

ENTRE L'ŒUVRE ET LE CERVEAU. PENSER AUTREMENT LA PLASTICITE DE L'ART



FLORIAN GAITE

Résumé : La fin du récit idéologique de la plasticité de l'art – son échec à être un terme classificatoire ou normatif bien défini – laisse la théorie de l'art contemporain déconcertée : que dit-on lorsque nous désignons des arts comme plastiques, là où la centralité, voire l'exclusivité, de la plasticité est souvent niée ? Suivant la métaphore sculpturale de l'esprit par les neurosciences et par la psychanalyse, le présent article cherche à développer une autre stratégie de recherche pour réinvestir la notion, en focalisant le propos sur la plasticité du cerveau plus que sur celle de l'œuvre. La plasticité cérébrale (mentale et psychique) est alors pensée comme un modèle, une analogie, pour penser le geste créateur. Epistémologie critique d'un dialogue entre sciences naturelles, sciences psychologiques et philosophie continentale, cette recherche cherche à définir le cadre d'un nouveau matérialisme de l'art.

J'ai proposé¹ de considérer l'art contemporain comme un art sans projet plastique propre, entendant par là moins la fin du régime plastique des pratiques que celle de la concertation à l'endroit de son idée, la plasticité. L'art des plasticiens ne peut en effet ni se comprendre comme une application d'une théorie plastique unifiée et normative (la visibilité pure de Fiedler, la plastique pure des peintres abstraits), ni même comme le fruit de plusieurs projets collectifs (les plastiques particulières des écoles, du « groupisme » d'avant-garde, de l'art des manifestes). L'achèvement du récit idéologique de la plasticité de l'art, et l'atomisation des recherches plastiques individuelles lui correspondant, semblent dévaluer la valeur heuristique de la notion de plasticité comme moyen d'interroger les formes de l'art contemporain.

Déconcertée, la théorie de l'art finit même par neutraliser le terme dans ses usages. « Plastique », « espace plastique », « dispositif plastique », « présence plastique », « théorie plasticiste » etc. marquent certes un resserrement sémantique autour de ce vocabulaire, mais que dit-on lorsque nous désignons des arts comme plastiques, là où la centralité, voire l'exclusivité, de la plasticité est souvent niée ? Etendard signalétique de l'art contemporain à la définition vague, la notion de plasticité fait aujourd'hui office de terme-écran pour désigner tout ce qui relève d'une transformation artistique de la matière (même plus exclusivement visuelle), se substituant d'ailleurs souvent à l'artistique quand on se place du point de vue de l'œuvre. La notion, devenant tout juste indicative malgré son profond enracinement dans la pensée esthétique, trouve dans le contemporain la forme d'un nœud, un point d'achèvement où l'extrême diversité de ses usages sacrifie la cohérence et l'intégrité du contenu conceptuel. Le présent travail, partant du constat de ce destin paradoxal, cherche à définir une stratégie de recherche qui en exploite le potentiel épistémologique, sans pour autant prétendre, loin s'en faut,

¹ Cet article est un extrait modifié de mon travail de thèse de doctorat en philosophie (en cours) : *Le Nœud plastique de l'art. Penser la déconcertation contemporaine*.

épuiser le répertoire des combinaisons intellectuelles possibles (en croisant des thèmes propres aux sciences sociales par exemple).

Bien que la pensée esthétique se soit *déconcertée* à l'endroit de la plasticité, la notion a investi avec succès d'autres champs de la pensée scientifique contemporaine, par le biais de la métaphore sculpturale. Les neurosciences, la biologie cellulaire et moléculaire, la génétique, la chirurgie réparatrice sont autant de domaines de recherche qui utilisent la plasticité dans leur appareil conceptuel. Parmi ces formes dérivées, empruntées, de la plasticité artistique², la neuroplasticité est de loin la plus stimulante des récentes découvertes en science de la nature. Si la philosophie ne manque pas d'exemples de théories de l'esprit fondées sur le *modèle* de l'art du modelage (de Platon à Shaftesbury), aucune n'avait permis d'établir une *analogie* aussi directe entre le geste créateur de l'artiste et le pouvoir autopoïétique de l'esprit. Les exemples les plus contemporains de discours neuroscientifiques ont en effet nuancé la vision homéostatique du cerveau en insistant sur ses marges d'indétermination et d'imprévisibilité, sur les pouvoirs proprement créatifs de ses processus de développement, d'adaptation ou de réparation. Se pourrait-il alors que nous tenions avec la plasticité cérébrale un moyen de réinvestir le domaine de la plasticité artistique ? Se pourrait-il même que le cerveau soit l'image de l'art ou que l'art se fasse (donc se pense) à l'image du cerveau ?

Cette perspective différentielle, en ce qu'elle cherche à tirer sens des glissements sémantiques et des partages disciplinaires, n'en est pas moins motivé par un désir de concerter, mais d'une autre manière, avec d'autres acteurs, la pensée de la plasticité de l'art. Penser entre l'œuvre et le cerveau, ce n'est donc pas passer de l'un à l'autre, et entériner leur opposition, mais mettre à jour un écart et s'y tenir pour en interroger les points de convergence. Il ne s'agit pas de constater une simple coïncidence de vocabulaire, mais de penser ce qui l'autorise, en

² On parle ainsi de plasticité cellulaire (celle des cellules-souches, des cellules-caméléons), cérébrale (neuronale et synaptique), sensorielle ou encore phénotypique (relative aux gènes).

interrogeant l'intuition qu'elle suggère : la première œuvre de chacun, plasticien y compris, est d'abord notre cerveau. Nous tenons cette affirmation pour le postulat d'une pensée plastique *autre*, d'une perspective transversale et différentielle, où se rencontrent philosophie et science (neurobiologie et psychanalyse). Cet article, travail d'épistémologie critique, cherche à circonscrire un territoire d'où instaurer un dialogue entre trois champs de pensée autour de la métaphore plastique.

I. CRITIQUE DE LA METAPHYSIQUE PLASTIQUE DE L'ART

Le premier moment de notre argumentation consiste à défaire la plasticité du présupposé métaphysique de l'esthétique. Ce geste nous paraît nécessaire si l'on veut rendre compréhensible une communication entre plasticité de l'art et plasticité du cerveau, et organiser le passage d'un modèle transcendant de plasticité (de l'œuvre vers l'esprit, de l'esprit vers l'œuvre), à un mode immanent (interaction entre l'œuvre et le cerveau). Par métaphysique, je me réfère davantage au système hégélien qu'aux esthétiques de Baumgarten, de Kant ou des romantiques d'Iena (Schelling, Fichte, les frères Schlegel), qui emploient essentiellement « plastique » dans son sens classificatoire et spécifique : soit tout ce qui relève de la plastique comme art du modelage (*Plastik*), soit désignant les arts plastiques comme arts des formes (*bildenden Künste*). Hegel est en effet le premier à poser clairement la plasticité comme étant aussi la propriété d'autre chose que de l'art, en l'occurrence celle du sujet. Il était en fait déjà admis dans le langage courant que l'idée de plasticité pouvait s'employer de manière autonome, hors du champ artistique³, mais jamais en philosophie il n'avait encore fait l'objet d'un tel usage, comme l'a clairement démontré Catherine Malabou dans son premier ouvrage, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*⁴.

³ Les premières occurrences de l'adjectif plastique hors du domaine de l'art, sont attestées dès le siècle précédent. *Le Robert de la langue française* en donne une définition datée de 1752, est dit plastique ce qui « est apte à engendrer la forme des êtres vivants ».

⁴ C. MALABOU, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.

Nous travaillerons pour notre part à partir des cours d'*Esthétique*, au sein desquels Hegel utilise deux sens de « plastique ». L'un, de circonstance, reprend la définition des arts du modelage et de la sculpture (*Plastik, plastisch*), bien qu'il s'applique par comparaison à d'autres arts (« l'élément plastique » (*das Plastische*) de la peinture), ou concerne les arts plastiques en général. Le second, qui pourtant apparaît en tout premier dans l'ouvrage, est introduit par « l'individualité plastique », présenté comme « point culminant de la beauté »⁵. L'individualité plastique serait la forme d'art plastique ayant réalisé l'idéal, un art dans lequel tout un peuple s'est révélé à lui-même, de façon vivante et libre, son esprit : il s'agit de l'art « classique » des grecs. Les représentations des dieux antiques, bien que le philosophe en ait une vision en partie erronée, sont interprétées comme les expressions sensibles de l'esprit qui prend conscience de lui-même, sous des traits d'homme. Exemplaires, elles incarnent la synthèse idéale de l'homme et du divin, du général et du particulier, du nécessaire et du contingent, c'est là le « caractère plastique » propre à la Grèce. La philosophie de l'art hegelienne, comme métaphysique de l'idée du beau plus qu'esthétique, et en cela plus proche de Platon que de Kant, place ainsi la plastique antique au centre du système idéaliste de l'art⁶. Chez Hegel en se constituant en idée (en adjectif autonome), la notion de plasticité participe donc surtout à la constitution de l'idéal du beau, lui-même conçu d'après le paradigme de l'Antiquité grecque comme paradis perdu. La plastique des dieux est finalement pensée comme modèle par excellence d'un « l'idéal plastique » régulateur, représentant la force sereine et la beauté juste des corps, et la « sculpture véritable » comme l'instrument d'un usage religieux de l'art dans la Cité.

