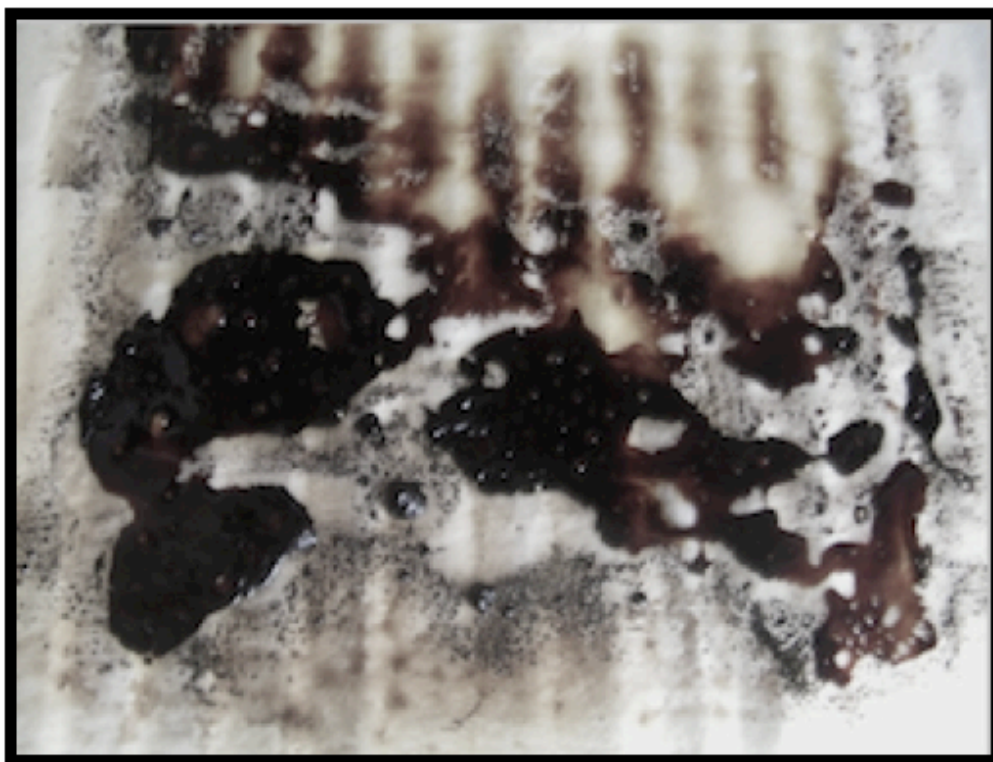


LA CRÉATIVITÉ, ENFER CÉRÉBRAL ^[1] DE L'INFINI POSSIBLE AU PÉRIMÈTRE CÉRÉBRAL FINI CHEZ LES ARTISTES



BERNARD TROUDE

*(...) La réalité
Est toujours plus ou moins
Que ce que nous voulons
Nous seuls sommes toujours
Égaux à nous-mêmes. (...)*
Ricardo Reis ^[2]

Voici à titre d'introduction, la citation de référence de Leroi-Gourhan: « (...) La pensée scientifique est plutôt gênée par la nécessité de s'étirer dans la filière typographique et il est certain que si quelque procédé permettait de présenter les livres de telle sorte que la matière des différents chapitres s'offre simultanément sous toutes ses incidences, les auteurs et leurs usagers y trouveraient un avantage considérable. Il est certain toutefois que si le raisonnement scientifique n'a sans

¹ Titre emprunté à Michel DE MUZAN

² Ricardo REIS (pseudonyme de Fernando Pessoa), *Suis ta destinée*, Poème, 1916. 2ème strophe.

doute rien à perdre avec la disparition de l'écriture, la philosophie, la littérature verront sans doute leurs formes évoluer. Cela n'est pas particulièrement regrettable puisque l'imprimé conservera les formes de penser curieusement archaïques dont les hommes auront usé pendant la période du graphisme alphabétique; quant aux formes nouvelles, elles seront aux anciennes comme l'acier au silex, non pas un instrument plus tranchant sans doute, mais un instrument plus maniable.»^[3] Au motif que l'être humain, combiné biologique aux dispositifs complexes (cf : G. Agamben), se pose continuellement des questions sur les plurivers (cf : T. Xuan Thuan) finis ou infinis qui l'entourent dont les périphéries de ses possibilités, limites finies ou infinies, et tout aussi étrange que cela puisse être, aura compris l'existence d'une certaine harmonie des formes : ces repères n'étant pas seulement le fruit d'un hasard. Périmètre fini et infini sont compris dorénavant dans la géométrie permettant de modéliser les éléments naturels par des figures géométriques ^[4].

