Quai Branly » (art. cité, p. 175), il en avait été question en ces termes : « Les signaux coûteux d'ordre artistique se rencontrent surtout dans des situations où les humains, que ce soit comme individus ou comme groupe, entrent en rapport avec une altérité, par exemple avec des esprits ou avec les ancêtres ou les morts, et, 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, chaque fois que nous sommes pris dans un réseau interhumain et cosmique qui ne va pas de soi et qui nous amène à nous interroger sur nous-mêmes. »

14. Voir Jean-Marie Schaeffer, « Pour la connaissance de l'Homme », art. cité. Tout ce numéro porte sur les réactions à *La fin de l'exception humaine*. On y trouve une réponse très éclairante de l'auteur.
15. Jean-Marie Schaeffer, « Pour la connaissance de l'Homme », art. cité, p. 152.
16. Jean-Marie Schaeffer, « Pour la connaissance de l'Homme », art. cité, p. 152-153.
17. Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, ouvr. cité, p. 9.

contemporaine est à une croisée des chemins. Pour tout dire, c'est un « effet collatéral » de recherches opérées dans d'autres domaines : ce que les sciences naturelles ne cessent de nous apprendre sur l'être humain en tant qu'être biologique et ce que certaines sciences humaines attestent comme des comportements analogiques entre animaux et humains concourent à renverser la manière de poser les questions canoniques de la philosophie. Depuis les travaux de Darwin, ces sciences nous montrent que nos aptitudes cognitives et nos normes d'action intègrent les résultats de l'évolution et « continuent » l'histoire du vivant. Or, voici que les sciences humaines et sociales opposent, à cette conception d'une continuité biologique revendiquée depuis Buffon, la « thèse de l'exception humaine ». Selon Schaeffer, le coût de cette thèse est « exorbitant », dans la mesure où cette « croyance » entrave les relations transdisciplinaires au sein du savoir philosophique. C'est ainsi qu'il lui serait impératif de tenir compte des avancées des sciences cognitives qui s'intéressent à la botanique et à la biologie, et d'admettre que cultures et langages « signalent » aussi le lieu d'où l'on doit repérer la spécificité humaine plutôt que son « exception ». Bref, les récentes recherches du philosophe prêchent pour une réunification entre sciences de l'homme et sciences de la nature, que d'illustres prédécesseurs tels Mill et Dilthey avaient dissociées au début du XIX<sup>e</sup> siècle en revendiquant la spécificité des « sciences de l'esprit ». Alors que des philosophes de l'art contemporains tendent à considérer l'esthétique comme une forme paradigmatique de la relation de l'humain à la nature, la position de Schaeffer en diffère totalement<sup>18</sup>. En quoi, plus précisément, les sciences cognitives nous

---

18. Voir, entre autres, Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2003, ainsi que maints théoriciens préoccupés par l'esthétique environnementale.

aideraient-elles à comprendre les conduites esthétiques ? Le texte de cette conférence prononcée à Trois-Rivières nous convaincra que, s'il existe une spécificité de la relation esthétique humaine, on ne saurait en illuminer le sens en séparant sciences cognitives et esthétique philosophique. Voici comment et pourquoi.

La tonnelle que peint et décore minutieusement l'oiseau mâle ptilonorhynque, longuement évoquée ici par Jean-Marie Schaeffer, a la triple fonction d'attirer l'attention de la femelle, d'aménager une salle de spectacle qui lui est destinée et de permettre leur accouplement éventuel. Déjà, comme on peut le deviner, Schaeffer, poursuivant sa réflexion amorcée à propos du musée ethnologique de Paris, scrute à partir d'un point de vue philosophico-anthropologique les rituels prévalant au sein du monde animal pour mieux les rapporter à ses préoccupations esthétiques. Certes, depuis quelques années, toute une tradition philosophique l'accuse volontiers de procéder à un « réductionnisme biologique » qui se rendrait coupable de lèse-humanité. Pourtant, son entreprise ne vise qu'à mettre en évidence le caractère problématique d'une posture qui affirme une discontinuité entre les humains et les animaux, un peu comme un La Mettrie ou un Condillac revisitant la théorie cartésienne de l'animal-machine autour de 1750. Ici, Schaeffer entend prévenir quelques objections persistantes depuis la sortie de *La fin de l'exception humaine*, en insistant sur le fait que les pratiques artistiques et esthétiques ne sont pas au service de la sélection sexuelle, comme le promulgue la « théorie des signaux coûteux » appliquée en anthropologie sociale et en botanique. Cette conférence donne en outre à son auteur l'occasion de répondre à d'autres objections, certaines ayant trait à sa théorie esthétique. Son hypothèse centrale suppose donc une homologie de structure comportementale et

processuelle entre la production poétique de ces oiseaux et la production artistique/esthétique humaine. Cette homologie n'est assurément pas associée à une quelconque anthropomorphisation de l'animal. La théorie des signaux coûteux s'élabore de la façon suivante : des comportements qui, en dehors du contexte rituel, n'ont pas de fonction signalétique sont utilisés comme signaux. Il y a inversion des moyens et des fins, et déplacement, comme c'est le propre de la relation esthétique : désormais, « ce qui était un artefact ou un comportement pratique devient un signal, ce qui était signal devient un métasignal ». De plus, ces signalisations forment une « dynamique autoréférentielle ». Si l'homologie, chez le mâle, renvoie aux processus de création, c'est la relation esthétique, conçue comme mode d'attention spécifique régulé par la satisfaction produite par l'attention elle-même, qu'illustre le rôle que joue la femelle. Le temps de l'attention est en outre « synchronisé » avec celui de la parade que fait le mâle. Ce rituel ornithologique met en évidence un traitement des signaux émis par le mâle « dont la visée n'est autre que leur émission elle-même ».

Selon l'auteur, pareils rapports d'homologie éclairent ce qui constitue sans doute le premier trait de l'expérience esthétique, qu'il a amplement définie dans ses ouvrages antérieurs. Si l'attention est nécessaire à la conduite esthétique, la régulation de la satisfaction que sollicite l'activité attentionnelle elle-même la rendra suffisante, cette perspective permettant dès lors de dégager la spécificité de la relation esthétique<sup>19</sup>. Dans ce contexte, la question de la satisfaction désintéressée s'offre

---

19. L'article autour du nouveau musée parisien d'ethnologie avait précisé cette dimension ; voir Jean-Marie Schaeffer, « Le Musée du Quai Branly », art. cité, p. 175.

sous un jour nouveau<sup>20</sup>. Certes, la « théorie des signaux coûteux » avait été avancée dans le cadre de la biologie de l'évolution. Elle permettait, à ce titre, de rassembler les découvertes de diverses disciplines, dont l'anthropologie sociale et les approches naturalistes, et de conférer une intelligibilité aux activités symboliques. Mais tandis que des théoriciens tels Bliege Bird et Smith (2005) défendent une « identité fonctionnelle », Schaeffer propose, pour sa part, une « homologie structurelle » entre l'art et la signalisation coûteuse à l'œuvre dans les rituels propres à la sélection sexuelle. En outre, Schaeffer s'intéresse de façon originale au coût du traitement *réceptif* de ce signal, et notamment au surinvestissement cognitif chez la femelle. Il faut dire, cependant, que tout traitement « non économique » d'un signal « ne transforme pas celui-ci en signalisation coûteuse ». Encore une fois, il faut une synchronie entre les partenaires, elle-même fondée, tout comme dans l'expérience esthétique, sur leur « engagement mutuel ». Reprendre la théorie déjà existante des signaux coûteux pour mieux la repenser en regard de la problématique esthétique permet, en somme, de rehausser sa valeur heuristique à la faveur des correspondances homologues qu'elle permet d'établir.