⁵ G.W.F. HEGEL, *Esthétique* I, Deuxième partie, Deuxième section, introduction.

⁶ Du moins provisoirement, Hegel accordera finalement la préférence à la peinture. Cette lecture est peut-être en partie due à une mauvaise représentation de la statuaire par Hegel : comme ses contemporains, s'imaginait une statuaire grecque classique à l'image des ruines qu'il reste à l'Europe : blanche et unie, non-peinte. Cette lacune, qui entraîne des démonstrations fausses sur les manques de la sculpture et son évolution picturale, participe également à l'élaboration d'une vision de la grandeur d'esprit reflétée dans le blanc du regard.

La part idéaliste de la plasticité hégélienne est sans doute la plus aisée à contrarier pour un lecteur contemporain. Il suffit de mesurer l'influence de la fascination néo-classiciste de l'époque sur la théorie de l'art (depuis Winckelmann) pour mettre en doute l'hypothèse d'un âge d'or de la plastique, qui fige les conditions d'une modélisation idéaliste. Le caractère indépassable de l'idéal désigne aussi et surtout l'impossible retour à la Grèce, autorisant les interprétations les plus dogmatiques et normatives de l'idéal plastique. Or rien dans les pratiques contemporaines ne semblent justifier une telle fixation de la forme, et encore moins un tel assujettissement à la religion. Précisément le plasticien, par individualisme poussé et par manque de concertation, est celui qui n'incarne aucune « Idée » autre que la sienne, que celle qu'il s'est forgée sans recourir ni à une doctrine, pratique ou pas, ni à un modèle d'exécution. Une lecture acritique de Hegel, par exemple remâchée et grossièrement simplifiée dans les écrits de Mondrian, autorise l'affirmation idéologique qu'une voie plastique régulée conduit à la réalisation ou à la manifestation d'un absolu, formulée en termes de « principe » et de « lois »⁷. Mais l'abandon du projet néo-plasticiste et la valorisation du contingent ou du trivial dans les pratiques actuelles (le registre du rebut, de l'ordinaire, du déchet, du commun, du banal a remplacé celui du divin, de l'exceptionnel, de la grâce et du génie) suffisent à ruiner l'hypothèse d'un projet spirituel de l'art à échelle universelle. Dans ce débat, l'art risque son rôle d'instrument de transcendance, et sacrifie son imaginaire métaphysique. On comprend en effet très bien que l'art classique de la Grèce antique désigne moins chez Hegel un état historique (tout en constituant également un temps déterminé du système où l'esprit accède à sa pleine conscience) qu'un moment atemporel, renvoyant à ce qu'il convient de qualifier une « utopie » de l'art, dont la résonance nous est aujourd'hui bien étrangère.

⁷ Ce point aura été abordé dans un chapitre précédent du travail de thèse, Mondrian définit la plastique pure en termes de « principe général d'équivalence plastique », de réduction aux éléments universels, éliminant la subjectivité et le particulier. Le néo-plasticisme répond à deux « lois formelles » : 1. Ni courbes, ni obliques mais des traits verticaux ou horizontaux ; 2. les couleurs utilisées sont exclusivement primaires (cyan, magenta et jaune).

La critique de l'idéal est ici rapportée à la critique traditionnelle de la métaphysique qui, depuis Nietzsche, oppose le monde du devenir, du multiple, des passions à un arrière-monde immuable et éternel, soumis à la loi de l'Esprit, et à l'esprit de la loi. Le « renversement de toutes les valeurs » nietzschéen combat avant tout le dogmatisme de l'Un que sous-tend toute métaphysique. À travers les deux figures repoussoirs que représentent Kant et Hegel, radicalisant le criticisme du premier pour contredire l'idéalisme du second, Nietzsche conteste l'existence d'un plan du monde (nouménal ou spirituel) distinct de la dimension effective de l'existence, et qui constituerait un point d'objectivité. La mise au jour de ce désir d'unité motivant et animant le discours idéaliste, le philosophe évoque même « la force du besoin métaphysique »⁸, permet de rompre avec l'assignation de l'art à une quête de l'absolu (l'héritage romantique) et à une normativité formelle (les premiers temps de la théorie de l'art abstrait : Kandinsky, Mondrian, Malevitch, mais dont l'influence se fait encore sentir chez Rothko ou Vasarely), dont la plastique pure aurait pu constituer un point d'achèvement, et que l'on envisage d'ailleurs mal dans sa postérité (que peut dire la peinture suprématisiste après *Carré blanc sur fond blanc* ? Comment aurait-on pu envisager la déclinaison à l'infini des principes néo-plasticistes ?).

La critique de la critique : une synthèse hégélienne

S'élevant contre l'Idée faite art⁹, Nietzsche fait surtout jouer une vision naturaliste de la plasticité contre une option idéaliste. La métaphysique est envisagée comme une vaste entreprise d'appauvrissement de la vie, dont Hegel serait le dernier représentant, se fermant à la connaissance de la nature. Dans *Aurore*, nous pouvons lire, sur la pensée allemande du XIXe, un condensé de l'argument nietzschéen : « C'est un idéalisme tendre, rempli de bonnes intentions,

⁸ L'expression se trouve notamment dans *Humain, trop humain*, I, 1, § 153, trad. A-M. Destourneaux et H. Albert, Paris, Hachette, 1988, p. 153, et dans *Par-delà bien et mal*, §12, in *Œuvres*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2003, p. 636.

⁹ En référence à l'hégélianisme wagnérien que Nietzsche décrit comme « L'« Idée » faite musique », *Le Cas Wagner*, trad. par J-C. Hémerly, coll. Colli Montinari, Paris, Gallimard, 1974, vol. VIII, p.42.

(...) animée de la plus cordiale aversion envers la « froide » ou « sèche » réalité, envers l'anatomie, envers les passions complètes, envers toute espèce de retenue et de scepticisme philosophique, et spécialement envers la connaissance de la nature dans la mesure où celle-ci ne se laisse pas utiliser pour un symbolisme religieux »¹⁰.

Ce jugement péremptoire, habituel dans la rhétorique nietzschéenne, en appelle certainement à un peu plus de nuances. Il faut d'ailleurs se garder de toute vision anti-hégélienne de Nietzsche dont le succès chez les commentateurs ne se justifie pas toujours en raison¹¹. Certes les oppositions sont bien réelles, mais Nietzsche est aussi redevable à Hegel de l'affirmation du rôle ontologique et théorique (pour Hegel, le rationnel coïncide avec le réel) du négatif. S'il ne suffit pas à convaincre Nietzsche du primat de la connaissance sur la vie ou de la vision de l'art comme proto-science, le processus dialectique de l'art que décrit Hegel échappe au cadre romantique du dualisme irréconciliable de la substance ou de l'être qui constitue l'objet spécifique de sa critique. L'idéal hégélien n'est certainement pas sans lien, sans rapport, avec la matière qui l'incarne, puisqu'il est bien au contraire historicisé. L'idée hégélienne n'est pas en cela l'Idée platonicienne : elle n'est pas anhistorique, absolue et intemporelle mais concrète, elle se saisit dans son déploiement historique dont les moments de l'art manifestent « autant de formes de la « corporéité » (*Leiblichkeit*) du Soi spirituel »¹². Le moment spéculatif de la dialectique hégélienne est précisément la négation de l'idée en tant que seule idée, il marque la nécessité pour l'esprit d'entrer dans le monde de la vie, et par conséquent celle pour sa connaissance de s'appuyer sur une « connaissance de la nature ».

¹⁰ *Aurore*, §190, trad. par J. Hervier, coll. Colli Montinari, Paris, Gallimard, 1970, p.144.

¹¹ Deleuze a beaucoup insisté sur les oppositions entre les deux auteurs, quitte à masquer leurs affinités. Nous tenterons ici de privilégier certains points d'accord, en remarquant par exemple leur commune référence à la beauté de l'art grec. Voir aussi le dialogue entre Nietzsche et Hegel instauré par Éric Combet au sujet du « dianouménal » dans *L'Art, ou la plasticité de l'esprit*, Paris, Ellipses, 2008.