Ce détour, un peu prolix, pour expliquer ce texte en le faisant correspondre aux propos à suivre. La compréhension qu'il soit encore nécessaire de passer par l'écriture et la filière typographique imprimée sur papier est difficile à se maintenir. Certes taper sur un clavier pour écrire, dessiner, colorier et rechercher reste du domaine de la typographie. Cependant nos sens cognitifs vont faire se mêler toutes les dépendances technologiques pour les enregistrements des possibles résultats, des prémonitions sur des incidences de beaucoup de raisonnements. Pensons comme Leroi-Gourhan mais avec nos avancées sensibles sur les nécessités d'évolution quant à extraire de nos cerveaux de multiples façons les éléments virtuels et les éléments virtualisés dans la rapidité d'action maintes fois plus grande qu'aux époques antérieures. Je ne parle pas encore de qualité du résultat scientifique ou artistique qui est la préoccupation de ce texte. Les complexifications des messages devenant importantes et nombreuses, l'artiste en son cerveau doit faire son « chemin » dans le dédale des perceptions : les floues, les précises, les sans intérêts (momentanés) et celles apparaissant avec force mais très diluées dans ces *plurivers* de connexions cérébrales.

Se créent, alors, les schématisations permettant une infinité de ressources employant toutes les formes possibles des représentations matricielles (langages plus ou moins connus des artistes) faisant intervenir deux, voire plusieurs entrées pour une même solution. Ces schématisations, venant avec toutes formes d'expériences, permettent simplement d'aller vite, très vite pour sauter de l'intuition à l'intention puis à la réalisation. Réduisant de façon importante cet espace temps cérébral de la chaîne de conception, les auteurs accèdent à cette

³ André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes*, Albin Michel, 1965, pp. 72, 261, 262.

⁴ La géométrie euclidienne et ses 5 postulats ont permis la représentation simple de ce que l'on peut trouver dans la nature. Par conséquent, pour le dessin et la représentation, un artiste arrive à modéliser une pomme par une sphère, un tronc d'arbre par un cylindre ou encore un gland par une ellipse, une face humaine par un ovale etc.. L'Homme évolue dans un monde qu'il apprivoise peu à peu au fil de ses découvertes loin d'imaginer les innombrables secrets que lui cache encore "mère nature". À nous de prendre référence sur l'historique des fractales. url : [http://fractalesland.free.fr/Nouveau%](http://fractalesland.free.fr/Nouveau%20)

possibilité de dessiner, redessiner, (y compris avec l'assistance machinique) les types de représentation qu'ils vont estimer les mieux adaptées.

La vitesse de perception, toujours en deçà de la vitesse de connexions cognitives fera l'apport de quelques erreurs de jugement sur les probabilités des résultats des objets en art recherchés : erreurs graphiques car l'auteur ne possède pas forcément cette capacité de rapidité dans l'action cependant, globalement, son gain de temps va être probant et manifeste surtout en verbalisation de son sujet/objet. Avec leurs cerveaux et ses habitus retrouvant leur penchant artisanal, leur individualité, ils profiteront de la modernisation pour le travail de mise en forme, les représentations d'image, les présentations de texte en fonction des critères de lisibilité, d'espace temps pour les finitions et les coûts afin d'obtenir les justes valeurs. Peut-être en art dans la vulgarité du commerce : le juste prix accordé à la vision de ce qui est à céder. Il me faut, ici, citer Georges Canguilhem ^[5], ce philosophe engagé dans l'historiographie scientifique, sur l'extraordinaire histoire du concept de reflexe.

Il a travaillé sur ce point déterminant pour les concepts défendus dans ce texte qui est le thème de l'individualité, « fournissant trois idées majeures et inévitables :

- Que la perspective axiologique est fondamentale et incontournable dans les sciences de la vie.
- Que l'individualité biologique doit être interprétée à la lumière de la catégorie des relations.
- Que la biologie moderne réhabilite de manière inattendue la vieille idée d'une proximité entre vie et connaissance. »

Chacune de ces trois affirmations entretenant ce témoignage révélé avec le « vitalisme » de Canguilhem et sa '*philosophie biologique*'.

Ces trois axes marqueurs font partie de la schématisation, celle-ci étant au cœur de nombreux travaux, il me paraît inutile de revenir sur les définitions, les acceptions diverses ou sur son historicité. En revanche, un pointage instantané de celles de ces caractéristiques paraissant les plus importantes au regard des problématiques posées en cognition va clarifier les points initiaux de l'étude. Cette notion s'utilise ici pour spécifier les vitesses différentes des perceptions via toutes les cognitions avant que ne s'installe « l'intuition reflexe » de percevoir une idée d'image. L'opposition importante des forme de rationalisation de l'échange obtenue par la naissance des pictogrammes ^[6] (désir de simplification et réduction du message) dévoilant les caractéristiques du codage graphico-textuel le plus

⁵ Georges CANGUILHEM, *Essais sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943) Paris, éditions Les Belles Lettres, 1950, Textes réunis par G. Le Blanc, ENS éditions, 2010, p. 43 (édition numérisée)

⁶ J'ai ressenti la nécessité de faire le parallèle avec les schématisations de la sphère informatique. En ceci que s'est formée une opposition importante entre une forme de rationalisation de l'échange obtenue par la naissance des pictogrammes et les caractéristiques du codage graphico-textuel les plus simplistes.

simpliste et le vouloir de la présentation d'une grande capacité d'images visuelles (texte ou photographie) et de la gestion neuronale d'une grande complexité. La compréhension doit être immédiate.