---

20. À l'occasion de l'affaire du Quai Branly, Schaeffer a posé la question de la fonction de cette immersion attentionnelle, mais aussi celle des raisons pour lesquelles les humains produisent ce genre d'artefacts. Voir *Le Débat*, n° 147, novembre-décembre 2007 (numéro qui précède l'intervention de Schaeffer dans le n° 148). Plusieurs intervenants s'y interrogeaient sur l'efficacité pédagogique des simulations et scénographies, introduites depuis quelques années dans les musées. Sur la question de la « fonction », voir aussi Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

# Théorie des signaux coûteux, esthétique et art

Jean-Marie Schaeffer,  
directeur d'études à l'École des hautes études  
en sciences sociales (Paris)  
directeur de recherche au Centre national  
de la recherche scientifique

Les oiseaux-berceaux (*bowerbirds*) sont une famille d'oiseaux dont les espèces vivent notamment en Australie et en Nouvelle-Guinée. 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 entre dix-huit et vingt espèces. Ils doivent leur réputation notamment au fait que les mâles construisent des architectures complexes et très décorées, appelées « berceaux ». La construction est à base de rameaux d'arbustes entrelacés de manière remarquable. La décoration tire profit de multiples objets prélevés dans l'environnement et recyclés : fleurs, plumes, rubans, capuchons de bouteille, morceaux de verre cassé ou de vaisselle, ustensiles en plastique volés (par exemple dans des campings voisins) et ainsi de suite. Souvent l'intérieur du berceau est « peint » avec une mixture de baies, d'écorce, de charbon, de salive et de terre. Il occupe les mâles une grande partie de l'année : ils ne comptent pas leur temps pour le construire, le perfectionner, le réparer et le « retaper », par exemple en remplaçant les fleurs fanées. L'oiseau-berceau satiné d'Australie par exemple commence la

construction du berceau au début mai, alors qu'il n'est utilisé qu'aux mois d'octobre et de novembre.

Pourquoi tant d'investissement dans une construction sans fonction « utilitaire » (puisqu'il ne s'agit pas d'un nid pour les jeunes)? En fait, le berceau fait partie de la vie amoureuse des oiseaux-berceaux : il est un élément central dans la stratégie de séduction du mâle et il joue un rôle important dans le choix que la femelle va opérer parmi ses amoureux. Sa fonction est triple. D'abord, en tant qu'œuvre architecturale et décorative, il attire l'attention des femelles qui l'inspectent minutieusement. Ensuite, dès lors que l'œuvre 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 — le mâle — exécuter la phase cruciale de son opération de séduction : une danse couplée à un spectacle sonore, dans la mesure où, en dansant, le mâle émet toutes sortes de sons, en partie mimétiques (il imite d'autres oiseaux) en partie automimétiques (il imite ses propres cris de menace). Une fois la parade finie, le mâle essaie bien entendu de s'accoupler avec la femelle sans lui demander son avis. Le berceau remplit alors sa troisième fonction : comme le mâle doit faire le tour du berceau pour atteindre la femelle, celle-ci a le temps de prendre son envol et d'éviter ainsi une copulation forcée, c'est-à-dire de préserver son libre choix. Mais comment la femelle choisit-elle? Qu'est-ce qui lui importe davantage : l'architecture, la décoration, la danse et les imitations vocales ou tout cela ensemble? En fait, les critères varient selon les populations. Par ailleurs, les femelles s'étant déjà accouplées avec un mâle donné ont tendance à reconduire leur choix les années suivantes. En somme, la femelle développe des préférences stables pour certaines caracté-

ristiques architecturales et décoratives, ainsi que pour certaines prestations rituelles<sup>1</sup>.

On aura déjà compris où je veux en venir. Comme en témoignent les termes d'architecture, de décoration, de chant, d'observation et de choix de préférences, j'aimerais suggérer que ce que je viens de décrire 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. Cette suggestion semble tout de suite se heurter à une multitude d'objections et de critiques. Sans même parler de la critique de principe face à ce qui peut apparaître comme une variante de réductionnisme biologique qui méconnaîtrait l'irréductibilité des faits culturels humains, des objections de fait semblent ruiner le rapprochement suggéré. Comme je l'ai indiqué, on connaît 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 seulement de manière très marginale, de la sélection sexuelle. Est-ce que je ne fais pas accomplir une formidable régression à l'esthétique philosophique en laissant entendre que les faits de sélection sexuelle chez les animaux pourraient nous être utiles pour mieux comprendre la création artistique et la relation esthétique chez les humains ?

Je n'entrerais pas dans une discussion de l'objection de principe, qui repose sur tout un ensemble de

---

1. Voir Jared Diamond, « Animal art : variation in bower decorating style among male bowerbirds *Amblyornis inornatus* », *National Academy of Sciences of the United States of America*, n° 83, 1983, p. 3042-3046 ; ainsi que Gerald Borgia et J. Allibert C. Uy, « Sexual Selection drives rapid divergence in bowerbird display traits », *Evolution*, vol. 54, n° 1, 2000, p. 273-278.

présupposés, telle la thèse de la discontinuité entre les humains et les (autres) animaux ou encore celle de la dichotomie nature/culture, qui me paraissent éminemment problématiques<sup>2</sup>. En revanche, il m'importe d'insister sur le fait que ma suggestion ne s'inscrit pas dans une perspective réductionniste, c'est-à-dire qu'en m'intéressant à la question des rapports entre architectures des oiseaux à berceau et relation esthétique, je ne veux pas défendre l'hypothèse que les 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 faits. Le pari méthodologique est que ces deux séries peuvent s'éclairer l'une l'autre et qu'en nous interrogeant sur l'homologie structurale, nous pouvons en apprendre davantage 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, je ne soutiens pas que la relation d'appréciation dans laquelle les femelles s'engagent relève de la fonction esthétique, ou que l'art remplit une fonction de sélection sexuelle, mais uniquement que la

---

2. Voir, à ce propos, Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005. Je me permets aussi de renvoyer à Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007.

structure de la production poétique ou actantielle d'un côté, celle de l'activité attentionnelle de l'autre, à travers lesquelles se réalise la sélection sexuelle chez les oiseaux, sont homologues de la structure de la production artistique et de la relation esthétique chez les humains. J'insiste sur un point qui est crucial pour le type d'approche que je mettrai en œuvre : une homologie structurale ne plaide ni pour ni contre une équivalence fonctionnelle. Cela implique notamment que je m'engage à distinguer, chez les humains aussi, entre les faits artistiques et la relation esthétique d'un côté, les fonctions que ces faits et cette relation sont susceptibles de remplir de l'autre. C'est une des leçons fondamentales tout aussi bien de la biologie de l'évolution que de l'analyse structurale en anthropologie : une même structure peut être cooptée par des fonctions différentes, voire si l'on adopte une perspective phylogénétique, une structure donnée peut être cooptée au fil de l'évolution par des fonctions différentes, de même qu'à l'inverse une même fonction peut être réalisée par des structures différentes. Il s'agit d'une relation de un à multiple, et ce dans les deux sens. 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 réaliser du même coup subrepticement une anthropomorphisation des comportements animaux ? J'espère pouvoir montrer qu'il n'en est rien. Pour ce faire, il faut d'abord décrire de manière plus fine ce qui se passe chez les oiseaux à berceau en confrontant leurs

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 cette construction produisait de la part des autres humains le même type de comportement que celui que le berceau produit chez les femelles, dirions-nous que nous sommes face à une œuvre d'art qui donne lieu à une réception esthétique ?