¹² *Esthétique*, trad. Jankélévitch, Paris, coll. Champs-Flammarion, 1979, III, p.108 cité par Catherine MALABOU, *L'Avenir de Hegel*, op. cit. p.106

En réalisant ainsi une synthèse épistémologique, entre d'un côté les discours sur les concepts généraux de l'art tels que le Beau et le Sublime (la métaphysique platonicienne, la théorie des facultés de l'esprit humain de Kant) et de l'autre, les questions concrètes de l'esthétique, comme l'histoire des œuvres, les essais techniques ou la critique (Pline, Vasari, Winckelmann, Diderot), Hegel inaugure véritablement l'entrée de l'esthétique, comme philosophie de l'art, dans l'histoire. Si Nietzsche ne peut souscrire à l'idée d'une rationalisation de l'histoire du beau, ni à l'histoire philosophique comme étude de la réalisation de l'Idée, pas plus qu'à l'horizon de réconciliation que suppose l'*Aufhebung* (l'optimisme téléologique hégélien), il ne peut légitimement pousser la critique jusqu'à faire d'Hegel un détracteur du corps, et de l'esprit hégélien un fantôme en retrait de la « « froide » ou « sèche » réalité ». Nous pensons même que le présupposé historique de la pensée du beau peut autoriser une lecture naturaliste de la philosophie hégélienne, nécessairement partielle puisqu'en quelque sorte « filtrée » de sa métaphysique, en pensant avec Nietzsche, la plasticité.

Nietzsche avec Hegel : naturaliser la plasticité de l'esprit

Il nous faut au préalable décoller la notion de plasticité de celle de l'art, afin de retrouver le geste hegelien (donner *philosophiquement* un autre sens qu'artistique au plastique) et d'éviter des contradictions insolubles entre les deux conceptions de l'art. Si chez Hegel, l'art est clairement une préfiguration de la pensée conceptuelle, assujetti à ses lois, chez Nietzsche il est l'expression des forces vitales, le jaillissement d'une source vive d'abord inorganisée. Cette différence irréductible entre deux représentations de l'art (transcendance contre immanence, unité contre tension) et deux discours à son endroit (dialectique contre physiologie), ne doit pas pour autant constituer un obstacle indépassable à un rapprochement des deux auteurs autour de la notion de plasticité.

Reprenons l'« individualité plastique ». Bien qu'Hegel ne désigne visiblement à son sujet que la statuaire grecque, il est aussi clair qu'il est moins question ici

d'œuvre d'art que d'une réalisation concrète de l'esprit, et de l'esprit *subjectif*. Hegel affirme d'ailleurs que l'« individualité plastique » s'applique tout aussi bien aux représentations des « héros épiques et dramatiques » qu'aux « hommes d'État et (aux) philosophes qui appartiennent à l'histoire » (Périclès, Phidias ou Platon)¹³. En d'autres termes avec Hegel, la plastique devient pleinement, bien qu'avancé encore masquée sous des figures esthétiques, une faculté du sujet, celle pour le héros grec d'être singulièrement exemplaire. C'est sur ce point que nous retrouvons la lecture de Hegel par Catherine Malabou en ramenant Hegel à son projet anthropologique : l'*individualité* plastique n'est autre que l'expression idéale de l'*individu* plastique. Au cœur de l'histoire de l'Idée (où la plasticité peut devenir l'attribut de la philosophie, de dieu ou du temps), se dessine ainsi celle des hommes particuliers, qui, par le processus de l'habitude, s'auto-engendrent eux aussi, se constituent en individus uniques. La plasticité de l'esprit dont il est question se situe aussi entre le somatique et le psychique, elle est alors moins noétique que psychologique (tout comme les « individualités plastiques » renvoyaient davantage à des attitudes qu'à des figures)¹⁴. Il ne s'agit pas de faire de Hegel ce qu'il n'est pas, mais d'éprouver jusqu'où il peut soutenir la lecture naturaliste. En comparant la version malabolienne de la plasticité chez Hegel à la notion de « force plastique » (*Plastische Kraft*) chez Nietzsche, nous espérons pouvoir indiquer un chemin de migration conceptuelle entre le champ esthétique et celui des sciences naturelles, et donner davantage de consistance à la métaphore sculpturale.

Tout comme Hegel, Nietzsche ne s'en tient pas à l'usage classificatoire et esthétique de la plasticité. Il la convoque également en l'inférant à la ou les force(s)

¹³ G.W.F. HEGEL, *Esthétique* I, Troisième partie, Deuxième section, chapitre1, III, « La sculpture comme idéal de l'art classique »

¹⁴ Je m'appuie pour lier ces problématiques sur une des premières apparitions du terme en psychologie, chez William James, qui décrit la plasticité psychique, précisément en rapport avec l'habitude : elle désigne « la possession d'une structure suffisamment faible pour céder à une influence, mais suffisamment forte pour ne pas céder d'emblée... La matière organique, spécialement le tissu nerveux, semble dotée à un degré extraordinaire d'une telle plasticité », in *The Principles of Psychology*, 1890, vol. 1, p.105 ; James rejoint les positions de psychologues tels que Alexander Bain, Herbert Spencer et Théodule Ribot pour qui la modification comportementale, la formation du souvenir et du caractère, l'acquisition des habitudes étaient le fait de modifications parallèles du système nerveux.

de l'individu ou d'un groupe. Malgré les multiples ruptures et révisions du texte nietzschéen par Nietzsche lui-même, cette notion restera quasiment inchangée tout au long de son œuvre : de ses écrits de jeunesse, encore marqués par la métaphysique schopenhauerienne (*Seconde inactuelle*, chapitre 1), à ceux de la période dite « naturaliste » (*Humain, trop humain*, I, « Avant-propos », §4), et encore dans les textes de la maturité (*Généalogie de la morale*, I, §10). Et c'est sans doute sa capacité à supporter le glissement épistémologique de la métaphysique vers le naturalisme qui nous intéresse ici. La « force plastique » (ce qui *peut* quand le concept de volonté de puissance désigne ce qui *veut*) qualifie l'ensemble des dispositions biologiques et psychiques qui permettent la constitution d'un individu singulier.

Chez Hegel comme chez Nietzsche, la métaphore de la sculpture de soi tend ainsi à associer deux plans de création formelle : l'artefactuel et le naturel. Chez le premier, dans la fin de l'*Anthropologie* par exemple, la création de soi (*Selbstbestimmung*) est rapportée à l'« œuvre d'art de l'âme » ; l'homme est considéré comme une statue formée sous le coup de l'habitude. Tandis que chez le second, l'autoformation de soi (la *Selbstgestaltung*), terme emprunté au biologiste Roux, est ramenée à la double constitution de l'homme à la fois matière et artiste plastiques¹⁵. Tous deux font de la sculpture l'expression naturelle d'un instinct formateur ou d'une pulsion créatrice : Hegel évoque la *Bildungstrieb* ou *Kunstrieb* (« l'instinct » ou « la pulsion » plastiques) comme « tendance formatrice ou artistique de l'animal »¹⁶ quand Nietzsche parle de cette « monstrueuse puissance formatrice qui, à partir de l'intérieur, est créatrice de forme »¹⁷. Autrement dit, chez ces deux auteurs, on peut penser une contiguïté entre les deux champs notionnels de la forme plastique : le pouvoir de la forme comme *Gestalt* est prolongé par celui d'un processus naturel de

¹⁵ « en l'homme il y a de la matière, du fragment, de la profusion, de la glaise, de la boue, de l'absurdité, du chaos ; mais en l'homme, il y aussi du créateur, du sculpteur, de la dureté de marteau, de la divinité spectatrice et du septième jour », *Par-delà bien et mal*, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2003, §225, p. 766

¹⁶ Cf G.W.F. HEGEL, *Philosophie de la nature*, additif du §366, cité par C. MALABOU, *L'Avenir de Hegel*, op. cit., p.92.

¹⁷ *Fragments Posthumes*, 1886-87, 7 (25), trad. J. Hervier, coll. Colli Montinari, Paris, Gallimard, 1978, p. 295.

formation culturelle, la *Bildung*. L'art des œuvres est d'abord l'art de soi. Avec eux la métaphore plastique devient une analogie vivante, et l'analogie du vivant.

Bien sûr, il ne s'agit en aucun cas de taire ou de masquer les différences entre les deux conceptions : alors que « l'individu » hégélien insiste sur la rapport de particularité en regard d'un universel supposé, dans un cadre dualiste (la plastique est le rapport de la substance à l'accident, de l'esprit à la matière ou de l'idée à l'homme), la « force » nietzschéenne suppose une énergétique de l'excédent (la plastique est le mouvement de ce qui déborde, la « surabondance » ou d'« excès » de force dont Paul Audi a montré qu'il était l'autre nom du processus créatif chez Nietzsche¹⁸). Dans le cadre de notre analyse, toutefois, le glissement de la métaphysique au biologique, nous a permis de conférer par deux voies distinctes la même signification psychologique à la plasticité : Hegel par réduction noétique de l'esprit à la psyché, Nietzsche par extension des propriétés physiologiques à l'âme.

2. LE PARADIGME CEREBRAL : NEUROPLASTICITE ET THEORIE DE L'ART

La question est désormais de savoir jusqu'à quel point la métaphore prométhéenne (l'homme comme création d'argile) est pertinente pour une théorie de l'art. Si le passage métaphysique de l'art à la physiologie de l'art nietzschéenne autorise un retour à la vie et l'emprunt aux modèles de la biologie, peut-on en toute légitimité réduire la « force plastique » à son substrat naturel ? Et quel serait-il ? Le discours contemporain des neurosciences s'impose ici : la plasticité du cerveau, rejouant la métaphore prométhéenne, fixe le cadre herméneutique à partir duquel interroger et interpréter *en naturaliste* la plasticité de l'esprit (acteur et spectateur de sa création).