A ce degré de l'étude, nous pouvons avancer que la schématisation cérébrale est paradoxale: à la fois banale, disproportionnée, sémiotiquement pauvre, mais conjointement abondant de *polysémies génératives* et en paraphrasant Chomsky [7], convenant à des prédispositions à engendrer du sens, de la substance explicative à partir d'assemblages simples de *schématèmes* organisés avec méthode, intuition ou talent (**don primaire des artistes**)... Donc, rien d'étonnant à faire appel à une sphère synesthésique globalisante nous projetant dans la dialectisation ou le dépassement de cette contradiction évoquée. « *For no man lives in the external truth among salts and acids, but in the warm, phantasmagoric chamber of this brain, with the painted windows and the stories wall.* »^[8]

Il faut exercer ce phénomène qu'est la distanciation qui peut s'appliquer aisément: nous parlions du schéma informatisé qui réduit les distances de la pensée entre le contenu et ce qu'il faut faire. Il développe des identifications (matérielles) comme tout pictogramme, symbolique ou non. Ainsi, cette première approche de la schématisation, rapidité à comprendre et à construire la lecture d'image, débouche sur une opposition importante entre une sorte de rationalisation de l'échange ouverte par les « pictogrammes » personnels entraînant une simplification, une réduction du message, rappelant dès lors nombre des caractéristiques plus simpliste. Par sa capacité à relier dynamiquement des concepts opposés, la distanciation peut s'appliquer facilement au paradoxe qui vient d'être évoqué. Le schéma virtualisé réduit la distance entre le contenu et le destinataire, il homogénéise mais, comme on l'a vu, il peut aussi susciter d'autres états psychologiques (rapport au temps, au pouvoir, confrérie, connivence, etc.). Il développe des identifications (matérielles) comme tout pictogramme, symbolique

⁷ Noam Chomsky, *Nouveaux horizons dans l'étude du langage et de l'esprit - Chapitre 1 - Nouveaux horizons dans l'étude du langage*, (Cambridge University Press, 2000), Paris, Stock, 2005. Complétée avec la source Wikipedia 2015-07.

La critique de Chomsky envers la méthodologie de Skinner a posé les jalons de la révolution cognitive. Dans son livre de 1966 *Cartesian Linguistics* et dans d'autres travaux, Chomsky explique que l'étude des facultés du langage humain est devenue un modèle pour les études dans d'autres domaines de la psychologie et les neurosciences. La majorité des nouvelles conceptions émises sur le fonctionnement de l'esprit sont issues d'idées formulées par Chomsky. Parmi celles-ci, trois idées clés :

L'esprit est cognitif, c'est-à-dire qu'il contient des croyances, des doutes, etc.

Une grande partie de ce que l'esprit d'un adulte peut faire est innée. Même si aucun enfant ne naît avec la capacité de parler directement, tous naissent avec la capacité d'acquisition du langage.

L'architecture de l'esprit est modulaire. L'esprit est composé d'un ensemble d'interactions, de sous-systèmes spécialisés (modules), avec un flot limité d'intercommunication. En neurologie et biologie, Chomsky a postulé l'existence d'une **grammaire universelle** inscrite dans les tissus cérébraux. En 2003, des chercheurs italiens et allemands font état, dans *Nature Neuroscience*, de leur identification d'une subdivision de l'aire de Broca spécialisée dans le traitement de la grammaire.

· Robert Louis STEVENSON, *The Lantern-Bearers*, (1892), *Talks to teachers on psychology and students on some of life's ideals*, by William JAMES, USA & UK, Arc Manor editor, 2008.

Traduction : « Car personne ne vit dans la vérité externe parmi les sels et les acides, mais dans la chambre, fantasmagorique chaleureuse de ce cerveau, avec les fenêtres peintes et le mur des histoires. »

ou non. Mais en même temps le schéma éloigne de la réalité, la représentation graphique, même élémentaire est une marque de distance libératrice du continuum factuel.

On retrouve là deux faces bien connues du couple *distanciation/identification* qui ne sera pas davantage développé, ne serait-ce que pour se consacrer à une vision plus neuve du signe schématique telle que les ordinateurs permettent de l'obtenir et de le traiter. J'ose rappeler que G. Durand dans son traité sur l'imaginaire a projeté l'existence duelle toujours entre deux entités : le diurne/nocturne, le réel/l'imaginaire et évoque que l'initiation (intuition/intention/schématisation) participe aux structures synthétiques ou cycliques de l'imaginaire et pour l'artiste aux phénoménologies récurrentes de ses plaisirs/déplaisirs. Ce processus permet d'éclaircir ce mode permettant de projeter les visages du temps par la répétition dans les fantasmes d'un mythe dramatique remémorant la création d'un (de son) monde et l'apparition des (forces) représentations d'une souffrance, manque de créativité. Si l'artiste en son cerveau peut soutenir la contingence de son activité, ou encore le vertige de son Être, c'est précisément parce qu'il est rompu à la conception d'un sens imaginaire à ce quelque chose qui repose sur son enfer créatif. L'imaginaire, chez cet être, est ce que, naturellement, tout créateur consent d'en accepter l'idée qu'il soit issu du néant, du nouveau. La collision de l'inhabituel est dépassée par le chimérique qui va adhérer aux comparaisons, prescrire posément les figures de la durée "bergsonienne". Ainsi, l'artiste forçant la plasticité de son cerveau, tente d'affaiblir ses prémonitions et ses craintes par les *évolutions axiologiques*. L'espace synesthésique diurne de son imaginaire *structures schizomorphiques* est ce lieu horizon infini où les doutes durandiens prennent visage, représentation et figure. Elles deviennent alors visibles au regard de l'homme/artiste.