Analysons d'abord 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 nous sommes en présence de types d'activité qui mettent en œuvre les mêmes ressources mentales et les mêmes types d'extériorisation exosomatique que les activités humaines artistiques. 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 met en œuvre les mêmes ressources et le même type d'utilisation des capacités et du répertoire moteurs 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 pourra 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

dans le cas de l'oiseau, la mise en œuvre de ses ressources est-elle « consciente » ? Questions qui, je l'avoue, sont peut-être indécidables dans la mesure où la réponse qu'on leur apporte dépend beaucoup de la définition qu'on donne aux termes d'« intentionnalité » et de « conscience ». Par exemple, si l'on définit la conscience comme conscience d'accès, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Joëlle Proust, comme « la capacité 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<sup>3</sup> », alors l'oiseau mâle qui construit son berceau ou accomplit sa parade a une vie consciente. Est-ce que l'oiseau dispose aussi 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 actuel de nos connaissances, il est sans doute difficile de donner une réponse fondée à cette question. En tout état de cause, l'hypothèse d'une homologie des processus et répertoires n'exige pas qu'il y ait une homologie dans les niveaux de traitement. Même s'il s'avérait que c'est uniquement chez l'être humain que ces processus et répertoires accèdent à la conscience phénoménale, cela ne signifierait pas qu'ils n'existent que chez lui. Bien entendu, l'accès ou non à la conscience phénoménale fait une différence, dans la mesure où un animal qui dispose de cette modalité spécifique dispose du même coup d'un mécanisme de *feedback* supplémentaire, susceptible d'enrichir considérablement

---

3. Joëlle Proust, *Les animaux pensent-ils ?*, Paris, Bayard, coll. « Le temps d'une question », 2003, p. 164.

sa mise en œuvre. Mais cette différence concerne la richesse et la plasticité des processus et non pas leur nature. L'objection ne me paraît donc pas conclusive.

Cependant on pourrait aussi se demander si l'homologie relie réellement les comportements de l'oiseau et l'activité *artistique* humaine. N'intervient-elle pas à un niveau plus générique, celui de la simple extériorisation artefactuelle (et gestuelle-sonore)? L'homologie ne joue-t-elle pas simplement entre les répertoires comportementaux de l'oiseau et les productions artefactuelles banales des hommes? Ne commet-on pas une erreur de catégorisation en cherchant l'homologue humain dans les pratiques *artistiques*? De même, en ce qui concerne l'activité réceptive, on pourrait se demander si l'homologie ne concerne pas l'attention perceptive comme telle, plutôt que l'attention *esthétique*.

En poussant l'analyse plus loin, on peut répondre aussi à cette objection. Il faut aller au-delà d'une comparaison des répertoires mentaux et comportementaux, et étudier ce qui se passe entre le mâle et la femelle lorsque ces répertoires sont activés, autrement dit, il faut se pencher sur ce qui s'échange entre eux. En effet, les homologies processuelles sont des éléments d'une homologie plus profonde. Dans les deux cas — oiseau mâle et pratique artistique humaine, oiseau femelle et attention esthétique — nous avons affaire à la production ou à la réception de *faits marqués*.

Penchons-nous d'abord sur le cas du mâle. Le berceau qu'il construit est un fait marqué. Pour s'en rendre compte, il suffit de le comparer au nid que construit la femelle. Ce dernier est une construction utilitaire qui sert à élever les petits. Il peut donc être considéré comme étant homologue 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 un élément d'un *display*, d'une exhibition : à travers le berceau le mâle annonce sa valeur. La même chose vaut pour la parade : elle est temporellement délimitée comme une séquence ritualisée qui suit un script structuré. Le temps de la parade est donc un temps marqué : ce n'est pas le temps des interactions communes. Cela signifie notamment que les mouvements et les vocalises du mâle ne sont pas de simples mises en œuvre de ses répertoires comportementaux. En contexte normal, les mouvements et les vocalises ont des fonctions pratiques (se déplacer, menacer, s'enfuir, agresser, etc.), et ils cessent lorsqu'ils ont atteint leur but. Dans le contexte de la parade, ils ne constituent pas une série ouverte de réponses à des *stimuli* externes, mais sont intégrés dans une séquence qui obéit à une logique de structuration interne. Cette séquence est endogène, c'est-à-dire non provoquée par les sources externes « canoniques » qui induisent ce type de comportement hors rituel. Et elle est autotéléologique, c'est-à-dire que, comme le berceau, elle a une fonction de *display*. Bref, les extériorisations architecturales et actantielles du mâle sont découplées de ce qui, en-dehors du rituel, serait leur fonction « naturelle » : le berceau ne sert pas à élever les petits, les gestes et cris n'ont pas le contenu qui serait le leur hors du rituel.

En fait, la parade combine plusieurs traits tout à fait remarquables. D'abord, des comportements et des productions qui hors contexte rituel n'ont pas de fonction signalétique sont ici utilisés comme signaux : c'est le cas du répertoire des mouvements corporels utilisés dans la danse et c'est le cas du résultat de l'activité constructive, le berceau. Ils forment des signaux complexes de la *fitness* du mâle. En deuxième lieu, les comportements qui hors contexte rituel ont déjà une fonction

signalétique y sont transformés en une métasignalisation. Ainsi, lorsque dans le cadre de sa parade le mâle émet le signal de menace « Skraa », il ne s'agit pas de menacer la femelle ni un adversaire. Le cri a un statut métasignalétique au sens où son émission signale la valeur de son émetteur. Cela signifie que dans le cadre de la parade les activités remontent toutes d'un cran dans la hiérarchie des boucles de traitement mental et d'interaction avec l'individu récepteur : ce qui était un artefact ou un comportement pratique devient un signal, ce qui était un signal devient un métasignal. En troisième lieu, la signalisation et la métasignalisation sont prises dans une dynamique autoréférentielle : le berceau est référé à lui-même comme structure décorée qui matérialise la valeur du mâle ; la danse et les cris sont des autoprésentations de cette même *fitness*. Enfin toutes ces activités sont non économiques en termes de dépense d'énergie. L'architecture, nous l'avons vu, implique un investissement colossal en temps, en dépense énergétique et en ingéniosité ; la même chose vaut pour la parade proprement dite, qu'il s'agisse de la danse ou des vocalises. C'est un point auquel je reviendrai en détail plus loin.

En ce qui concerne tous les points qui précèdent, on constate une profonde homologie avec les activités artistiques humaines, qui entretiennent le même type de relations avec les activités artefactuelles « banales » et plus généralement avec les comportements non marqués. Ainsi un artefact a tendance à devenir une œuvre d'art dès lors qu'il opère comme un signal, ou comme un objet symbolique : c'est Duchamp qui en a administré la preuve la plus ingénieuse et la plus élégante avec son urinoir transformé en *Fontaine*. Et un signal tend à devenir une œuvre d'art lorsqu'il devient un métasignal à composante autoréférentielle : c'est le cas, là encore de manière exemplaire, de la fiction ou encore de la poésie,

mais une dimension métasignalétique — de « diction », pour reprendre la terminologie de Gérard Genette<sup>4</sup> — peut évidemment aussi être introduite dans le récit factuel et plus généralement dans la prose. Du même coup, dans la création artistique, la signalisation va à l'encontre du processus d'économie des moyens : elle exacerbe la surcharge poétique par rapport à la destination pratique des artefacts et par rapport à la destination communicationnelle des signes.

Passons maintenant du côté de la femelle. Selon l'hypothèse proposée plus haut, il y aurait de son côté une homologie structurale avec la relation esthétique conçue comme mode d'attention spécifique régulé par la satisfaction intrinsèque produite par l'attention elle-même<sup>5</sup>. Pour le dire autrement, l'hypothèse est que 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 se déroule dans un lieu spécifique — un théâtre — que le mâle met à la disposition de la femelle, à savoir le berceau. Le temps de l'attention appréciative est par ailleurs ritualisé au même titre que celui de la parade du mâle avec lequel il est synchronisé. Il est séquentiellement organisé en trois phases. Il y a d'abord une phase d'inspection visuelle du berceau. Elle est suivie de l'installation de la femelle dans le berceau, qui donne le signal pour le commencement

---

4. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

5. Pour cette définition, voir Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Essais. Collège de philosophie », 2000.

de la parade et donc, du côté de la femelle, pour l'observation de cette parade. Il y a ensuite la phase du jugement appréciatif conclusif se traduisant éventuellement par un signal de consentement à l'accouplement ou par l'envol de la femelle qui signifie son jugement négatif. L'accouplement lui-même ne fait plus partie du temps rituel, mais relève du *business as usual*.