¹⁸ Sur l'excédentarité cf. P. AUDI, *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique* 1, Paris, LGF, 2003, pp. 28-40.

Le recours à l'imagerie de la sculpture pour désigner la vie de l'esprit n'est pas une innovation contemporaine. Cette image, utilisée dans le mythe de Prométhée, dans la version biblique de la phylogenèse, par Platon, Aristote, le Chevalier de Méran ou Pic de la Mirandole et aujourd'hui par les biologistes¹⁹, fonctionne comme un modèle dont on a pu voir que Hegel complété par Nietzsche lui donnaient un sens philosophique en tant qu'analogie. Les découvertes récentes en neurosciences, venant confirmer ou étendre les pouvoirs de transformation du système nerveux, en autorisent la relecture en focalisant son objet sur le cerveau.

Lorsque l'artiste américain Jonathon Keat enregistre les droits de son cerveau au motif de la propriété intellectuelle, ou lorsque Jan Fabre sculpte des autoportraits au cerveau²⁰, ils ne font rien d'autre qu'institutionnaliser une maxime contemporaine de la neurobiologie : je suis mes neurones, je suis mes synapses, je suis ce que je fais de mon cerveau, mon cerveau est mon œuvre. Ce que nous recoupons sous les termes du paradigme cérébral rejoint la conscience que la connaissance du cerveau est la clef de compréhension de mon individuation, qu'on la comprenne comme subjectivation, comme économie des énergies ou comme développement cognitif. Devenir un individu plastique ou exploiter (faire excéder) sa force plastique reviennent à mobiliser son cerveau, et par l'intermédiaire de sa configuration incessante, à se sculpter soi-même. Le paradigme cérébral met ainsi l'accent sur la néoténie constitutive, structurelle, de l'homme : son état d'inachèvement en appelle à une construction incessante, le cerveau se reconfigure constamment en fonction de son environnement, de ses expériences, de ses accidents (au double sens d'ailleurs de ce qui caractérise la substance si l'on se

¹⁹ Si le sens naturaliste de l'adjectif « plastique » est attesté en français depuis le XVIIIe, il est encore très employé aujourd'hui : voir par exemple Jean-Claude AMEISEN, *La Sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil, 1999 (mise à jour 2003).

²⁰ Voir par exemple toutes les pièces de son exposition *Chimères*, présentée à la Galerie Daniel Templon à Paris entre le 14 avril et le 21 mai 2011.

réfère à Hegel, ou de ce qui trouble un déterminisme dans une acception davantage nietzschéenne).

La neuroplasticité qualifie autant les dispositions génétiques que les combinaisons épigénétiques qui façonnent cérébralement les individus, nous assurant d'être toujours en devenir (Simondon propose de parler plutôt d'« individuant »). Au même titre que l'œuvre s'ouvrant, l'homme doit pouvoir admettre un certain degré d'indétermination ou un potentiel de différence, dont la plasticité est à la fois l'analogie explicative (comme image) et le processus naturel (comme événement). La neuroplasticité désigne les capacités du cerveau à reconfigurer, au niveau synaptique, ses cartes, ses réseaux, l'efficacité de ses transmissions et à créer, au niveau neuronal, de nouvelles cellules nerveuses (neurogenèse) ou à leur faire changer de fonction (transdifférenciation). Elle répond à une triple définition fonctionnelle, on parle ainsi de plasticité de développement, d'adaptation ou de réparation selon si elle intervient dans la constitution la maturation - ontogénétique de l'individu(ant), au moment d'un changement environnemental - les apprentissages, les acquisitions - ou à l'occasion d'une blessure. Le paradigme cérébral est ainsi articulé autour de l'idée d'un cerveau fondamentalement plastique, aux multiples plasticités, envisagé comme un organe labile, hypersensible aux modifications de son environnement.

Le paradigme cérébral ne se confond pas avec le paradigme neuronal évoqué par Jean-Gaël Barbara²¹, ni avec la figure anthropologique du sujet cérébral dont Fernando Vidal a reconstitué l'archéologie²². Le cerveau des philosophes n'est pas le même objet que le cerveau des neuroscientifiques, du moins pas tel qu'il est pensé dans l'idéologie dominante actuelle. Il ne s'agit pas de souscrire à un naturalisme fort (du type de celui de Marc Jeannerod²³, en opposition franche avec

²¹ J-G BARBARA, *Le Paradigme neuronal*, Paris, Hermann, 2010, mais on doit la notion à Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

²² F. VIDAL, « Le Sujet cérébral : une esquisse historique et conceptuelle », PSN, vol. III, numéro 11, janvier-février 2005.

²³ M. JEANNEROD, *La Nature de l'esprit*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

Nietzsche), dans le prolongement des modèles mécanistes et computationnels des sciences cognitives, en pensant le mental « en continuité explicative » avec les phénomènes naturels. Le cerveau n'est pas seulement un outil physiologique de traitement de l'information, il est surtout l'origine du don du sens, il n'est pas simplement un organe vivant qui fonctionne comme tel, mais le seul organe capable de vouloir être vivant etc. Le cerveau, dans le discours philosophique, peut devenir la forme accidentelle de la substance chez Hegel, et une figure de la volonté de puissance, comme puissance de transformation de l'énergie excédante, chez Nietzsche. Nous inscrivons donc notre discours dans un réductionnisme limité, disons peut-être faible ou souple, où la pensée continentale trouve les moyens d'entrer en dialogue avec les neurosciences.

Apports des neurosciences : des trois plasticités

Que la plasticité cérébrale ait un dénominateur commun avec le geste créateur, qui en autorise le rapport analogique, cela ne fonde pas nécessairement l'argument, déduit à revers, que la plasticité cérébrale puisse servir de grille herméneutique de l'art. Le paradigme cérébral est-il pertinent dans le champ de la philosophie de l'art et à quel titre ? Nous nous référons là à un corpus de travaux neuroscientifiques qui proposent d'étudier les corrélats neuronaux des comportements esthétiques (de la créativité à la perception de la beauté), d'étudier les bases neurales des processus cognitifs en jeu dans l'expérience d'une œuvre (plus rarement de la création). Cette recherche des fondements naturels structurant la relation esthétique, Anjan Chatterjee, dans un article de 2004²⁴, la partage épistémologiquement en deux groupes. D'un côté les neurosciences empiristes (neurophysiologie, neuropsychologie, nous y ajoutons neuroanatomie) et cliniques (neurologie²⁵), fournissent des résultats expérimentaux par la suite interprétés par

²⁴ A. CHATERJEE, « The Neuropsychology of visual artistic Production », in *Neuropsychologia*, 2004, 42 (11) :1568-83. Anjan Chatterjee appartient au département de neurologie et du centre de neurosciences cognitives de l'Hôpital de l'Université de Pennsylvanie.

²⁵ Les travaux en neurologie sur les modifications de style après des accidents ou des maladies sont sur ce point riches et passionnants, voir les travaux de Julien Bogousslavsky de l'Université de Lausanne (« Creativity in

les théories cognitives de l'art. De l'autre, la neuroesthétique²⁶, renouvelant les vœux de l'esthétique expérimentale avec de nouveaux moyens, se pose en théorie de l'art à part entière, cherchant à s'établir comme une interprétation concurrentielle, prétendant même, sous couvert d'établir un pont, se substituer à la pensée des sciences humaines (la philosophie, l'esthétique ou l'histoire de l'art). Que peuvent-elles nous apprendre du lien entre cerveau et art ? La neuroplasticité a-t-elle seulement quelque chose à dire de l'art ? et a fortiori de l'art contemporain ?

Nous développons une méthode d'investigation de type analogique : peut-on penser la plasticité à l'image du cerveau ? Image au sens fort de la *Bild*, l'image d'après laquelle on se forme (*Bildung*), l'image d'après laquelle l'art et sa pensée se forment. Si tel est le cas, nous envisagerons successivement l'art *comme* capacité de développement, d'adaptation et de réparation. Cette tripartition nous paraît d'autant plus pertinente qu'elle recoupe exactement la définition ternaire de la « force plastique » nietzschéenne, devenant l'image du cerveau, dont on ne peut ici que remarquer le caractère anticipateur et l'intuition qui la motive: « la *force plastique* (souligné par Nietzsche) de l'individu, du peuple, de la civilisation en question, je veux parler de cette force qui permet à quelqu'un de se développer de manière originale et indépendante [plasticité de développement], de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères [plasticité d'adaptation], de guérir ses blessures, de réparer ses pertes, de reconstituer sur son propre fonds les formes brisées [plasticité réparatrice] »²⁷.

painting and Style in brain-damaged », in *International Review of Neurobiology*, Academic Press, 2006 ou « Artistic creativity, style and brain disorders », in *European Neurology*, 2005, n°54, p.103-111).