L'espace nocturne de son imaginaire se conçoit, cependant, avec les structures simulés (fabriqués) et symboliques. *Thanatos apparaît alors sous les traits d'Eros*. L'effondrement devient une dérélition. « Les structures synthétiques imbriquent les visages du temps dans les images de l'éternel retour qui permettent d'associer des éléments contraires (*coïncidentia oppositorum*) et pour Durand, l'initiation traduit la maîtrise du temps par le rythme de la répétition. L'initiation est une transformation ontologique du destin d'un individu ^[9] » : « *Mais l'initiation comporte tout un rituel de successives révélations, elle se fait lentement par étapes et semble suivre de très près, comme dans le rituel mithrienne, le schème de l'agro-lunaire : sacrifice, mort, tombe, résurrection* ». ^[10] Le cerveau empile, superpose sans pli et ses réseaux neuronaux font que toutes les notions du visible et de l'invisible produisant ces manifestations "électriques" annoncent une phase intuitive. Il faut reconnaître que l'intensité d'énergie n'est en rien contrôlable sauf à savoir que : « *A human being is largely water with a few salts thrown in. We conduct electricity superbly, but not*

⁹ Frédéric VINCENT, *La Structure initiatique du manga*, url: <http://fredericvincent.fr/?p=227>

¹⁰ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod Eds, 11^{ème} édition, 1992, p. 351.

along wires, Nerves and muscles pervade every part of us and are the main routes along which current flow. In fact every cell, not just nerve and muscle cells is electric. » [11]

Dès lors, aurions-nous idée du nombre d'intuitions possiblement existantes à chaque décharge qui existerait continuellement pour qu'un artiste puisse vivre sa passion ? Seule une précision par les images (IRM) correspondantes aux différents volumes du cerveau mettant en exergue la plasticité du cerveau et toutes les modulations des périmètres de chacune des parties neuronales sera une réponse opérante. Aurions-nous cette idée du nombre de vies parallèles qu'il faudrait rapprocher avant que de soupçonner ce que l'artiste puisse favoriser, puisse y voir « clairement dans son cerveau » ; mais aussi choisir que telle ou telle image perçue sera la meilleure dans l'immédiateté pour mieux partager avec sa propre existence, conquérir ses espaces, se battre avec lui-même pour développer telle ou telle partie de cette boule qu'est l'ensemble de son encéphale à l'instant T. La réaction d'arrêt sur une image à poursuivre conjointe à d'autres images fera que ce qui sera avancé deviendra, si possible, intention d'œuvre d'art. Le choix, à priori instinctif, multiplié souvent et agrégé à l'ensemble des choix fait par le même artiste peut convenir à la définition que cet artiste a (possède) son style, ses prédispositions, que la mise à disposition incarne sûrement déjà quelque chose convenue et arrêtée ayant substitué l'intuition et l'intention par un résultat acquis, tangible, critiquable. Il faut et il suffit que les choix (le choix) se justifient en apportant quelque chose d'émotionnel à un résultat attendu, espéré. Les caractères acquis et innés sont les liaisons fondamentales pour la perception et la compréhension d'un aboutissement d'intention finie, établissant encore un grade d'évolution concevable en probabilité. L'image/sujet pourra être réelle ou virtuelle.

Sachons que cet amalgame neuronal forçant à créer se dénouera laborieusement, bien que chacun des éléments s'ils sont perceptibles aient une qualité de représentation même floue et que dans la prétention à résoudre il nous faut débiter par concevoir qu'il existe une chose qui se nomme perfection; mille autres consciences encore pour admettre que la seule raison de *vivre artiste* est de dégager cette perfection (selon l'entendement de chacun, chacune) et de la proclamer. Finalement, la base de cette règle toujours valable pour le plus grand nombre d'entre nous, montre nos aspirations car nous ne choisissons nos prochains mondes où nous demeurerons qu'en fonction de celui où nous apprenons, faisons coïncider nos connaissances et nos sensibilités. *Ne faites rien et le nouvel univers sera équivalent, avec les mêmes poids morts à traîner, à lever, à lutter contre les mêmes sentences.* Se rendre compte que tout le système faisant corps est un conglomérat de systèmes d'énergie ouvert nous permet de devenir des « instruments » bien ajustés et bien accordés au fin de devenir des créateurs de nos

¹¹ Ammar AL-CHALABI, Martin R. TURNER, R. Shane DELAMONT, *The Brain, A beginner's guide*, (2006) Oxford, UK, One World Book editors, 2008, Part 3 *Nerves – The body electric*, p.27.