Pour que le rituel puisse fonctionner, il faut que la femelle, sur le plan cognitif aussi bien que sur celui des réactions affectives, traite l'ensemble de la situation comme une situation non pas d'interaction directe, mais de *display* adressé à elle. Il faut notamment qu'elle traite les signaux émis par le mâle comme des signaux auto-référentiels, c'est-à-dire dont la visée n'est autre que leur émission elle-même et dont l'enjeu réside plus précisément dans les traits qualitatifs de cette émission. Cela signifie notamment qu'elle doit être capable de traiter tous les *stimuli* — la structure du berceau, la décoration, les couleurs, la danse et les 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. Ainsi, elle ne doit pas traiter les baies qui décorent le berceau comme des objets à picorer, mais comme des objets à inspecter. Ou encore, elle ne doit pas traiter les signaux intenses du mâle en réagissant à leur contenu, c'est-à-dire à ce qui serait leur signification en contexte non ritualisé. De façon plus générale, elle doit être capable de découpler l'attention perceptive du contexte écologique 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 qu'elle reporte sur l'émetteur des signaux.

Il existe donc réellement une homologie profonde avec la relation esthétique, telle qu'on peut la décrire par

exemple dans le cadre de la psychologie cognitive. En effet, toutes les conduites pertinentes en termes « esthétiques » sont des activités de discrimination, de discernement — ce qui est le cas aussi chez la femelle de l'oiseau-berceau. Le premier trait distinctif de l'expérience esthétique réside 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, chez les humains comme chez les femelles des oiseaux-berceaux, la fonction originaire et « canonique » de l'attention ne réside pas dans son usage esthétique : sa fonction essentielle est de permettre aux êtres vivants de s'orienter dans l'environnement dans lequel ils vivent. 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. Pour qu'une attention cognitive relève d'une conduite esthétique, il faut en plus 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 l'attractivité du processus de traitement du *stimulus* (quel qu'il soit) constitue le régulateur de l'activité de discernement. La relation esthétique possède donc une double spécificité : il s'agit d'une activation endogène de l'attention, donc non contrainte par des *stimuli* qui exigent une réponse cognitive pour des raisons d'ordre pragmatique ; et il s'agit d'une activation autotélique de l'attention, donc non finalisée par une boucle réactionnelle liant les *stimuli* à une réponse intramondaine. Or, telle est exactement la structure qui régit la séquence de la parade vue du côté de la femelle de l'oiseau-berceau.

Pour pouvoir rendre compte de la phylogénèse de la relation esthétique, il faut pouvoir expliquer quand et

comment est apparue cette capacité d'activation endogène et autotélique de l'attention. Il faut 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. Ce sont là deux questions difficiles, mais ce qui ressort de l'analyse qui précède, c'est que cette double capacité existe « déjà » chez la femelle de l'oiseau-berceau, puisqu'elle est capable d'entrer dans une relation attentionnelle dépragmatisée et qu'elle est arrivée à découpler, par exemple, l'attractivité des baies comme nourriture de leur attractivité comme *stimuli* visuels colorés à fonction signalétique. Si l'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 trouve bien chez la femelle les deux caractéristiques structurelles centrales de la conduite esthétique humaine telle qu'on peut la dégager à partir de l'observation de situations réelles et de multiples témoignages provenant des cultures les plus diverses.

J'ajouterai une dernière remarque, afin de faire ressortir encore une fois la nécessité de distinguer entre homologie structurelle et identité fonctionnelle. La conclusion de la parade, à savoir le fait que la femelle reporte l'attractivité des signaux sur l'émetteur de ces signaux et par conséquent s'accouple (éventuellement) avec lui, ne fait pas partie de l'homologie structurale avec la relation esthétique. Elle relève de la fonction spécifique remplie par la structure de l'attention dépragmatisée dans le cas des oiseaux-berceaux, à savoir la fonction de sélection sexuelle. Cette fonction, on ne saurait plus pragmatique, coiffe l'ensemble de l'interaction

rituelle dépragmatisée. Une telle dissociation se retrouve aussi 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 parfois tendance à confondre le problème de la nature dépragmatisée de la relation esthétique avec celui de la fonction pragmatique (éventuelle) de cette relation dépragmatisée dans la vie des humains. D'où l'idée selon laquelle la relation esthétique serait la fonction de la création artistique, en sorte que (pour sa gloire ou son malheur) l'art ne saurait remplir de fonction pragmatique dans la vie humaine. Il y a là selon moi une combinaison de deux erreurs. D'abord, la création artistique peut s'insérer dans les contextes fonctionnels les plus divers. Ce qui fait 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. Ensuite, la relation esthétique n'est pas une fonction : elle se définit comme une dynamique attentionnelle régulée par l'indice d'attractivité de l'activité attentionnelle elle-même. En tant que telle, elle peut remplir des fonctions diverses dans des séquences comportementales diverses. Elle peut notamment fort bien n'être qu'un ingrédient instrumentalisé, comme c'est le cas dans les rites, dans la publicité, dans la propagande... ou dans la parade amoureuse des oiseaux-berceaux.

Les oiseaux-berceaux ont encore une autre chose très importante à nous apprendre concernant la création artistique et la relation esthétique. J'avais noté que les activités liées à la parade se caractérisaient par leur caractère non économique, qu'elles étaient coûteuses en termes de temps et d'énergie. En biologie, il existe une théorie qui a été développée spécialement pour pouvoir rendre compte de telles situations : c'est la théorie de la

signalisation coûteuse (*costly signaling*) ou de la signalisation honnête (*honest signaling*).

Cette théorie est née dans le cadre de la biologie de l'évolution pour rendre compte des situations de connaissance incomplète, c'est-à-dire 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 (ces sujets peuvent être des individus ou des groupes d'individus). Elle 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 signalisation de la *fitness* génétique. Cela explique pourquoi la théorie de la signalisation coûteuse s'est intéressée très fortement à la question de la sélection sexuelle, dont relève précisément la parade des oiseaux-berceaux<sup>6</sup>.

Dans le domaine de la sélection sexuelle, le problème des signaux coûteux se manifeste à travers le fait que celle-ci sélectionne positivement la production de signaux qui sont objectivement handicapants, telle la queue du paon (qui constitue un handicap important lorsqu'il doit s'envoler pour échapper à un prédateur). Comment l'évolution a-t-elle pu sélectionner un trait

---

6. Pour des exposés de la théorie des signaux coûteux, voir J. Maynard Smith et D. Harper, « Animal Signals: Models and Terminology », *Journal of Theoretical Biology*, n° 177, 1995, p. 305-311; Amotz Zahavi, « Mate selection — A selection for a handicap », *Journal of Theoretical Biology*, n° 53, 1975, p. 205-213; Amotz Zahavi et Avishag Zahavi, *The Handicap Principle*, Oxford, Oxford University Press, 1997; et Alan Grafen, « Sexual Selection Unhandicapped by the Fisher Process », *Journal of Theoretical Biology*, n° 144, 1990, p. 473-516.

phénotypique qui handicape son porteur? Les berceaux et l'interaction rituelle des oiseaux-berceaux relèvent du même ordre de faits: comment l'évolution a-t-elle pu sélectionner des comportements aussi peu économiques pour réguler le choix d'un partenaire de reproduction? Dans tous ces cas, il s'agit de trouver une explication fonctionnelle à ce qui, en termes de sélection naturelle, paraît relever d'investissements difficilement explicables. L'hypothèse centrale de la théorie des signaux coûteux est que le coût ou le bénéfice (pour celui qui signale) de ce type de signal handicapant dépend des qualités *réelles* de l'émetteur. Plus ces qualités sont grandes, moins le signal est coûteux pour lui; plus elles sont petites, plus le coût est grand. Dans la mesure où le coût traduit directement les qualités réellement possédées, un signal coûteux est un signal qu'on ne peut pas simuler. Si l'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. Par exemple, la taille de la queue du paon mâle signale de manière honnête sa *fitness*, car s'il est capable d'arborer un signal aussi handicapant (aussi coûteux), c'est qu'il a survécu malgré ce handicap (plus la queue est longue et plus il risque de se faire rattraper par les prédateurs) et possède donc effectivement les qualités signalées. La situation des signaux coûteux est donc très différente de celle des signaux non coûteux qui, eux, sont facilement simulables. Par exemple, il m'est facile de dire: «Je suis le plus fort», même si je suis un maigrichon sans muscle. C'est que le langage est un signal non coûteux, ni par conséquent un signal statutairement honnête. En revanche, 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 pas tricher, puisque l'émission même du signal est la conséquence directe de la qualité qu'il signale.

