

## LANGAGES ARTISTIQUES. ASIE-OCCIDENT

Conférence « Vers une neurohistoire de l'art : la Grèce et la Chine »  
par John Onians

5 avril 2012

Cette conférence est la deuxième d'une série de conférences qui doivent accompagner et servir de référence pour les travaux de l'axe scientifique « Langages artistiques, Asie-Occident ». Elle est donnée par John Onians professeur émérite d'art mondial à l'université East Anglia où il a enseigné à partir de 1971 et contribué à développer le département d'histoire de l'art et créer l'École d'études de l'art mondial et de muséologie. Spécialiste d'architecture, en particulier la théorie architectural de la renaissance italienne, de peinture, sculpture et architecture de la Grèce ancienne et de Rome, d'art byzantin, de culture matérielle, de métaphore et pensée, perception et cognition et des fondements biologiques de l'art, Son œuvre majeure et novatrice en tant qu'historien de l'art est d'avoir conçu et développé une neurohistoire de l'art, avec une méthodologie spécifique.

Il est notamment l'auteur des quatre ouvrages ci-après et a dirigé les trois suivants :

(1979) *Art and Thought in the Hellenistic Age: Greek World View, 350-5 B.C.* (Paperback) Thames & Hudson Ltd *Bearers of Meaning*,

(1990) *Bearers of Meaning: Classical orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance* Princeton University Press; New Ed edition (1 July 1992)

(1999) *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome* Yale University Press

(2008) *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki* Yale University Press

\*

(1994) *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H.Gombrich at 85* Phaidon Press Ltd

(2004) *Atlas of World Art* Laurence King Publishing

(2006) *Compression Vs. Expression: Containing and Explaining the World's Art (Clark Studies in the Visual Arts)* Yale University Press

John Onians avait préparé une conférence spécifique pour la circonstance en mettant en regard la Grèce et la Chine dont les civilisations ont fondé le développement de l'Occident et de l'Asie avec des différences étudiées ici sous l'angle, nouveau, des neurosciences.

Les éléments marquants de son propos sont rapportés ci-après (les illustrations seront visibles dans le document audiovisuel).

« Il s'est trouvé, à partir de la fin de années 70, dans le cadre de la dimension mondiale de sa recherche, à la conjonction de deux courants actuels qui consistent pour l'un à mettre ensemble dans un même espace des œuvres de cultures différentes et pour l'autre à approcher l'art par les neurosciences. Si l'on considère que l'art est une activité humaine et que les matières et les formes sont différentes selon les cultures, chacune pensant que sa façon de faire est naturelle, c'est l'approche qui peut ajouter quelque chose aux autres. Dans la comparaison, on trouve une toute autre vision de l'humanité.

Chaque chose que nous faisons a une influence sur la formation de notre cerveau grâce à nos neurones (cent milliards). Comme leur fonctionnement consomme beaucoup en énergie, ceux qu'on n'utilise pas sont désactivés. Le cerveau d'un enfant a un développement intense pendant les premiers mois grâce à la plasticité neuronale. La sensation par les doigts est repérable : une expérience faite sur un singe par répétition du toucher montre la progression de l'activité des neurones concernés. Ce qu'on peut constater pour une action se passe tout le temps pour tous.

Une avancée déterminante a été celle des neurones miroirs (Parme, 1994) : les neurones pré-moteurs sont actifs en regardant une action sans que les neurones moteurs ne soient activés. De même si le singe entend le bruit d'une cacahuète cassée. Ce que nous voyons et ce que nous entendons contribuent donc aussi à la formation de notre cerveau.

Ce qui est très important pour un historien de l'art, c'est que des neurones spécialisés existent pour les lignes horizontales, verticales, obliques, etc. et que plus on regarde un type de ligne, plus on a de préférence pour cette ligne. Un constat : la perception des illusions optiques est variable selon les cultures. Un point important est l'impact de l'environnement naturel : il y a des variations dans la perception visuelle qui sont hors de notre contrôle conscient, passives.

Qu'est-ce qui serait spécifique à la Grèce (pour comprendre leur art) ?

Il y a une fragmentation très importante du terrain et partout des montagnes nues, des rochers. La pierre y est un élément structurant et on rejoint leur histoire mythique de la création : les pierres sont les os de la mer ; les pierres jetées dans la mer sont leurs ancêtres. Ce qui serait une des raisons pour laquelle on fait en Grèce des statues en pierre et nues. »

C'est, on le voit, toute une façon de repenser l'histoire de l'art. Et John Onians fait à ce moment-là un développement sur Hésiode et la perspective des différents âges nommés par des matériaux (de pierre, de bronze...) qui ont un impact sur les générations concernées.