Traduction: « Un être humain est en grande partie de l'eau avec quelques sels intégrés. Nous conduisons parfaitement l'électricité, mais pas le long des fils, des nerfs et des muscles imprègnent chaque partie de nous et sont les principales voies le long desquelles le flux de courant passe. En fait, chaque cellule, et pas seulement les cellules nerveuses et musculaires, est électrique. »

vies plutôt que de se soumettre à des événements. J'emprunte à Bob Frissel ces quelques mots : « (...)

Nous créons notre propre réalité. Nous sommes en train de créer, à chaque instant, une réalité collective. Nos pensées, nos émotions et nos actions ont beaucoup plus de pouvoir que nous ne pourrions l'imaginer. (...) » [12] Il se peut que rien ne soit une réalité vraie, cependant nous savons que les choses et les actes sont ainsi existants. Les imaginations intuitives sont le véritable atelier où se construisent tous les plans de créations artistiques (mais aussi les plans successifs de création de soi-même). Et pour dépasser l'intuitionné, les désirs sont formés, sculptés, alimentés par les facultés cognitives du cerveau ajoutées aux facultés imaginatives de l'esprit d'attention. En d'autres termes, la façon dont nous allons lire, traiter, faire aboutir une image dépend à la fois d'un apprentissage (connaissances acquises dont l'écriture, culture personnelle, culture sociale, culture ethnique,...) et à la fois de facteurs innés, généralement inconscients (cerveau reptilien, facteurs génétiques entre autres choses). Il y a par conséquent des points communs à chaque module sur la façon de lire une image (l'image sera lue de la même façon quelque soit l'origine raciale, ethnique ou culturelle de la personne) mais aussi des codes de lectures propres à chaque groupe humain, qui plus est artiste. Une phrase de Paulo Coelho dans son opus « l'Alchimiste » peut faire entrevoir les difficultés pour chacun de voir ou ne pas voir : « ... Parce que mes yeux ne sont pas encore habitués au désert, de sorte que je peux voir des choses que des yeux trop habitués n'arrivent plus à voir. ... » [13]

C'est en tant qu'anthropologue de la société d'artiste que je vais faire exister la possibilité de poursuivre la réflexion des grands pionniers de la discipline sur les systèmes nerveux et l'ensemble des connexions neurales : c'est à dire la manière dont, dans une société, un individu s'intercale et s'impose en définissant le cercle des proches et celui des plus lointains ou des parallèles alliés d'une façon ou d'une autre. Les objectifs de cette méthodologie sont établis quand je certifie que les capacités neuronales sont dans une « logique du sociale » et me reposant sur des dires en tant que structuraliste convaincu, je dois démontrer en quoi les diversités, les systèmes de conjonction (nous pourrions appeler cela parenté) seraient des inventions culturelles qui s'épanouissent à partir de données biologiques adjektivées de « élémentaire » fournissant des formes de lecture d'image, intercalant des intuition d'image. En son cerveau, les représentations se succèdent au dépend de ses intentions que tout artiste se risque à ne pas dévoiler.

Nous pouvons souligner une caractéristique essentielle de l'artiste : l'artiste ne peut révéler ses intentions réelles de son autorité en la matière qu'il développe et pour laquelle il agit. S'il s'y soumettait, cela reviendrait à livrer ses projets au débat public, aux aléas de l'opinion des gens de l'art et lui ôterait toute chance de

¹² Bob FRISSEL, *Nous sommes des êtres spirituels vivant une expérience humaine, L'âge de lumière*, Traduit par Nanon Gardin, éditions Vivez soleil, 2002.

¹³ Paulo COELHO, *L'Alchimiste*, (1988) Paris, éditions Anne Carrière, coll. J'ai lu, 1994, p. 144.

succès. L'artiste doit, au contraire couvrir ses projets comme un voile, masquant ses intentions véritables.

Quelle est cette méthodologie? Son articulation sera évoquée de manière très générale. Comme dans le processus émis par Françoise Héritier, je vais fournir en lieu et place d'une sémiologie de la procréation et de toute descendance, un foisonnement d'images perçues se déclinant des unes aux autres. Je relève la nécessité de l'action d'un binôme: « Il y a seulement deux sexes, leur rencontre est nécessaire pour procréer et la procréation entraîne une succession de générations dont l'ordre naturel ne peut pas être inversé. Un ordre de succession des naissances au sein d'une même génération fait reconnaître au sein des fratries des aînés et des cadets. En fait ces rapports naturels expriment tous les trois *la* différence au sein des rapports masculin/féminin, parent/enfant, aîné/cadet »^[14]. En premier peut-on admettre une telle symétrie dans les zones neurales en explorant les différentes logiques et celles qui ont été réellement observées dans les sciences cognitives chez des artistes. La présence d'une asymétrie entre les zones de lecture et les zones de la volonté de création met en évidence cette particularité restée inaperçue dans ce rapport entre image réelle / image virtuelle et images perceptibles. Il y aurait donc une valence différentielle inscrite dans la pensée de la vision différente entre les images ressenties et les images redistribuées (artistiquement ou verbalement). Cette valence différentielle des images, objet d'une partie de cet article, dénonce les formes et les acquis de lecture de nos pensées : c'est à dire pensée traditionnelle ou pensée scientifique, pensée émanant d'une femme ou d'un homme ? Nous comprenons déjà qu'il y a une différence observable.