La théorie des signaux coûteux 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<sup>7</sup>, en passant par l'anthropologie économique<sup>8</sup> et la théorie des dépenses somptuaires<sup>9</sup>. 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, tels la religion, le rituel, etc. C'est pour cette raison qu'elle a fait son entrée en anthropologie. Rebecca Bliege Bird et Eric Alden Smith ont ainsi montré qu'elle permet de mettre en relation les conceptions de l'anthropologie sociale (qui insiste sur les relations intangibles, les représentations et autoreprésentations symboliques, la question du statut symbolique, etc.) et les approches « naturalistes » en termes d'individus égoïstes, mais socialement immergés<sup>10</sup>. Ils notent :

En prêtant attention au problème du maintien de crédibilité lorsque des individus doivent prendre des décisions interdépendantes (concernant des conjoints, alliances, conflits, relations de confiance, etc.) en situation d'information incomplète, la théorie de

- 
7. Voir Richard Sosis et Candace Alcorta, « Signaling, Solidarity, and the Sacred: The Evolution of Religious Behavior », *Evolutionary Anthropology*, n° 12, 2003, p. 264-274.
  8. Voir, par exemple, l'article classique de Michael Spence, « Job Market Signaling », *Quarterly Journal of Economics*, n° 87, 1973, p. 355-374.
  9. La théorie des dépenses somptuaires avait été formulée dès 1899 par Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, fac-similé de l'édition originale, New York, Dover Press, 1994. Elle est aujourd'hui souvent réinterprétée dans le cadre de la théorie de la signalisation coûteuse.
  10. Rebecca Bliege Bird et Eric Alden Smith, « Signaling Theory, Strategic Interaction and Symbolic Capital », *Current Anthropology*, vol. 46, n° 2, 2005, p. 221-248.

la signalisation nous donne une nouvelle interprétation d'activités symboliques tels 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 collectifs <sup>11</sup>.

Bref, parmi les faits que la théorie de la signalisation coûteuse prétend aider à comprendre, il y a, selon Bliege Bird et Smith, l'« élaboration esthétique ». Le problème est que, lorsqu'ils appliquent la théorie dans le domaine de l'art, ils le font en posant une identité *fonctionnelle* entre l'art et la signalisation coûteuse dans le champ de la sélection sexuelle. 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 de loisirs de Veblen, de la théorie du don de Mauss et de la théorie du capital symbolique de Bourdieu. Certes, ces approches ont apporté des contributions majeures à une meilleure compréhension de certaines des fonctions sociales de l'art, ou plutôt de la possession et de la circulation des objets d'art, et en ce sens leur reformulation en termes de théorie des signaux coûteux est intéressante. Mais elles ne rendent compte ni de la création artistique en tant que telle ni de la relation esthétique. Or, la théorie de la signalisation coûteuse, telle sera du moins la position que je développerai ici, apporte une contribution réelle à une meilleure compréhension de ces deux ordres de faits. Mais, pour cela, il faut abandonner le présupposé d'une homologie fonctionnelle entre l'art comme signalisation coûteuse et la sélection sexuelle comme signalisation coûteuse.

---

11. Rebecca Bliege Bird et Eric Alden Smith, « Signaling Theory », art. cité, p. 222 ; je traduis.

En effet, l'idée d'une homologie fonctionnelle rencontre des problèmes insurmontables.

Le premier problème concerne la question de l'émetteur du signal, et plus précisément la question de la relation entre le *producteur* de l'objet qui va fonctionner comme signal coûteux et l'*émetteur* de ce signal. On pourrait penser que la théorie exige que les deux coïncident, puisqu'un signal coûteux doit ne pas pouvoir être simulé. Il doit donc 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 deux auteurs est un cas où 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 de l'Amérique du Nord, dont une des sources de prestige réside dans le mécénat qu'ils exercent sur les 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 de signaler le prestige du chef. Dans cette situation, l'artisan, celui qui crée les 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).

Certes, une telle situation de non-coïncidence entre producteur et émetteur d'un signal est sans conteste une situation très répandue : dans le domaine des arts plastiques, les exemples où prévalent des 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 là, ce peut être aussi le commanditaire, le mécène, l'institution religieuse ou étatique, le collectionneur, etc. Il est donc légitime, *in abstracto*, de distinguer entre la production de ce qui va servir de signal et l'émission d'un signal. La distinction ne pose aucun problème pour des signaux non coûteux. En revanche, dans le cas d'un signal coûteux, on se trouve devant un problème théorique de taille. En effet, la théorie des signaux coûteux exige que la production du signal soit la conséquence des qualités réelles qu'il signale et elle ne prévoit pas la possibilité d'un transfert de ce caractère coûteux. Or c'est bien l'artisan qui produit les objets, c'est lui qui investit son talent, etc. dans cette production : celle-ci devrait donc 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 l'on se place au niveau de l'émetteur final du signal artistique, 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 sa généalogie artefactuelle qui importe, mais le coût supposé du fait de l'avoir en sa possession et de pouvoir l'exhiber. Autrement dit, si l'on aborde la question du statut de l'œuvre 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 œuvres d'art, puisque ce qui compte, ce ne sont pas les qualités réelles dont l'œuvre est censée être l'expression en tant que signal coûteux, mais les qualités réelles toutes différentes que traduit le fait de disposer de l'œuvre et de pouvoir l'exposer. Autrement dit, formulée ainsi, la définition de l'art en termes de signaux coûteux ne prend en compte ni ses qualités artefactuelles, ni son éventuel contenu sémantique (ou symbolique), ni son efficacité propre. Le dernier point est d'autant plus problématique 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. Blige Bird et Smith limitent leurs exemples aux arts décoratifs et à l'architecture monumentale. De ce fait, ils se simplifient la tâche, car il s'agit de pratiques pour lesquelles la fonction de *display* est effectivement centrale, ce qui facilite une lecture en termes d'intimidation et de reconnaissance, de prestige, etc. Mais tout signal qui fonctionne sur le mode de l'intimidation n'est pas nécessairement un signal coûteux : il ne peut l'être que s'il est un signal honnête, c'est-à-dire si son émission n'est possible que pour autant qu'elle prouve par son existence même la valeur qu'elle signale. Et surtout, que faire, dans le cadre d'une telle analyse, des pratiques artistiques qui, tels l'art littéraire ou la peinture figurative, produisent des représentations à contenu sémantique et pour lesquelles c'est l'attention accordée à ces contenus qui compte, la fonction de *display* étant soit totalement absente, soit secondaire ? En fait, on ne saurait comprendre l'ensemble des produits artistiques non primordialement investis d'une fonction de *display* à la lumière d'une telle interprétation de la théorie des signaux coûteux.