²⁶ La neuroesthétique est une discipline relativement récente. Les premiers travaux de Semir Zeki, à l'University college de Londres, datent de 2001, mais le terme n'est adopté que l'année suivante, lors d'un colloque inaugural à San Francisco. Outre Zeki, Jean-Pierre Changeux et Vilayanur Ramachandran sont deux figures importantes de ce courant de pensée. En une décennie d'existence, la neuroesthétique a su s'organiser et s'instituer en discipline universitaire: congrès annuel à l'université de Berkeley depuis 2002, cours au collège de France en 2004, création de la société italienne de Neuroesthétique en 2005, de l'Institut de neuroesthétique (entre Londres et Berkeley) en 2007 etc. Ce qui rend son épistémologie nécessaire, des auteurs comme Chatterjee (2010), Nadal et Pearce (2011), Cela-Conde (2011) et Chiara Cappelletto (2007) en dressent les premiers panoramas.

²⁷ *Considérations inactuelles*, II, trad. P. Rusch, coll. Colli Montinari, Paris, Gallimard, 1990, « Folio », 2004, p. 97.

Les neurosciences permettent-elles de comprendre l'art suivant cette triple modalité? Les deux premières (plasticité de développement et d'adaptation) pourront être traitées sur le même plan, puisqu'il est souvent difficile de distinguer, philosophiquement et expérimentalement, les processus relatifs à l'inné et ceux relevant de l'acquis. La mise en place de l'appareil cognitif, ou émergence de l'architecture neurale, ne peut se comprendre que dans les multiples interactions entre un cerveau et son environnement. L'art contemporain, sa diversité de proposition et sa force de réflexion, peut participer à l'établissement d'un « environnement enrichi » dont l'incidence sur le cerveau est observable : multiplication des synapses, résistance plus forte des dendrites, augmentation des cellules gliales, vascularisation augmentée, voire neurogenèse plus importante. Cet effet de l'art, s'il est plus palpable durant l'enfance (durant les « périodes critiques » où le cerveau connaît des phases d'hyper-plasticité), perdure tout au long de l'existence. A force de répétition (chez l'amateur ou le collectionneur, mais aussi et surtout chez l'artiste), l'art peut ainsi modifier durablement l'efficacité synaptique du cerveau ou la cartographie des aires cérébrales, et influencer sur les comportements cognitifs. Il participe, au même titre que tous les producteurs de stimuli, naturels comme culturels, à la construction d'une personnalité, toujours en devenir²⁸. Une œuvre isolée, si elle atteint un certain seuil émotionnel, suffit même théoriquement à provoquer une modification plastique, elle stimule l'hippocampe qui en retour donne une plus grande amplitude à sa réponse, jouant un rôle actif dans les processus électro-physiologique de potentialisation à long terme (PLT), soit dans l'inscription durable d'une excitation sous forme de traces mnésiques. Les productions artistiques s'inscrivent donc pleinement dans nos *habitudes* artistiques, en informant plastiquement nos goûts ou notre style.

La plasticité réparatrice rejoint, elle, une intuition récurrente de la pensée philosophique et psychologique (l'art soulagement chez Schopenhauer, narcotique

²⁸ L'impact du travail épigénétique est observable, surtout chez les gens spécialisés: un pianiste s'exerçant depuis l'enfance développe un corps calleux 15% supérieur à la moyenne (car il a constamment à faire communiquer ses deux hémisphères).

chez Nietzsche, compensatoire chez Freud etc.). Les neurosciences n'ont eu qu'à fournir un cadre explicatif à la « force agissante de l'art » pour permettre l'établissement d'un espace clinique et thérapeutique, apparu dans les années 1980 : l'art-thérapie. Ce projet syncrétique, héritier de diverses pensées philosophiques, artistiques, médicales et psychologiques, ne relève ni de la pathographie freudienne²⁹, ni de la psychopathologie de l'expression (développée dans les institutions telles que les SIPE et SFPE des Schwartz-Abris, R. Volmat, J. Delay etc.), deux approches qui restent fondamentalement attachées à l'interprétation de l'art et de ses œuvres. L'art-thérapie n'est pas un décryptage psychologique de l'expression artistique, mais la stimulation de la plasticité réparatrice. Elle s'intéresse à l'acte de créer, plus qu'à ses productions, elle se rapproche d'une auto-poïétique selon Jean-Pierre Klein, remobilisant la métaphore de la sculpture de soi : « Le processus de transformation en art-thérapie passe par ce mouvement de la personne qui se recrée dans une sorte de théâtre défini par les concrétions (les productions artistiques à partir de lui-même) qu'il met, le tout aboutissant à une correspondance plus grande entre la réalité et ce parcours relativement plaisant dans les projections imaginaires, entre sa vie et ce qui s'en est figuré et transformé dans l'espace symbolique mis en place par l'art-thérapie »³⁰.

La neuroplasticité est ici la clef de compréhension de cette clinique. Elle agit dans tous les champs comportementaux qui ont précisément la plasticité du cerveau pour enjeu : troubles cognitifs (la mémoire), addictifs ou de la construction identitaire.

Limites de l'approche naturaliste

Force est toutefois d'admettre que la neuroplasticité n'est pas tellement la question des neuroscientifiques de l'art, et quand elle l'est, ce n'est que de manière

²⁹ La pathographie consiste en la mise en rapport d'une œuvre plastique avec la biographie de son auteur, elle peut permettre d'en déceler les problématiques profondes, elle est notamment développée dans l'œuvre freudienne dans *Le Souvenir d'enfance de Léonard* ou *Le Moïse de Michel-Ange*.

³⁰ J-P KLEIN, *L'Art-thérapie* (Que sais-je?), Paris, PUF, 1997, p.30.

accidentelle ou périphérique. Au mieux, la neuroesthétique précise les démarches empiristes, en en donnant une description fonctionnelle, voire structurelle (si l'on prend le sens de « plasticité structurelle » selon Varela³¹).

Cette utilisation minimale de la plasticité est, par exemple chez Changeux, limitée à une interprétation anthropologique de type darwinien. Si nous sommes sensibles à la symétrie, c'est que notre évolution a sélectionné cette fonction afin d'être sensible aux visages humains, si nous parvenons à distinguer des ensembles différenciés (expérience du dalmatien sur une photo tachetée en noir et blanc), c'est que nous manifestons des comportements fossiles de chasseurs etc. Au-delà du fait que le rappel de ces niveaux sédimentaires de notre bagage cognitif ne nous instruisent pas beaucoup sur le sens de l'art ou de son expérience, il convient de remarquer qu'il reconduit surtout une forme de légalisme (la loi de l'évolution) et permet d'étouffer le subjectivisme sous une chape d'objectivité. En effet, en réfutant le rôle spécifique des processus conscients et réflexifs, le naturalisme tombe dans l'écueil du scientisme: proposer à tout crin de dévoiler un fond biologique homogène à toutes les manifestations humaines.

Sans nul doute amateurs d'art, les neuro-esthéticiens peinent à reconnaître que l'artistique ne peut pas strictement se réduire à l'esthétique, neuro- ou pas. Cette compréhension naturaliste de l'art reconduit au fond des positions idéalisantes, cherchant là où le contingent historique prime, l'universel, l'Idée ou la marque de la loi. Nous pouvons déconstruire ce « logocentrisme du beau » de la neuro-esthétique si l'on veut tirer profit de ses expérimentations, dont les trois versions proposées- les « lois neuronales » de Semir Zeki, les universaux de Vilayanur Ramachandran et les règles de l'art de Jean-Pierre Changeux informent une vision esthétique obsolète, simplement pertinente pour confirmer les spéculations de la théorie de l'art classique. L'harmonie des facultés, la sensibilité à la symétrie, à l'ordre, à la proportion juste, à la mesure, au

³¹ F. VARELA, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Seuil, 1989.

regroupement, à la composition équilibrée etc. s'accordent en effet parfaitement avec les conceptions antiques, renaissantes et pré-modernes de l'art (en somme académiques), mais butent sur les formes actuelles de l'art, même lorsque ces derniers (sauf Ramachandran qui ne se réfère qu'à l'art indien traditionnel) abordent timidement l'art moderne (bien que pour Changeux, l'art occidental semble s'arrêter avec Matisse), et davantage l'art contemporain (Zeki s'intéresse bien à l'œuvre de Vasarely, mais s'il avait pris une grille de loto pour objet, son approche des systèmes visuels en aurait-elle été si différente?). L'ignorance de la neuroesthétique pour l'art contemporain ne peut être due qu'à une réelle déconcertation face à lui. Déconcertation culturelle peut-être, les scientifiques peuvent se sentir étrangers aux propositions de l'art contemporain, déconcertation théorique certainement : que peut-elle dire d'un art dont certains représentants nient purement et simplement les qualités esthétiques de l'expérience de leurs œuvres³² ?