« Or toute pensée de la différence est aussi une classification hiérarchique, à l'œuvre d'ailleurs dans la plupart des autres catégories cognitives : gauche/droite, haut/bas, sec/humide, grand/petit etc. C'est ainsi qu'hommes et femmes partagent des catégories « orientées » pour penser le monde.»^[15] Françoise Héritier détermine ainsi le fait de toute différence. Il me semble que vouloir prétendre identifier les différences confirme l'hypothèse selon laquelle nous avons en intuitif une volonté de contrôle des apparitions d'image de la part de ceux qui ne peuvent disposer de ce pouvoir d'être artiste, pouvoir si particulier.

Dans cette recherche, j'ai eu à approfondir la systématique du questionnement touchant à la visualisation des images, à la formation des idées devenant art de quelque chose, embryon d'un espoir de résultat, aux apports respectifs des contingences sociales et culturelles, et aux contingences des humeurs cérébrales mais tout autant que les humeurs corporelles. Cela implique une effervescence dans le cerveau, ce bouillonnement de concepts en la sphère

¹⁴ Agnès FINE, Françoise HÉRITIER, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*. Paris, O. Jacob, 1996, p.1, *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 8 | 1998, mis en ligne le 21 mars 2003, consulté le 25 juillet 2015. URL : <http://clio.revues.org/326>

¹⁵ Françoise HÉRITIER, *ibid.*

infernale. Les choix ne se feront qu'à la détermination d'une éventuelle issue convenable au sujet et aux différents endroits de ce cerveau, observation des étroites articulations entre les représentations virtuelles et réalistes et les données les plus abstraites de la « filiation » et des alliances de concepts. Plusieurs pistes traitent de ces questions, de la fécondité dans les recherches picturales ou volumiques chez les artistes ou des stérilités passagères qui sont des passages obligés pour se sortir d'un registre et se tourner vers d'autres registres, manière de soutenir vivace le sens de l'ébullition cérébrale : monde virtuel et monde réel. Incontestablement, sans ces « orages » entre différents registres, la démonstration ne serait plus possible sur l'enfer vivant d'un processus créatif. Rigueur logique (pas forcément idéal), clarté d'une langue de style de l'artiste en question, avancée importante de la réflexion anthropologique sur les hiérarchies entre les pistes ouvertes dans le cerveau avec toute cette catégorie de ressentis, il nous faut rechercher les mécanismes invariants, sous-jacents en petit nombre qui vont ordonner les données phénoménologiques des artistes et leur conférer un sens.

Quel sens ? Ce sont des choix théoriques qui ont permis de faire la découverte majeure relative aux systèmes de « parenté » faisant les corrélations entre tous les systèmes déjà évoqués pour les neurones et les plasticités. Il se peut que cela paraisse moins fructueux que dans d'autres registres et domaines de l'artiste en particulier sur celui de toute analyse des représentations imagières fictives ou réelles. Le fait de centrer tout questionnement sur la recherche d'un seul invariant risque de me conduire à sous-estimer l'intérêt d'une analyse détaillée des spécificités neuronales (systèmes symboliques des différentes pratiques artistiques). Pour avoir commencé moi-même à étudier sur les représentations traditionnelles des matériaux divers et variés ^[6] dans nos cultures artistiques, je préfère exposer un déploiement des réseaux propres à chaque système neuronal (systèmes symboliques) précisant les richesses de toutes les diversités plutôt que la mise en évidence d'un invariant universel obligatoirement réducteur. Ce choix pourra-t-il être considéré et assimilé comme option non scientifique et surtout non médicale ?

Une seconde question relative à un binôme bien distinct comme masculin/féminin est celle du rapport qui pourrait s'inscrire dans l'étude : rapport entre structure d'une image perçue et histoire de cette image rendue réelle quelque soit le média utilisé. Dans ce cas de prolifération de messages ou de signaux vers une intuition, une action doit se générer, alors, il apparaît que l'image se spécialise dans sa *valence différentielle* ^[7] des structures bien avant que n'apparaisse la domination de l'histoire. Histoire qui va se faire rattacher à toute la généalogie de l'embryon d'idée à approfondir. Il est constant que l'environnement culturel et social va encore dans cette prémisse de sujet/objet d'œuvre influencer ou influencer les réseaux neuronaux, influencer les capacités à rendre plus plastique les volumes des parties de cerveau

¹⁶ Bernard TROUDE, *Les déchets dans l'art contemporain*, Lille, éditions ANRT Diffusion, 2014. Thèse de doctorat Panthéon Sorbonne Paris 1, 2008.

¹⁷ Expression empruntée à Françoise Héritier mais sur un mode différent lié à l'apparition d'une idée dans le cerveau d'un artiste.

contingents de ces mouvements.