Indépendamment de cette interprétation fonctionnaliste, en l'état, la théorie de la signalisation coûteuse

possède une limitation intrinsèque. En effet, le signal est dit être coûteux pour son émetteur (par exemple le mâle de l'oiseau-berceau), mais à ma connaissance personne ne s'est interrogé sur le coût du traitement *réceptif* de ce signal (dans notre cas, le coût pour la femelle). La femelle n'a en effet été prise en compte qu'au niveau de son choix final, et non pas au niveau des processus qui débouchent sur cette prise de décision, donc au niveau de son activité attentionnelle. Cela est en soi assez étonnant car, dans le cas de l'oiseau-berceau, la parade a aussi un coût pour la femelle. Quoi qu'il en soit, si la relation esthétique doit pouvoir être comprise dans le cadre d'une théorie des coûts, et éventuellement dans le cadre d'une théorie de la signalisation coûteuse, alors il faut évidemment se demander 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 d'abord que, de même que le mâle s'engage dans des activités de construction et de communication qui ne sauraient être justifiées au nom du principe d'économie, la femelle s'engage dans un processus de surinvestissement cognitif (attentionnel) par rapport à l'attention qu'elle accorderait à des *stimuli* du même type en dehors du rituel de la parade. Mais tout traitement non économique d'un signal ne transforme pas celui-ci en signalisation coûteuse : pour cela, il faut qu'il remplisse la condition d'« honnêteté », c'est-à-dire qu'il doit être tel qu'il ne puisse pas être simulé. Qu'en est-il du traitement attentionnel de la femelle sous cet aspect ? J'ai indiqué que, pour que le rituel puisse fonctionner, il faut que la femelle, sur le plan cognitif aussi bien que sur celui des réactions affectives, traite l'ensemble de la situation comme une situation non pas d'interaction directe, mais de *display* adressé à elle. Il faut plus précisément qu'elle traite les signaux comme des signaux autoréférentiels. Pour ce faire, elle doit être capable, nous l'avons vu, 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. C'est cette neutralisation des boucles réactionnelles courtes, qui sont *stimulus-driven*, et leur remplacement par des boucles de traitement cognitif autoreconducteur, qui sont *attention-driven*, qui fait de son activité attentionnelle une activité de traitement coûteuse, c'est-à-dire caractérisée par une surcharge attentionnelle (*attentional overload*) qui ne peut pas être simulée. Pourquoi ne peut-elle pas être simulée ? Tout simplement parce que la femelle ne peut entrer dans le rituel et y rester, et donc qu'elle ne peut être réceptrice du signal que si elle synchronise son activité attentionnelle avec l'activité émettrice du mâle, c'est-à-dire que si elle s'engage, au niveau attentionnel, dans la même logique coûteuse que celle dans laquelle le mâle s'engage du côté de l'émission du signal.

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, et par conséquent 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 de la relation esthétique, il convient de la détacher de cette interprétation fonctionnelle et, plus généralement, de la problématique des

stratégies égoïstes en termes de théorie des jeux. La réduction fonctionnelle à des calculs égoïstes 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 une attention coûteuse à un tel signal coûteux.

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 qui est sa condition d'existence comme signal, la théorie peut avoir une réelle valeur heuristique pour rendre compte des faits artistiques et esthétiques. Elle permet notamment de comprendre pourquoi la production artistique et la relation esthétique sont si souvent présentes dans 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. Les créations d'ordre artistique et la relation esthétique se rencontrent beaucoup plus massivement dans d'autres situations de risque communicationnel : lorsque nous entrons en rapport avec une altérité, par exemple avec les esprits ou avec les ancêtres ou les morts, ou encore lorsque nous nous trouvons face à l'énigme de notre propre identité existentielle à l'intérieur du monde social, naturel et cosmique — bref, dans les innombrables interactions dans lesquelles il y va de notre équilibre thymique, de notre *attunement*, de notre *Gestimmtheit* (Heidegger), comme individus ou comme groupes 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 se sont cristallisés sous la forme d'un certain nombre de productions typiques apparentées transculturellement : danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc., et que nous, en Occident, avons coutume de désigner sous le nom d'« arts ».

Mais que la théorie de la signalisation coûteuse puisse avoir une utilité *heuristique* pour comprendre le caractère non économique de la production artistique et de la relation esthétique — leur caractère de « dépense » au sens de Georges Bataille — est une chose. La question de savoir si les œuvres d'art sont réellement des signaux coûteux au sens technique du terme en est une autre. Je ne saurais bien entendu la résoudre ici, mais pour clore cette réflexion, j'aimerais esquisser quelques arguments qui montrent que les œuvres d'art, non seulement correspondent à des modes de signalisation non économique, mais sont de véritables signaux coûteux.

Je partirai 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 simulé (au sens de « feint »). Un aspect banal, mais central de beaucoup de fictions réside dans la création d'un suspense. 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. Or, dans les deux cas, on a affaire à des processus qui permettent

de créer un signal non économique, puisque celui qui nous communique l'information connaît en principe la fin de l'histoire et donc pourrait nous la dévoiler tout de suite. D'autres techniques tout aussi canoniques ont le même effet : par exemple, les descriptions, les digressions, etc., lesquelles sont autant d'éléments qui retardent la narration, voire dans certains cas la rendent infinie, comme dans *Tristram Shandy*, 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. Le perspectivisme, c'est-à-dire le développement de techniques qui permettent 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, crée elle aussi une information non économique. Elle aboutit en effet à une diffraction de l'information qui, au lieu de nous présenter les choses comme elles sont, nous les présente comme elles apparaissent à des consciences individuelles qui ne les saisissent jamais que sous une aspectualité, une *Abschattung*, donnée. En conséquence, le lecteur, soit doit lui-même reconstruire la « réalité » commune comme point de croisement des différentes perspectives, soit se trouve dans l'impossibilité de principe 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. Dans *le labyrinthe*, que Gérard Genette a qualifié fort joliment de « vertige fixé<sup>12</sup> », il n'y a à proprement parler plus de progression narrative, mais plutôt une

---

12. Gérard Genette, « Vertige fixé », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 69-90.

variation musicale de thèmes, la fin du roman étant comme le dit Genette une « reprise diminuendo » de l'exposition d'ouverture du thème.

Toutes ces techniques font de la fiction un mode de communication non économique lorsqu'on la compare à un récit factuel qui se conformerait scrupuleusement aux règles de la coopération communicationnelle. Mais il s'agit non seulement d'un mode de communication non économique, mais bien aussi d'un signal coûteux. On peut le montrer à propos du roman de Robbe-Grillet. Toute tentative de le réduire à une forme de communication non économique, en l'occurrence toute tentative de le réduire à sa supposée teneur informative, par exemple en le résumant, ou encore en le désambiguïsant, revient en fait à le détruire. Pour en rester à *Dans le labyrinthe*, Genette, encore lui, note à propos des tentatives de désambiguïsation entreprises par la 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<sup>13</sup>.

Cette impossibilité 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 écono-

---

13. Gérard Genette, « Vertige fixé », art. cité, p. 78.

mique 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 aspect important par lequel l'œuvre d'art est un signal coûteux : elle est non détachable de sa formulation ou de sa mise en forme effective, parce que celle-ci ne constitue pas son véhicule, mais son incarnation. Comme la queue du paon, une œuvre d'art est toujours un *token* sans type. Dans une signalisation fonctionnant selon la relation *token/type*, les *tokens* sont interchangeables. Dans la signalisation coûteuse, aucun *token* n'est interchangeable avec un autre. En effet, ce sont précisément ses caractéristiques singulières non répétables qui sont au centre de la signalisation, lorsqu'elle est coûteuse. Cela vaut pour le berceau de l'oiseau-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. Cela rejoint ce que Wittgenstein note à propos de l'œuvre d'art : elle ne veut pas transmettre quelque chose d'autre, mais uniquement elle-même.

La communication artistique est donc une signalisation autoréférentielle. Lors de l'analyse des activités de parade des oiseaux-berceaux, nous avons vu que l'homologie avec les œuvres d'art réside dans le fait que la parade ne fonctionne ni comme une simple construction artefactuelle ni comme une simple interaction

par signaux hétéroréférentiels, mais dans le cadre d'une dynamique autoréférentielle : le berceau est référé à lui-même comme structure décorée qui à la fois signale *et* incarne la *fitness* du mâle, la danse et les cris sont des autoprésentations qui à la fois signalent et mettent en œuvre sa valeur. Cette logique est aussi celle de l'œuvre d'art.

# Bibliographie des travaux de Jean-Marie Schaeffer

## Monographies

1. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Arts et langages », 1983, 96 p.
2. *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 217 p.
3. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p.
4. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, 444 p.
5. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, avec Oswald Ducrot, Paris, Seuil, 1995, 668 p. (rééditions en poche, 1997 et 2002)
6. *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, 400 p.
7. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 347 p.
8. *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Essais. Collège de philosophie », 2000, 75 p.
9. *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, avec Nathalie Heinich, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2004, 223 p.
10. *Qu'est-ce qu'un corps ?*, avec Stéphane Breton, Anne-Christine Taylor, Michael Houseman, Michèle Coquet et Eduardo Viveiros de Castro,

Paris, Éditions du Musée du Quai Branly/Flammarion, 2006, 224 p.