Toute la difficulté de l'entreprise neuroesthétique est de pouvoir caractériser un objet proprement artistique du point de vue biologique, qui porte l'art à son plus haut degré de généralité. Cette ambition se heurte à une double résistance : d'une part, l'incapacité à saisir une spécificité anatomo-fonctionnelle des processus perceptifs et créatifs mis en jeu dans l'art (il n'y a pas de structures cérébrales caractéristiques, ni un centre du plaisir esthétique, mais une modulation différenciée des activités structurelles ordinaires); de l'autre, toujours ce sentiment de déconcertation face à l'art contemporain, qui précisément accentue cette non-spécificité de l'art et multiplie, quasiment à l'infini, les formes d'expériences, se confondant parfois même purement et simplement avec l'expérience ordinaire. Cet argument suffit à faire planer un doute sur le projet de sciences naturelles de l'art : si l'art emprunte le même appareillage cognitif que n'importe quelle activité sensori-motrice ordinaire, de quelle(s) objectivation(s) s'autorise ce discours ? Sans objet propre, les neurosciences de l'art ont-elles quelque chose à apporter à la

³² Je pense à certaines positions radicales de l'art conceptuel, réduisant la proposition artistique à n'être parfois qu'une intention, au mieux notée sur un bout de papier et présentée en galerie.

compréhension de l'art qui ne soit pas une réflexion sur la perception, l'attention, l'émotion, la motivation ou l'imagination *en général*? Impossibilité de la généralisation objective contre généralité de ses résultats : l'esthétique naturaliste peine à faire valoir la *particularité artistique*.

Il reste très étonnant que les neuroesthéticiens ne prennent pas davantage compte des conséquences théoriques de la neuroplasticité, thème dont ils sont souvent paradoxalement des spécialistes³³, pour corriger leur vision d'un art entièrement soumis à des règles du beau immuables, inscrites dans notre patrimoine génétique. Cette contingence absolue de l'individu n'amènerait selon eux qu'à légitimer une forme désormais proverbiale de relativisme esthétique : l'art contemporain, qui ne cherche plus à créer des formes consensuelles de goût collectif, ou des sensibilités communes à une ou plusieurs cultures, a accentué cette contingence des réponses hédoniques : il n'y a plus un plaisir, un beau, un sublime dont la neuroesthétique pourrait tenter d'isoler les corrélats neuronaux.

3. UN AUTRE MATERIALISME DE L'ART : CEREBRALITE ET PLASTICITE PSYCHIQUE

Entre critique de la métaphysique et résistance au naturalisme des sciences positives, nous cherchons à définir le cadre d'un matérialisme *autre*, au sein duquel penser à nouveaux frais la plasticité de l'art. *Autre* matérialisme esthétique que celui qui ne considère que le matériau de l'œuvre, *autre* également à l'égard du matérialisme réductionniste qui n'admet pas la différence (ontologique ou phénoménologique) entre le physique et le mental. Nous espérons ainsi requalifier, au-delà de ces deux perspectives restrictives, les œuvres, les gestes, les espaces des plasticiens dans les termes de la plasticité cérébrale : l'œuvre plastique fait inévitablement signe vers le cerveau singulier qui la conditionne. Poursuivant la critique entamée du naturalisme scientifique, nous essaierons de compléter notre

³³ Par exemple, Changeux pour son principe de stabilisation sélective, Ramachandran pour ses expériences sur les neurones-miroirs ou les membres fantômes.

définition de la cérébralité sur laquelle fonder une conception renouvelée de la matière artistique.

Le cerveau plastique: la cognition affectée

Il manque à la neuroesthétique la prise en compte du plan de la plasticité cérébrale, celui dont relève l'expérience de la durée, de la répétition, de la fréquentation des lieux d'art qui informent des *caractères*. Un artiste et un public amateur ne font pas la même expérience de l'œuvre qu'un néophyte. Aussi lorsque les neurosciences soumettent des sujets « non avertis » à leurs expériences, elles entérinent une conception erronée, voire absurde, de ce que peut être le public de l'art, et a fortiori contemporain. Si dans l'art figuratif et abstrait, il existerait une forme d'immédiateté qui pourrait autoriser l'expérimentation sur des sujets anonymes (et encore dans une certaine limite : je doute fortement que l'on puisse apprécier à leur juste valeur les Mondrian de la fin de sa vie sans avoir connaissance de son évolution complète), il est encore plus problématique de concevoir que des gens non-habitués, non éduqués à ces créations, qui n'ont pas une pratique des musées et galeries puissent exprimer une appréciation ou une évaluation qui tienne lieu d'exemplarité. Une expérience diachronique de l'art ne suffit pas à en saisir la singularité, d'où l'intérêt de se tourner vers des appareils de pensée qui prennent en compte la fréquentation synchronique des œuvres. Si elle n'admet pas ce principe, la science ne fait que reconduire le dogme déterministe qu'elle se réjouit pourtant de voir éclater: nous ne disposons pas d'un matériel cognitif inné et immuable qui nous permettrait de répéter à l'identique l'expérience d'une œuvre.

Une telle démarche intellectuelle, qui pense régler les questions métaphysiques à coup de suffixes (le neuro-), comme si la volonté, la liberté ou la conscience individuelles devenaient subitement à portée de main, nous paraît alors dangereusement artificielle. L'embarras des neurosciences à saisir ces registres d'événementialité, à dire l'inexpérimentable qu'elle désigne malgré elles, suffit à poser les limites de leur approche. Changeux a beau plaider pour un refus du

transcendental, il ne fait pourtant que le penser; en l'évitant, il en révèle paradoxalement la présence irréductible. Si l'on en retient la définition deleuzienne (« *Comment déterminer le transcendental ? Penser un sujet qui ne soit pas encore un je : un sujet comme une « forme vide »* »), nul doute que l'homme neuronal, l'avatar dépersonnalisé des expérimentations neuroesthétiques, puisse en être une figure. C'est précisément ce que Malabou reproche à Changeux en évoquant un glissement artificiel du physique au métaphysique³⁴, et qui motive une précision de la notion de cérébralité.

Historiciser le sujet de l'art, faire droit à sa personnalité (à son « caractère » aurait préféré Nietzsche) revient avant tout à le reconnaître comme un être cérébral particulier, dont la disposition affective singularise les comportements. Les neurosciences ont sur ce point réalisé en partie leur auto-critique en orientant leurs recherches vers une conception « chaude » de la cognition, admettant le rôle fondamental de l'affectif (l'émotionnel, le ressenti) dans les processus les plus complexes de l'intellect³⁵. Les sciences cognitives s'intéressent à l'*emotional intelligence* ou à l'*emotional brain*, à l'instar des recherches menées sur l'empathie (ou la théorie de l'esprit), à partir de la découverte des neurones-miroirs (G. Rizzolatti *et al.*, 1996). La prise en compte de l'affect, comme champ propre de la théorie psychanalytique, en appelle à un dialogue ouvert entre neurosciences et théorie freudienne, à une concertation disciplinaire qui peut prendre la forme de la neuro-psychanalyse inaugurée par Mark Solms en 2000, où se rencontrent psychanalystes, neurobiologistes, neuropsychologues et psychiatres travaillant le thème: Antonio Damasio (*somatic marker*), André Green (l'affect), Allan N. Shore (*affect regulation*), Joseph Ledoux (*emotional brain*), Jaak Panksepp (*affective neurosciences*), RJ Davidson (*affective style*) etc. En dernière instance, nous sollicitons

³⁴ Par exemple dans l'introduction à *Que faire de notre cerveau ?* Paris, Bayard, 2004, où Catherine Malabou affirme que l'homme neuronal ne peut être confondu avec l'homme ayant conscience de lui-même. Voir aussi « Pour une critique de la raison neurobiologique », in *La Chambre du milieu. De Hegel aux neurosciences*, Paris, Hermann, 2009, pp. 229-238.

³⁵ On remarque au passage que la critique nietzschéenne de la métaphysique porte sur le même point : son incapacité à ne pas être affectée par le réel, à ne pas prendre la dimension affective du monde en compte.

donc une conception de la cérébralité complétée par la psychanalyse, incluant l'affect.

La plasticité psychique : l'affect, le rêve et l'inconscient

L'examen des articles publiés dans le journal de la société de neuropsychanalyse (*Neuropsychoanalysis*³⁶) ou présentés lors de ses congrès annuels fait état de deux domaines de recherche privilégiés, que nous sommes tenté d'interpréter comme des points de convergence entre neurosciences et psychanalyse. Le premier concerne naturellement l'affect et les thèmes s'y rattachant (l'émotion, l'angoisse, l'addiction...); le second, le rêve et les sujets voisins (les hallucinations, les fantasmes etc.), les deux étant liés par la problématique de la mémoire, donc de la plasticité commandant le mouvement d'inscription des traces mnésiques³⁷. Ces deux thèmes majeurs de la psychanalyse freudienne (Lacan récuse l'affect au profit du modèle linguistique) sont également les deux lieux psychiques de la plasticité. Dans son œuvre, le père de la métapsychologie investit lui aussi la métaphore sculpturale de la psyché³⁸, et évoque expressément la plasticité (*Plastizität*) de l'énergie libidinale. Elle désigne, au niveau de l'économie de l'appareil psychique, la faculté de la libido, du désir, à changer sans cesse d'objet et de consistance pour résister à sa propre destruction. Elle caractérise en somme le principe interne de mobilité et de renouvellement qui assure au psychisme, en tant qu'énergie mesurable, une continuité face à la diversité et à la somme des excitations à décharger. Entre la liquidité et la solidité, la plasticité est employée comme un synonyme de la viscosité du désir.