« ... We have so far discussed one facet of consciousness - which structure is responsible for it - but they are two other important aspects. The first is the objective functioning of the brain: the physical processes that allow us to react to the outside and inside world. The second is perhaps the real mystery: how do the physical processes lead to a subjective experience? ... » [18]

La *valence différentielle* des structures est (ce) mon choix théorique sur lequel nous pourrions nous interroger ; cependant cette expression permet d'affirmer le caractère d'inconscience puisqu'il est inscrit dans nos « outils conceptuels et nos catégories cognitives » de la hiérarchie du mode créatif comme dans la perception du masculin/féminin. S'il faut insister assez largement sur une intériorisation inconsciente partagée par tous les artistes du rapport de domination des différences et ce dans toutes les strates du social et du vécu personnel, nous pouvons comprendre que toute structure de domination est le produit d'un travail constant et incessant (au moins mentalement) donc possédant une histoire de reproduction auquel contribuent des agents singuliers restés en réserve d'utilisation. Pierre Bourdieu a spécifié cette domination pour la gente masculine [19] sans toutefois s'arrêter sur le fait neuronal que je développe ici. Domination qui engendre cet enfer de la création perpétuelle dans un cerveau d'artiste. Je ne vois aucun inconvénient à énoncer « artiste » en mode générique comprenant l'ensemble « Femme et Homme » ou « Homme et Femme ». Un scepticisme sur une possibilité d'une véritable égalité en expression artistique apparaît et il nous faut juste appréhender les œuvres pour en comprendre les différences. Les sociétés d'artistes, donc les acteurs, donc les cerveaux et donc les réseaux neuronaux ne peuvent être construites que sur un ensemble d'armatures très soudées les unes aux autres que sont les espaces, les matériels, les matériaux et les sujets impalpables que sont les lumières, les ombres, les profondeurs, les couleurs, les sons et les odeurs, tous ces éléments faisant partie de la sphère synesthésique de tout auteur apportant à ces créateurs une forme légale et reconnue comme union stable avec l'acceptation de la valence différentielle de la structure de pensée.

¹⁸ *The Brain*, opus cité, § *Experience – The fundamental particle of consciousness*, p. 110.

Traduction : Nous avons jusqu'ici discuté une facette de la conscience - dont la structure est de sa responsabilité - mais, ils sont deux autres aspects importants. Le premier objectif est le fonctionnement du cerveau: des processus physiques qui nous permettent de réagir à l'extérieur et à l'intérieur de monde. Le second est peut-être le vrai mystère: comment les processus physiques conduisent à une expérience subjective?

¹⁹ Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, éditions du Seuil, 1998, p.40-41.

« (...) Le cortège symbolique des neuf sœurs (...) décrit, en fait avec une rigueur souveraine, les nappes successives nécessaires pour dominer le bruit de fond incompréhensible et les abois de fureur qui sortent de la boîte noire des collectivités sans doute aussi pour dompter l'assourdissant fracas qui émane de la boîte noire du Moi, ...» [20] Michel Serres, que je cite ici, dit et écrit que les deux boîtes sont Moi et Nous. Et pose la question immédiate : Qui suis-je ? Suivie de : Qui sommes-nous ? La complication vient du fait que les deux sont Moi en Nous et Nous en Moi. Multiplicité de nos arrangements avec notre cerveau, formes instables passagères, boîte (crânienne) enfermant quelques bruits, quelques visions d'images incertaines, empêchant de comprendre ce tohu-bohu interne et les deux « nuages torrentiels » [21] qui agitent et font peur, fixe l'angoisse et terrifie (syndrome de la page blanche ou de la motte de terre vierge ou encore de l'écran noir). À quoi servent toutes les pressions culturelles, pression dionysiaque, orphique ou létale si ce n'est pour endiguer les forces vives et invisibles pour obtenir une interprétation face aux violences déchaînées, aux différences invisibles et présentes entre les catégories des natures artistiques.

Les catégories d'artistes ne sont pas tous dans les mêmes pouvoirs d'interprétation. La lecture d'une image et l'appréciation pour une utilisation irréfléchie ou spontanée ou sollicitée n'est donc que partiellement globale : exemple flagrant entre le tableau de Velasquez intitulé « Les ménines » sujet de société contemporain à l'artiste espagnol et la perception du même sujet par P. Picasso ayant comme base le tableau espagnol.

Ce dont il faut tenir compte.

Pour illustrer ceci, les exemples suivants peuvent être avancés :

Catégories de l'inné en deux sections :

Interrogations en premier :

- les zones homogènes de taille importantes
- les zones lumineuses
- les zones nettes

Captivant les yeux en second :

- la présence d'un humain
- la présence d'un visage
- la présence des regards

Catégorie de l'acquis :

- La lecture de l'image se fait préférentiellement de gauche à droite puis de haut en bas (culture Européenne)
- La lecture de l'image se fait préférentiellement de droite à gauche puis de haut en bas (culture arabe)
- les couleurs auront des significations différentes suivant les cultures.

- Michel SERRES, *Récits d'Humanisme*, Paris, éditions Le Pommier, 2006, p.104.