11. *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007, 435 p.

### **Directions d'ouvrages collectifs et de numéros de revue**

12. *La création*, avec François Flahault, *Communications*, n° 64, 1997, 247 p.
13. *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 1998, 181 p.
14. *L'idéal éducatif*, avec François Flahault, *Communications*, n° 72, 2002, 232 p.
15. *L'esthétique: Europe, Chine et ailleurs*, avec Yolaine Escande, Paris, Éditions You-Feng, 2003, 168 p.
16. *Métalepses. Entorses au pacte de représentation*, avec John Pier, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, 342 p.

### **Articles publiés dans des ouvrages collectifs**

17. « Du texte au genre », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
18. « Del texto al genero », dans *Teoria de los generos literarios*, Arco Libros, Madrid 1988, p. 155-182.
19. « Literary Genres and Textual Genericity », dans *The Future of Literary Theory*, Londres/New York, Methuen, 1989, p. 167-187.
20. Articles et notes (une trentaine), dans *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
21. Articles et notes (une vingtaine), dans la section « Esthétique » de l'*Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, Presses universitaires de France, t. II, 1990.
22. « Genres, types, modes », dans *Atlas des Littératures (Encyclopaedia Universalis)*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 14-15.

23. « Théorie des genres, biologisme et évolutionnisme », dans *Os Estudos Literarios (Entre) Ciencia E Hermeneutica*, Lisbonne, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, p. 219-226.
24. « Plaisir et jugement », dans *L'art sans compas*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 25-43.
25. « L'œuvre d'art et son évaluation », dans *Le beau aujourd'hui*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 13-35.
26. « Variations on the Theme of Faust », dans Claude Bremond, Joshua Landy et Thomas Pavel (sous la dir. de), *Thematics. New Approaches*, New York, State University of New York Press, 1995, p. 103-112.
27. « Ποιητική και Μελετητής Λογοτεχνίας », dans *Θεωρία της Ποίησης, Ποίηση της Θεωρίας*, Thessalonique, Παρατηρητής, 1995, p. 23-47.
28. « Arts et médias numériques » (conférence et entretien), Cd-Rom *Actualité du Virtuel*, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, 1996.
29. « La conduite esthétique », dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (sous la dir. de), *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996, p. 68-79.
30. « De deux facteurs de la différenciation générique », dans François Rastier (sous la dir. de), *Textes et sens*, Paris, Didier Érudition, 1996, p. 49-66.
31. « Du portrait photographique », dans le catalogue de l'exposition, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Mazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 9-25.
32. « Close Reading et New Criticism » et « Le structuralisme », dans Jean Bessière *et al.* (sous la dir. de), *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 447-454.

33. « Esthétique, le retour », dans Camille Saint-Jacques (sous la dir. de), *Artiste et après?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 33-41.
34. « Littérature et Intentionnalité », dans Jean Bessière (sous la dir. de), *Littérature et théorie. Intentionnalité. Décontextualisation. Communication*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 11-41.
35. « What Theory? What Art? », « System, History and Hierarchy: The Historicist Paradigm in Art Theory », « Experiencing Artworks », dans *Think Art, Theory and practice in the Art of Today*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 1998, p. 11-54.
36. « Romanticismo y lenguaje poético », dans F. C. Aseguiñolaza (sous la dir. de), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, p. 57-83.
37. « Système, histoire et hiérarchie: le paradigme historiciste en théorie de l'art », dans Georges Roque (sous la dir. de), *Majeur ou Mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 255-271.
38. « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (sous la dir. de), *L'éclatement des genres au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
39. « La photographie entre vision et image », dans Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar (sous la dir. de), *La confusion des genres en photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 14-19.
40. « De la fiction », dans Jean Bessière et Philippe Roussin (sous la dir. de), *Partages de la littérature. Partages de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 63-88.
41. « Narration visuelle et interprétation », dans Jan Baetens et Mireille Ribière (sous la dir. de), *Time, Narrative and The Fixed Image*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2001, p. 11-27.

42. « Discernement, plaisir et jugement : De la conduite esthétique », dans Danielle Cohen-Levinas (sous la dir. de), *Convergences et divergences des esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 39-66.
43. « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans Jean Bessière et Manfred Schmeling (sous la dir. de), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 15-27.
44. « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (sous la dir. de), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Éditions Liber, 2002, p. 15-32.
45. « Relativité culturelle ou universalité anthropologique ? Faux débats et vraies questions », dans Yolaine Escande et J.-M. Schaeffer (sous la dir. de), *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Éditions You-Feng, 2003, p. 139-151.
46. « De la philosophie à l'anthropologie », dans Thierry Marchaisse (sous la dir. de), *Dépayser la pensée. Dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 77-93.
47. « La fotografia entre vision et imagen », dans Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar (sous la dir. de), *La confusion de los generos en fotografia*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 16-21.
48. « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (sous la dir. de), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
49. « Métalepse et immersion fictionnelle » (avec John Pier), dans J. Pier et J.-M. Schaeffer (sous la dir. de), *Métalepses. Entorses au pacte de représentation*, Paris, éditions de l'EHESS, 2005, p. 323-334.

50. « Vers une science de l'image », dans *Agenda de la pensée contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Libelles », 2005, p. 45-54.
51. « François Jullien », dans Pierre Chartier (sous la dir. de), *Oser construire. Pour François Jullien*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 73-89.
52. « De la compétence fictionnelle aux arts de la fiction », dans Y. Oura (sous la dir. de), *Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient*, actes du colloque, Kyoto University, Jinbun Press, 2008, p. 1-26.
53. « Comment rendre étrange le familier », dans Y. Escande et Johanna Liu (sous la dir. de), *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*, Paris, Éditions You Feng, 2008, p. 29-42.

#### **Autres articles publiés dans des revues (avec comité de lecture)**

54. « Du texte au genre », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 3-18.
55. « Aesopus auctor inventus », *Poétique*, n° 63, 1985, p. 345-364.
56. « Du beau au sublime. Pragmatique de l'image et art photographique », *Critique*, n°s 459-460, 1985, p. 843-853.
57. « Variations faustiennes », *Communications*, n° 47, 1988, p. 159-172.
58. « La littérature comme fait de valeur », *Esprit*, n°s 8-9, 1986, p. 202-213.
59. « Publicité et présentation photographique », *Degrés*, n° 45, 1986, p. 1-14.
60. « Note sur la préface philosophique », *Poétique*, n° 69, 1987, p. 35-44.
61. « Fiction, feinte et narration », *Critique*, n°s 481-482, juin-juillet 1987, p. 555-576.
62. « Loup, si on jouait au loup? (Feinte, simulacre et art) », *Autrement dire*, n° 6, 1989, p. 111-123.

63. « Défense et illustration de la poétique », *Critique*, n° 428, mai 1991, p. 346-356.
64. « La fiction littéraire », *Zinbun: Annals of the Institute for Research in Humanities*, Kyoto University, n° 26, 1991, p. 1-15.
65. « Nelson Goodman en esthéticien : trois esquisses », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 41, octobre 1992, p. 85-97.
66. « De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique », *La Licorne* (Université de Poitiers), n° 22, 1992, p. 247-260.
67. « La religion de l'art, l'art comme religion », *Équinoxe*, Kyoto, printemps 1993, p. 119-138.
68. « Présentation de : *Friedrich Schlegel: Sur le Meister de Goethe* », *Traverses*, n° 6, été 1993, p. 91-96.
69. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994, p. 195-207.
70. « La conduite et le jugement esthétiques », *Les Cahiers-Philosophie de l'art*, n° 2, 1994, 27 p.
71. « La théorie spéculative de l'art », *Les Cahiers-Philosophie de l'art*, n° 3, 1994, 26 p.
72. « Arts et médias numériques », *Revue virtuelle*, n° 16, 1996, s. p.
73. « Qu'est-ce qu'une conduite esthétique ? », *Revue internationale de philosophie*, n° 198, 1996, p. 669-680.
74. « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, n° 105, 1997, p. 14-23.
75. « Présentation » (avec François Flahault), *Communications*, n° 64, 1997, p. 5-13.
76. « Originalité et expression de soi », *Communications*, n° 64, 1997, p. 89-115.
77. « La relation esthétique comme fait anthropologique », *Critique*, n° 605, octobre 1997, p. 691-708.
78. « Formation artistique et appréciation esthétique », *Confluences*, n° 9, février 1998, p. 66-73.