³⁶ Consultables en ligne sur le site de la société internationale de neuropsychanalyse (NPSA) : www.neuropsa.org.uk.

³⁷ La plasticité, notamment synaptique, est la clef de compréhension des mécaniques de mémoire. Chez Nietzsche, la « force plastique » est rapportée dans la seconde *Inactuelle*, comme dans la *Généalogie de la morale* à une capacité de sélection et d'oubli.

³⁸ Freud fait de la psychanalyse l'analogon de la sculpture, qui procède *per via di levare*, par enlèvement, à la différence de l'art pictural, qui agit *per via di pore*, par ajout, reprenant une distinction opérée par Léonard de Vinci. Cf. S. FREUD, *La Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1953, trad. A. Berman, pp. 1-22.

On retrouve ce partage fondamental chez Freud à propos de la pulsion. Elle s'exprime précisément selon l'un ou l'autre des deux registres de l'affect et de la représentation, dont le rêve est une occurrence éminente. La plasticité de l'affect y désigne la faculté pour cette forme brute et mouvante de faire varier sa « valeur »³⁹, de changer de quantité, d'orientation ou d'objet. Celle du rêve désigne les pouvoirs de mise en forme, de condensation et de déformation des traces mnésiques, et des images associées, s'appliquant au souvenirs, aux fantasmes, aux hallucinations ou plus simplement à la parole. L'introduction de la plasticité psychique de la représentation psychique et de l'affect - pourrait alors être vue comme un corollaire de la neuroplasticité, venant compléter définitivement la définition de la cérébralité, à condition toutefois de prouver leur compossibilité conceptuelle.

L'association des neurosciences et de la psychanalyse, s'il l'on a vu qu'il caractérise un mouvement de la neuro-pensée actuelle, repose avant tout sur la possibilité de lier l'inconscient freudien avec les conceptions de la pensée cognitive sur le cerveau. Ce rapprochement est autant sollicité par les neurosciences, que par la philosophie et la psychanalyse. La théorie freudienne d'abord : en amont, Freud travaille d'abord l'inconscient en tant que neurologue, il se réfère initialement au discours biologique : le psychisme est envisagé comme « appareil neuronique », le principe de plaisir est d'abord traduit dans les termes du principe physique d'inertie, le « quantum d'affect » est dit « mesurable ». En aval, Freud reconnaît que l'inconscient peut avoir un pouvoir « auto-plastique », pas seulement au même titre que le corps, mais un pouvoir sur le corps (« *l'acte inconscient exerce sur les processus somatiques une action plastique intense que n'obtient jamais l'acte conscient* »⁴⁰), reconnaissant l'interactivité entre travail du désir et expression organique.

³⁹ Freud traduit lui-même l'allemand *Affektbetrag* par « valeur affective ».

⁴⁰ Cette concession, dont la démonstration restera au stade de projet, se trouve dans sa correspondance avec Georg Groddeck, cf S. FREUD, *Correspondance générale* (1873-1939), Paris, Gallimard, 1966, p. 344-345, voir également B. EIZYKMAN, « Note sur le cinquième privilège de l'inconscient », in *Revue française de Psychanalyse*, PUF, 2003/2, vol. 67, pp. 539-557.

La philosophie s'appuie elle sur la critique de l'extraterritorialité cérébrale du psychisme: par Marcel Gauchet⁴¹, par Joëlle Proust⁴², ou par Catherine Malabou⁴³. L'hypothèse d'un système exogène, para-cérébral ou périphérique, d'où s'engendrerait l'énergie nerveuse (un lieu libidinal désincarné), ne tient pas face à l'observation de la production intra-neuronale, localisée dans l'axone, de l'influx nerveux. Il n'y a donc aucune raison scientifique de penser une énergétique cérébrale endogène, seuls certains stimuli qui la motivent peuvent être rapportés à une extériorité. Aussi l'économie libidinale freudienne ne peut-elle se désolidariser d'une physiologie du cerveau, lui-même considéré comme partie intégrante de l'appareil mental, le psychique renouant avec le nerveux. Cette position informe une conception de la cérébralité augmentée de la sexualité, où neurosciences et psychanalyse trouvent un point de chute commun, l'émotion, pensée par Malabou comme lieu de pensée de la collaboration psychosomatique : l'organisation du cerveau « préside » à une économie libidinale⁴⁴.

La dernière confirmation de cette collaboration des plasticités vient des neurosciences elles-mêmes qui, si elles ne reconnaissent pas la stricte adéquation des inconscients cognitifs et psychanalytiques progressent en vue d'un rapprochement. C'est notamment le mouvement que dessine Lionel Naccache⁴⁵ en retraçant le parcours idéologique de l'inconscient dans les neurosciences : de l'ouverture de la pensée cognitive à l'inconscient dans les années 1970, à la complexification des modèles de pensée (de l'inconscient archaïque et « stupide », prolongeant l'arc réflexe, à la conception d'un inconscient cognitif intervenant dans

⁴¹ M. GAUCHET, *L'Inconscient cérébral*, Paris, Seuil, 1992, l'auteur évoque la « cérébration des affects ».

⁴² J. PROUST, « La psychanalyse au risque des neurosciences » in *Le Livre noir de la psychanalyse*, sous la direction de C. Meyer, Paris, Les Arènes, 2005, p.652.

⁴³ C. MALABOU, *Les Nouveaux blessés. De Freud à la neurologie*, penser les traumatismes contemporains, Paris, Bayard, 2007, pp.65-76.

⁴⁴ La dynamique neuronale, en tant que « seul circuit énergétique », permet de réviser la conception freudienne de la pulsion: si elle n'opère pas un saut qualitatif de l'énergie, pas plus qu'elle n'en est le fruit, il y a tout lieu de penser les mécanismes du métabolisme cérébral comme « l'organisation différenciée de l'énergie qui se met en place pour régler le problème de la comptabilité du dedans avec lui-même », cf C. MALABOU, *ibid.*, p.69.

⁴⁵ L. NACCACHE, *Le Nouvel inconscient. Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2009.

les opérations les plus complexes)⁴⁶. Pour le psychanalyste François Ansermet et le neurobiologiste Pierre Magistretti, la neuroplasticité est même la pierre de touche du lien entre biologie et métapsychologie, assurant le lien entre l'expérience et les états somatiques: *«les concepts psychanalytiques d'inconscient et de pulsion se trouvent ainsi avoir une résonance biologique»*. Comme inscription aux stades inconscient ou préconscient de modifications mnésiques et comportementales inconscientes, la plasticité est même la pierre de touche de l'inconscient qui *«peut être vu comme un système de traces, mais également comme une potentielle discontinuité, fruit des réassociations de ces traces, qui ouvre sur du non encore réalisé»*⁴⁷.

Si les deux inconscients ne se recouvrent jamais totalement, il n'en reste pas moins que la notion de cérébralité a la capacité de supporter ces deux acceptions, et d'organiser leur collaboration. Reste alors à tirer bénéfice intellectuel de cette confrontation, que nous dit le paradigme cérébral de la plasticité de l'art ?

Un autre matérialisme : la « force plastique » de l'art

Le paradigme cérébral appliqué à l'art trouve figure, nous avons essayé de le montrer, dans cette notion souple et ouverte qu'est la « force plastique » nietzschéenne. La pensée de Nietzsche présente en effet l'avantage de puiser ses sources dans les trois champs de pensée qui le composent : la philosophie (dont elle critique la métaphysique), la psychanalyse (qu'elle anticipe en tant que premier « psychologue »⁴⁸) et les sciences naturelles (dont elle est, au sens fort, informée⁴⁹),

⁴⁶ Nous pourrions également ici évoquer l'inconscient de type darwinien, pouvant aujourd'hui être ramené à la génétique, mais il n'est finalement que peu sollicité dans les processus complexes de perception de l'art contemporain.

⁴⁷ Voir le compte-rendu de la leçon inaugurale de Pierre Magistretti au Collège de France : *La Neuroénergétique : de la synapse à l'image*, Paris, Fayard, 2008. Lors de la séance de clôture, en collaboration avec Ansermet, le 27 mai 2008, neurobiologistes et psychanalystes concluent : *« un de ces points d'intersection est sans doute constitué par les notions de trace et de plasticité neuronale »*.

⁴⁸ Il est en tous cas le premier à en revendiquer le titre, la psychologie devant se substituer à la métaphysique. Les affinités entre les pensées de Nietzsche et celle de Freud sont connues, à tel point que le second a entretenu le mythe selon lequel, bien que le possédant dans sa bibliothèque, il ne l'aurait jamais trop lu en profondeur, de peur d'y trouver ce que lui-même était en train de découvrir. Mais, ne serait-ce que par l'entremise de Lou Andréa Salomé, qu'ils ont en commun, il paraît difficilement concevable que Freud ne soit pas influencé par les théories nietzschéennes. Nietzsche est même à l'ordre du jour de la réunion de la Société

le tout pensé à l'aune d'une modélisation artistique des processus vitaux (la volonté de puissance comme pouvoir de création des formes). Nous voudrions, pour terminer notre démonstration, accompagner un glissement à partir de la philosophie nietzschéenne : du domaine du vivant au domaine de l'art, du naturalisme au matérialisme, du cerveau à l'œuvre, pour rediriger la définition classique de la plasticité de l'art (mise en œuvre des moyens formels de la visibilité) vers une signification plus contemporaine (expression ou plutôt « excès » d'une force cérébrale, naturelle et psychique).