« En Chine, on est fait de terre jaune (voir les statues de Xi'an) qui est l'élément fondateur de la nature, de l'environnement.

En Grèce, l'art militaire a une grande importance, il y a beaucoup d'images de guerriers et de combats avec cette caractéristique : la géométrie. Des haies de soldats avec leurs arcs et boucliers parallèles et formant un mur. Un Grec se sent dans la pierre et il y a beaucoup de sculptures. Illustration par Périclès à son apogée : il y a aussi beaucoup de têtes sur des socles qui sont des pierres rectangulaires. L'homme parfait pour les Grecs serait quadrangulaire. Si l'on considère les animaux représentés sur les boucliers, des crabes et des scorpions, ils sont caractéristiques par leur exosquelette, ce sont des symboles. Si l'on considère le Parthénon, non seulement la forme géométrique prédomine mais de plus, lorsqu'étaient jouées les pièces d'Euripide, les colonnes étaient humanisées : assimilées aux personnages proches de la famille. Toutes ces formes sont dures comme le sont également les fers de lance et les cuirasses. Et ce sont les montagnes calcaires formant des strates qui sont représentées dans les plis des vêtements.

En Chine, le soldat de l'armée enterrée paraît plus humain : il est en terre, porte plus une cote de maille qu'une cuirasse et pas de bouclier. De même dans le tissu découvert à Mawangdui, tout est souple et sinuosités, rien n'est trop géométrique : les formes se mélangent et s'entrelacent. De ce côté l'indéfini alors que tout est défini en Grèce. Dans l'environnement, beaucoup de brumes, beaucoup d'humidité alors qu'en Grèce, le vent chasse toujours la brume et l'humidité (mer) est séparée de la terre. Toute la philosophie chinoise dépend de cette réalité. Pour un Chinois, les rochers des montagnes sont des nuages pétrifiés. L'homme parfait est comme un dragon, comme un nuage qui peut changer selon le contexte, s'adapter aux situations.

Tout cela dépend de notre exposition à l'environnement naturel. »

John Onians montre avec un tableau de la place de la Concorde à Paris peint par Wu Guangzhong et un tableau d'une forêt de bambous dans son pays natal combien la perception pour un Chinois moderne reste différente de celle d'un Français et combien l'environnement dans lequel on a baigné est prégnant.

Il précise que si jusqu'en 1800, les Anglais n'ont jamais peint les nuages, c'est parce que leur art s'est fait par imitation de l'art d'autres pays (Italie, France, Pays-Bas) puis sont venus Constable et Turner qui ont peint le « smoke ».

Et il insiste sur la qualité du regard et de son intensité en lien avec l'activation neuronale.

Une autre problématique intéressante est la façon de peindre comparée en Occident et en Chine :

« En Europe, la peinture est sur support vertical et on utilise l'huile et la couleur ; en Chine, la peinture est sur support horizontal et on utilise l'eau et l'encre noire. Si l'on regarde le tableau du peintre en Occident en pleine activité, il est représenté comme un chevalier, ce qui lui donne un certain type de stature, d'appartenance à l'élite. Côté Asie, le pinceau plongé dans un encrier qui a une certaine forme serait à relier à la culture du riz. D'ailleurs, au cœur du caractère chinois qui signifie peindre, il y a le caractère qui signifie « champ ». Il y a une imprégnation et une identification liées au fonctionnement des neurones miroirs. Tout cela se fait inconsciemment. »

Le débat qui a suivi a été animé par la douzaine de participants : Mary-Anne Zagdoun, la première conférencière (Directrice de recherche émérite, UMR 8167), Michel Dray (co-pilote pour les relations arts-sciences et les aspects cognitifs), Jacline Moriceau et Eric Vauban, présents à la première conférence, auxquels se sont joints : Hélène Bouvier (Chercheuse en anthropologie des arts, CASE, UMR 8170), Blandine Bril (Directrice d'études en psychologie, GRAC, EHESS), Christian Coiffier (Anthropologue sur le Pacifique, intervenant du GT Métaphores et cultures du 16 mars, Museum d'histoire naturelle, Musée du Quai Branly), Pang Baifan (Doctorant, Centre Chine, EHESS), Wanda Dressler (Sociologue et anthropologue sur l'Asie centrale, chargée de recherche au CNRS, LADYSS), Alexandra Loumpet-Galitzine (Anthropologue, FMSH, projet ANR ESCA), Germain Loumpet (Directeur d'études associé, FMSH) et moi-même (VAJ).