79. « Fiction, Pretense and Narration », *Style*, vol. 32, n° 1, 1998, p. 148-166.
80. « Comment penser la morale? Vers une naturalisation de la philosophie morale », *Critique*, n° 622, mars 1999, p. 218-236.
81. « The Birth of the Speculative Theory of Art », *Southern Humanities Review*, vol. 33, n° 4, 1999, p. 312-360.
82. « Philosophie et littérature? Quelques notes autour d'un débat spéculaire », *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n°s 7-8, 2000, p. 13-21.
83. « D'un en deçà de la philosophie », *Critique*, n° 653, octobre 2001, p. 723-739.
84. « Présentation » (avec François Flahault), *Communications*, n° 72, 2002, p. 5-16.
85. « Éduquer », *Communications*, n° 72, 2002, p. 71-111.
86. « Objets esthétiques? », *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 25-46.
87. « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme*, n°s 175-176, 2005, p. 19-36.
88. « Fictions autophages chez Marguerite Duras », *Poétique*, n° 145, février 2006, p. 3-24.
89. « Portrait de l'artiste en héros culturel », *Critique*, n° 708, mai 2006, p. 385-399.
90. « Le corps est image », *Image & Narrative*, n° 15, 2006, <http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/schaeffer.htm>.
91. « Une philosophie poétologique », *Critique*, n° 720, mai 2007, p. 335-344.
92. « Genres between Essentialism and Nominalism », *Universitas. Monthly Review of Philosophy and Culture*, n° 402, novembre 2007, p. 31-46.
93. « Le Musée du Quai Branly entre art et esthétique », *Le Débat*, n° 148, janvier-février 2008, p. 170-178.

94. « O Corpo e imagem », *Arte et Endsaïos*, vol. XV, n° 16, 2008, p. 127-133.
95. « Pour la connaissance de l'Homme. Réponse à Pascal Engel, Jean-Luc Marion et Jean-Claude Quentel », *Le Débat*, n° 152, novembre-décembre 2008, p. 142-153.

### **Publications en langues étrangères**

#### ***Publications en espagnol***

96. *La Imagen Precaria*, Madrid, Éditions Catedra, 1990, 164 p. (trad. de *L'image précaire. Du dispositif photographique*)
97. *Nuevo Diccionario Enciclopédico de las Ciencias Del Lenguaje*, avec Oswald Ducrot, Madrid, Arrecife, 1998, 742 p. (trad. du *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*)
98. *El arte de la edad moderna*, Caracas, Monte Avila Editores, 1999, 490 p. (trad. de *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*)
99. *Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de Trapo, 2002, 328 p. (trad. de *Pourquoi la fiction?*)
100. *Adios a la estética*, Madrid, A. Machado Libros, 2007, 109 p. (trad. de *Adieu à l'esthétique*)
101. *Que Es un Genero Literario?*, Madrid, Ediciones Akal, 2007, 126 p. (trad. de *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*)

#### ***Publications en italien***

102. *Che cos'è un genero letterario?*, Parme, Pratiche Editrice, 1992, 177 p. (trad. de *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*)
103. *L'arte dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1996, 516 p. (trad. de *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*)

104. *Adio all'estetica*, Palerme, Sellerio, 2003, 83 p. (trad. d'Adieu à l'esthétique)
105. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologne, Éditions Clueb, 2007, 196 p. (trad. de *L'image précaire. Du dispositif photographique*)

### **Publications en roumain**

106. *Noul Dictionar Enciclopedic al Stintelor Limbajului*, avec Oswald Ducrot, Bucarest, Editura Babel, 1996, 530 p. (trad. du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*)
107. *Adio, Estetica*, Chisinau, Stiinta, 2001, 75 p. (trad. d'Adieu à l'esthétique)

### **Publication en brésilien**

108. *A imagen precaria*, Sao Paulo, Papirus Editora, 1996, 215 p. (trad. de *L'image précaire. Du dispositif photographique*)

### **Publication en grec**

109. *TI EINAI ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ*, Thessalonique, Hérodote, 2000, 214 p. (trad. de *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*)

### **Publication en anglais**

110. *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, préface d'Arthur C. Danto, Princeton, Princeton University Press, 2000, 350 p. (trad. de *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*)

### **Publication en serbo-croate**

111. *Zasto Fikcija?*, Novi Sad, Svetovi, 2002, 362 p. (trad. de *Qu'est-ce que la fiction?*)

***Publications en arabe***

112. Traduction arabe du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, avec Oswald Ducrot, Bahrein, University of Bahrein Press, 2003, 1155 p.
113. Traduction arabe des *Célibataires de l'art*, Damas, Centre culturel français de Damas, 2007, 392 p.

**Traduction**

114. *Goethe: Écrits sur l'art*, préface de Tzvetan Todorov, Paris, GF-Flammarion, 1996, 339 p. (trad. revue de l'édition de 1983)



## **Derniers numéros parus de la revue *Tangence***

N° 102 : *L'histoire littéraire du contemporain*, sous la direction de Mathilde Barraband.

N° 101 : *Présence du mythe dans la littérature francophone contemporaine*, sous la direction de Hélène Marcotte et Metka Zupančič.

N° 100 : *Bilan de l'apport de la recherche québécoise aux études littéraires des dernières décennies*, Mathilde Barraband, Hervé Guay, Claude La Charité et Roxanne Roy.





Deuxième tirage

Achévé d'imprimer  
sur les presses de  
Tendance Impression  
à Rimouski (Québec, Canada) en décembre 2013  
pour le compte de *Tangence* éditeur.

**Revue  
Tangence**

**Théorie des signaux coûteux, esthétique et art**

La revue *Tangence* s'intéresse aux relations qu'entretient la littérature avec les arts et la philosophie, les sciences humaines et les sciences exactes. Elle invite ainsi à repenser la littérature hors du cadre restreint d'une seule nation ou d'une seule discipline théorique, de manière à fédérer les savoirs au sein d'une réflexion commune.

[www.revuetangence.com](http://www.revuetangence.com)

Dans le débat sur les critères esthétiques, Jean-Marie Schaeffer revendique, comme certains philosophes des Lumières, l'importance des plaisirs et de la subjectivité sensible. En fonction d'une critique de l'esthétique kantienne, qui lui permet de préciser la dimension cognitive du jugement de goût et le caractère anthropologique de la conduite esthétique, il propose de recourir à la théorie des signaux coûteux. Mais, tandis que ces disciplines défendent une identité fonctionnelle entre l'art et la signalisation coûteuse dans les rituels sexuels des oiseaux-berceaux, Schaeffer propose, pour sa part, une homologie structurelle entre les deux. Sur cette base, cette étude entend montrer que, s'il existe une spécificité de la relation esthétique humaine, on ne saurait en illuminer le sens en séparant sciences cognitives et esthétique philosophique. En poursuivant une réflexion récente, Schaeffer scrute ici les rituels au sein du monde animal pour les rapporter à ses préoccupations esthétiques. La réévaluation qu'il suggère à propos de la théorie des signaux coûteux permet d'en rehausser la valeur heuristique.

*Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur du Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS/CNRS), Jean-Marie Schaeffer est l'auteur de nombreux ouvrages où s'affirme la critique de la philosophie de l'art comme discours fondateur. Il a fait paraître, entre autres, L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours (1992), Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes (1996), Pourquoi la fiction? (1999), Adieu à l'esthétique (2000) et La fin de l'exception humaine (2007).*

ISBN 978-2-9809561-5-7



9 78 2980 956157