L'hypothèse matérialiste de la « force plastique »⁵⁰ s'appuie sur une correction du naturalisme nietzschéen⁵¹. Tout en récusant le dualisme substantiel entre le corps et l'esprit (« l'esprit est un estomac », clame-t-il tout au long de son œuvre), Nietzsche ne s'en dit pas moins « l'adversaire le plus intransigeant de tout matérialisme »⁵². Il faut comprendre par là surtout son opposition au modèle atomiste et mécaniste hérité des conceptions grecques. On sait que, sans substantialiser la nature, Nietzsche adhère au matérialisme allemand de son époque, dont il tire au contraire la certitude d'une continuité entre l'homme et la nature. Son réalisme des affects étend la volonté de puissance à tout le monde réel⁵³. La lecture de l'*Histoire du matérialisme* de Lange, paru en 1879, l'a sans doute influencé autant que celle des textes de Schopenhauer. Le second chapitre, « force

Viennoise de psychanalyse du 1er avril 1908. A cette occasion, Federn, proche collaborateur de Freud, dira « Nietzsche est si proche de nos idées qu'il ne nous reste plus qu'à nous demander ce qui lui a échappé. Il a anticipé par intuitions certaines idées de Freud ». Cf le livre très complet de Pierre-Laurent ASSOUN, *Freud et Nietzsche*, Paris, PUF, 1980.

⁴⁹ A partir de 1878, Nietzsche s'intéressera de près aux sciences naturelles (Darwin, qu'il contredit, Lange, Roux, Virchow, Haeckel, Ribot etc.). Pour un examen complet voir Barbara STIEGLER, *Nietzsche et la biologie*, Paris, PUF, 2001, ou Ignace HAAZ, *Les Conceptions du corps chez Ribot et Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2002.

⁵⁰ L'hypothèse du matérialisme de Nietzsche est déjà formulée par Peter SLOTERDIJK, *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand, Paris, C. Bourgeois, 1990, mais également par Yvon QUINIOU dans sa thèse, *Nietzsche ou l'impossible immoralisme*, Paris, Kimé, 1993, et *Etudes matérialistes sur la morale*, Paris, Kimé, 2002, ou dans la thèse de Franck Noulin *Le matérialisme tragique de Nietzsche* (1996).

* Un naturalisme unidimensionnel est déjà contesté chez Nietzsche dans les lectures de Martin Heidegger, Walter Kaufmann, Paul DeMan, Sarah Kofman, ou Alexander Nehamas. Pour plus de précision, voir l'article de Brian Leiter, « Nietzsche's naturalism reconsidered », in *Oxford Handbook of Nietzsche*, Oxford University Press, 2009.

⁵² F. NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, Troisième dissertation, §16, trad. I. Hildenbrand et J. Gratiën, coll. Colli Montinari, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p.154.

* Le monde mécanique « possède le même degré de réalité que notre affect lui-même », *Par-delà bien et mal*, §36, *op.cit.*, p.661.

et matière », du second tome ne conclut-il pas d'ailleurs que le problème de la distinction entre énergie et matière - entre volonté et masse ou objet mort pour Nietzsche - n'est qu'un problème d'ordre épistémologique ? Dans les § 12 et § 36 de *Par-delà bien et mal*, la référence au polonais Boscovich marque son intérêt pour les notions de « nœuds d'énergie » ou de « points de force » pour évoquer la matière⁵⁴, fournissant à son naturalisme le moyen de s'étendre à la physique. Le matérialisme énergétique de Nietzsche pense donc une différence axiologique et non ontologique, de valeur et non de nature, entre le vivant et l'inerte, entre le monde physiologique et le monde physique⁵⁵. La « force plastique » comme volonté de puissance peut ainsi être ramenée à un syndicat de forces en tension (indistinctement dénommées les affects, les pulsions, les désirs, les passions etc.) réorganisant sans cesse leur hiérarchie. Elle est autrement dit le nom de l'énergie se différenciant sans celle d'elle-même⁵⁶. La « force plastique », comme levier conceptuel pour comprendre le vivant, fournit le cadre d'une réflexion sur l'art comme acte vital et de l'œuvre comme matière investie, énergie mobilisée, trace de débordement.

Se dessine en creux une critique de l'hylémorphisme traditionnel de l'esthétique continentale. La substitution de la force à la forme est la ligne directrice, la ligne de force, du discours deleuzien sur l'art, inspirée d'une part de la physiologie nietzschéenne, de l'autre de la critique simondienne du couple matière-forme⁵⁷. L'œuvre d'art est pensée comme une « *matérialité énergétique en mouvement, porteuse de singularités ou d'heccéité, qui sont comme déjà des formes implicites (...) qui se combinent avec des processus de déformation* »⁵⁸. Ainsi l'art est-il défini comme un jeu de captations des forces réelles, déjà présentes, et comme

⁵⁴ La physique quantique, avec la théorie de la relativité, prouvera la nécessité d'inclure l'énergie dans l'équation de la matière. La matière a une énergie au moins potentielle, une sorte de point zéro de la volonté de puissance en termes plus nietzschéens.

⁵⁵ Catherine Malabou, après Marx, pense un matérialisme dialectique, maintenant une différence entre l'ordre de la nature et celui des hommes.

⁵⁶ La matière inerte suis le même principe, mais potentiellement. On trouve la thématique du potentiel également chez Simondon et chez Deleuze. De sorte que le vrai dualisme soit peut-être entre potentiel et actuel.

⁵⁷ G. SIMONDON, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, J. million, 1995, p.122.

⁵⁸ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.508.

l'élaboration de flux de matière à partir de ces dernières, qui rompt avec les schèmes de l'imitation ou de la représentation, Cézanne face à la Montagne Sainte-Victoire ne fait jamais que peindre des forces. « *Cette définition jubilatoire et positive (des œuvres) transforme profondément leur statut* »⁵⁹ : Anne Sauvagnargues souligne à cet égard le potentiel heuristique de cette activation du modèle d'information oeuvral, devenu transformation, réalisation intensive pleinement plastique (des formes combinées avec des processus déformant chez Deleuze, la métastabilité chez Simondon). Engageant l'affect et incorporant la sensation, l'œuvre ainsi modulée insiste sur le rapport qui lie la matière artefactuelle au créateur, mais plus encore au spectateur. Le matériau en force est le point d'incidence des plasticités qui « président » à son émergence et à sa réalisation en tant qu'œuvre.

L'art enfin, comme « force plastique », combinant économie libidinale et neuroénergétique, recentre la théorie de l'art sur l'étude des investissements libidinaux, de la construction des affects et des représentations, et de la plastique cognitive de laquelle elle relève. Cette perspective, qui permet de retrouver les esthétiques de la différence qui ont perpétré l'héritage entre autres de Freud et de Nietzsche (l'esthétique libidinale de Lyotard, l'esthétique des affects de Deleuze et Guattari, nous y ajoutons la techno-esthétique simondienne revue par Bernard Stiegler) s'articule selon trois axes : l'art comme force de singularisation, de production de singularités (l'eccéité simondienne ou l'eccéité deleuzienne), l'art comme force de signification, de symbolisation et d'interprétation (Nietzsche, Freud, Varela) ou l'art comme force agissante, comme thérapie ou poison (Nietzsche ou la pharmacologie de Bernard Stiegler).

Au terme de ce parcours, où s'inaugure une théorie nodale de la plasticité, nous pouvons admettre que la métaphore sculpturale de l'esprit est loin d'être une simple métaphore, mais décrit bien un processus objectivable, pouvant se constituer en objet de la pensée de l'art. Nous attendons de ce triangle

⁵⁹ A. SAUVAGNARGUES, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, 3e édition, 2009, p.104.

herméneutique - philosophie, neurosciences et psychanalyse dont il reste à définir plus précisément les thèmes de recherche, qu'il permette de rompre avec la perspective d'une énergie informe ou indifférenciée, et d'ouvrir sur une pensée incarnée et chaude : celle de la santé de l'art, dont la plasticité serait le symptôme. Plutôt que d'interpréter l'art à travers le prisme d'un concept usé de plasticité, nous avons cherché à le remobiliser en l'investissant de nouveaux sens. Ce cadre posé, il nous reste à saisir les formes que peut prendre une pensée de la singularité de l'art, particulièrement pertinente dans le contexte contemporain : de sa singulière matérialité, et de la matérialité du singulier.

ICONOGRAPHIE : « *Terres inconnues* », © M-W DEBONO, Sud Vendée, 2012.