Eric Vauban pose des questions sur la culture de pierre, sur le fait que les Romains ont éliminé les cultures locales mais pas leurs monuments de pierre, sur Stonehenge par exemple, mais s'interroge sur la nature des paysages dans l'antiquité grecque : les montagnes étaient-elles déjà si nues ? John Onians lui confirme que déjà au néolithique, il y avait peu d'arbres en Grèce et fait référence à Platon sur l'environnement à l'époque où l'art grec avait ces caractéristiques.

Mary-Anne Zagdoun fait remarquer que l'accent a été beaucoup mis sur la géographie mais qu'il y a d'autres facteurs et elle se demande comment expliquer la sensibilité artistique. John Onians répond que tous les jours les historiens d'art travaillent avec l'histoire, la philologie, la philosophie et qu'il cherche des explications pour ce qui n'est pas expliqué et que cet élargissement ouvre des horizons. Pour sa seconde remarque, il dit que c'est la merveille de l'étude du cerveau.

Wanda Dressler s'intéresse à la dialectique individu-collectif et pense que l'artiste cristallise la culture du groupe et la met en scène : il exprime ce que le groupe ressent. Elle qui travaille en particulier sur les peuples des steppes, confirme l'importance du déterminisme géographique.

Christian Coiffier, s'il est d'accord sur l'hypothèse de base serait plutôt en contradiction sur l'arbitraire sur la base de contre-exemples (chêne liège par exemple) et reste sceptique sur le choix des exemples de John Onians : sont-ils réellement probants ? John Onians mentionne que dans chaque pays, la façon d'exploiter les ressources neuronales est importante et Mary-

Anne Zagdoun précise qu'en Grèce c'est le visuel qui importe mais qu'en philosophie de l'art, certains pensent que c'est le toucher qui était le plus important.

Michel Dray se fonde sur l'empirisme physiologique et sur le fait que nous sommes des organismes soumis à un milieu en changement constant. A quoi servent les artefacts ? Il y a adaptations, création de stratégies sensorielles. L'interaction artefact-milieu-organisme atteint un point critique. Même s'il n'est pas d'accord sur les exemples (analogie n'est pas démonstration), il pense qu'il faut avoir l'audace de faire des synthèses. C'est un courant essentiel pour notre époque d'oser constituer une théorie synthétique du vivant. Mais sa question ici porte sur la méthodologie car en comparatisme, il y a des impasses s'il est seulement littéraire. La méthode est au cœur d'une stratégie épistémologique. Il faut de l'interdisciplinarité. La multisensorialité produit la multidisciplinarité et il n'y a pas de fonctionnement monosensoriel dans les grandes civilisations sans écriture par exemple. En Occident le système de rationalité a été réducteur.

Et John Onians reconnaît que nous en sommes aux prémisses : ce qui intéresse, c'est le fonctionnement du cerveau. En travaillant sur le cerveau, il n'y a pas une expertise globale du cerveau mais cela se fait région par région. Notre rôle dans les sciences humaines est de regarder le champ entier.

Hélène Bouvier, qui travaille sur l'ensemble des pratiques artistiques en milieu rural musulman (musique, théâtre, danse, arts martiaux, mais pas la production plastique et visuelle), a justement voulu voir l'ensemble : il y a un gros travail sur la quête de l'œuvre d'art total (le modèle asiatique pourrait bien avoir influencé l'Occident et il y a une perspective de recherche Asie-Occident) : par exemple avec le théâtre où il y a toute une imbrication d'éléments. La recherche est stimulée et bridée par la démarche neurologique et perceptuelle...mais comment renoncer à engranger cette moisson qui rend cette entreprise complexe ? Cela conduit à de grandes questions : pourquoi et comment partent les grands courants artistiques ? Quid de la créativité individuelle par rapport au collectif, du pouvoir d'échapper aux standards et jusqu'où transgresser ?

Il a bien fallu s'interrompre avec des perspectives largement ouvertes, complétées par celle, ébauchée précédemment puis développée le lendemain par Françoise Quillet dans le groupe de travail « Notions esthétiques : termes clés, termes intraduisibles » sur la possibilité de traiter en comparatisme Asie-Occident les traités dramaturgiques fondamentaux de traditions culturelles différentes : la Poétique d'Aristote pour la tragédie en Grèce, le Bharata Natyashastra pour la dramaturgie en Inde et les traités secrets de Zeami pour le théâtre No au Japon (voir le compte rendu).

Le programme de conférences pour la suite est en cours d'élaboration et les co-pilotes de l'axe scientifique « Langages artistiques, Asie-Occident » peuvent faire des propositions dans cet esprit.

L'annexe qui suit donne quelques informations sur le dernier ouvrage paru de John Onians.

## ANNEXE

### Sommaire de *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*

Introduction- Neuroarthistory: Present and Past	1-17
I- Aristote (384-322 avant notre ère)	18-29
II- Pliny the Elder (ca.23-79)	30-34
III- Apollonius of Tyana (1er siècle)	35-37
IV- Al-Haytham (975-1040)	38-41
V- Alberti (1404-1472)	42-46
VI- Leonardo (1452-1519)	47-53
VII- Hogarth (1697-1764)	54-63
VIII- Burke (1729-1797)	64-66
IX- Montesquieu (1689-1755)	67-69
X- Winckelman (1717-1768)	70-78
XI- Kant (1728-1804)	79-82
XII- Marx (1818-1883)	83-87
XIII- Ruskin (1819-1900)	88-94
XIV- Pater (1839-1894)	95-98
XV- Taine (1828-1893)	99-104
XVI- Vischer (1847-1933)	105-107
XVII- Göller (1846-1902)	108-114
XVIII- Wölfflin (1864-1945)	115-123
XIX- Riegl (1858-1905)	124-132
XX- Freud (1856-1939)	133-144
XXI- Dewey (1859-1952)	145-149
XXII- Herskovits (1895-1963)	150-158
XXIII- Gombrich (1909-2001)	159-177
XXIV- Baxandall (1933-)	178-188
XXV- Zeki (1940-)	189-203

Dans chaque chapitre, tel ou tel élément est important à retenir pour la démarche que nous envisageons en neuroesthétique avec Michel Dray et nous y reviendrons ultérieurement.

Dans un premier temps, je me contenterais de donner quelques éléments relatifs à l'introduction de John Onians dans cet ouvrage à commencer par quelques ouvrages importants ayant contribué aux avancées récentes en neurosciences avec, entre autres, les premiers pas :

(1983) *L'homme neuronal*, Jean-Pierre Changeux  
(1988) *The Mind Machine*, Colin Blakemore  
(1990) *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, Gerald Edelman  
(1991) *Consciousness Explained*, Daniel Dennett  
(1991) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch  
(1994) *Descartes'Error*, Antonio Damasio  
(1997) *The Emotional Brain: The Mysterious underpinnings of Emotional Life*, Joseph LeDoux

Les découvertes de Zeki dans les années 80 (le cortex visuel séparé en aires fonctionnelles avec les neurones de l'aire V4 qui répondent aux couleurs et ceux de V5 au mouvement) et Rizzolatti dans les années 90 (les neurones miroirs) suscitent d'autres ouvrages majeurs :

(1999) *Inner Vision*, Samir Zeki  
(2002) *Vision and Art: The Biology of Seeing*, Margaret Livingstone  
(2003) *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*, Neidich, avec une introduction de Bryson et Robert L. Solso: "The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain"

Puis John Onians mentionne les historiens de l'art qui ont abordé cet angle d'approche par les neurosciences tels que Horst Bredekamp à Berlin, Olivier Elbs à Tübingen, David Freedberg à New-York et Barbara Stafford à Chicago qui a publié en 2007 : *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*. Il cite plus loin (voir page 17) les ouvrages de neuroscientifiques et il insiste sur le fait que les découvertes en neurosciences se font progressivement et qu'elles valident ainsi des intuitions émises par des prédécesseurs : « The last of our authors, Semir Zeki, claims that artist are often neuroscientists without knowing it » et il ajoute : « this book makes a similar claim for writers on art ».

Et surtout, il redonne sa valeur au concept de « subjectivité » et donc le monde sensible qui est également notre angle d'approche (sans exclure les autres mais au contraire en complémentarité avec eux : le monde matériel et le monde des idées).

Il mentionne combien cela peut être enrichi par les traditions extra-européennes, notamment les grandes civilisations de l'Antiquité et cela va dans le sens de la comparaison proposée par François Quillet dans nos groupes de travail. Il précise même que « Earlier Asian authors are often closer to modern neuroscience than any writers in the European tradition ». Ce qui ne nous a pas échappé dans la "randonnée céleste" des poètes taoïstes avec justement ce terme 'you' auquel Gérard Dupuy nous est proposé de réfléchir dans le groupe de travail « Notions esthétiques: termes clés, termes intraduisibles ».