- Michel SERRES, *Récits d'Humanisme*, *ibid* : p.105

De sa vision, l'artiste saisit des images de vie, des figures, des lieux, qu'il fige et restitue avec toute sa sensibilité et sa rare finesse personnelle. De son matériau et son matériel, il essaye de dominer ses pensées. De son œil, il sublime la réalité, oscille entre les mondes, mêle le figuratif à l'abstrait, varie les techniques, nous entraîne avec lui dans un cosmos obscur où le temps semble ailleurs. Nuances différentes de son espace, à voir et à lire, à comprendre, recueil virtuel des infinis, arrêt sur image à point nommé, une immersion lyrique et sensible. Il faut donc se risquer à tenir compte de ces facteurs clés lors de la composition ou de la découverte virtuelle d'une image car la perception finale n'est pas universelle et dépend fortement, mais dans un deuxième temps, de l'empreinte culturelle du créateur puis du spectateur. Toutefois, les techniques de retouches numériques permettent facilement d'inverser une image (symétrie verticale ou horizontale) et de remettre après coup le sens de lecture dans le bon sens, si cela est nécessaire. Cependant, la satisfaction obtenue ou pas, la forme de perfection obtenue ou pas, intervient sur les techniques et les technologies mises à disposition. Par contre, il est essentiel de noter que les facteurs innés sont ceux qui seront utilisés en premier lieu par l'artiste puis le regardeur, inconsciemment, lors de l'approche de l'image et sont donc déterminants dans l'envie d'aller plus loin dans l'image et ce sont donc sur ces facteurs qu'il nous faudra porter l'attention. Les connexions synaptiques, renforcées ou non, sont les éléments modifiés par les environnements. Je répète que cette valeur existante et jamais identique, déjà évoquée dans mes précédents articles, en fait la plasticité différente pour chacun de nos cerveaux. Cette plasticité cérébrale étant due à la capacité des neurones à faire et défaire les connexions synaptiques, la nécessité de composer avec la capacité individuelle à un entraînement sans provoquer des arrêts, nous pouvons affirmer que cet entraînement renforcera les connexions et dans le cas contraire les connexions synaptiques en seront diminuées.

Pour mémoire [22]. Des rencontres inorganisées sans communiquer se révèlent en partage avec une liberté totale de pouvoir de relation et de corrélation. Elles veulent être des contacts d'échanges et de formation d'instinct comme des contributions aux développements des informations et des échanges afin de nourrir nos esprits et apporter notre possibilité à nous forger un jugement. L'ensemble sans limite extérieure de toutes ces manifestations traduit chez les artistes (plus spécifiquement que chez l'être lambda) une capacité, évidente et avec une amplitude plus conséquente, des neurones à se modifier et se remodeler tout au long de recherches (laissées enfouies ou surgissantes) et tout au cours de vie totale. Tous les mécanismes de cette plasticité neuronale neuroplasticité se définissant comme étant l'ensemble des expressions concevables concourent à l'adéquation et à une continuité des neurones à une concordance moléculaire, cellulaire et fonctionnelle au soudain changement extrêmement élastique (dans le sens

²² La synapse est le lieu de rencontre entre deux neurones. Il y a toujours un bouton *pré-synaptique* qui comporte des neurotransmetteurs et un bouton *post-synaptique* avec des récepteurs de forme complémentaire aux neurotransmetteurs. Le long d'une fibre nerveuse et d'un axone, le message nerveux est électrique et au niveau d'une synapse, le message nerveux est chimique..

extension) et par voie d'enchaînements rapides à des transformations efficaces, agissantes. Chacune de ces transformations, chez l'artiste, peut être considérée à juste titre comme étant une intuition se ralliant à une idée cachée, présence révélée par le travail en cours. Le temps de lecture d'une photographie, d'un dessin en cours ou terminé, d'une image virtuelle ou réelle, le cerveau (la masse neuronale dans son entier) va deviner, engendrer une étape de lecture, pour apporter un sens immédiatement perceptible agrégée à une intention de poursuivre en constatant les propres réactions du corps de l'artiste tout entier pour finir avec le ressenti des sensations induites par le phénomène de la plasticité neuronale. La sensation d'un périmètre fini peut se préciser à un moment extrêmement court ce qui peut fixer l'idée inverse : la notion d'horizon sensible infini. Les deux seront compatibles avec nos connaissances sur l'univers artistique.

Le cerveau ne produira pas d'images qui se répètent, ce seront des unités d'images avec des ressemblances ou des coïncidences thématiques. Donc, comme pour l'astronomie et les astronomes et physiciens, nous ne pourrions pas émettre l'idée d'un partage déterminé entre le fini et l'infini dans l'univers cérébral de l'artiste par la seule absence d'images répliquées. Pourquoi chercherai-je explication sur cette notion ? Il me semble que si la nécessité se fait pressente, c'est parce que l'idée du fait même détermine que nous allons pouvoir appréhender la nature du réel à la seule condition d'une sensation tout à fait personnelle : y-a-t-il plaisir ou déplaisir ? ^[23] Nos connaissances font que notre appareil psychique s'applique, incontestablement et en vertu de sa constitution, à s'adapter au principe du plaisir mais, qu'en présence des difficultés ayant leur source dans le monde extérieur, son affirmation pure et simple et en toutes circonstances, se révèle comme impossible, voire aventureuse et hasardeuse même pour la conservation de l'organisme. Sous l'influence de l'instinct de conservation du moi, le principe du plaisir s'efface et cède la place à ce principe de réalité qui fait que, sans renoncer au but final que constitue le plaisir, nous consentons à en différer la réalisation et donc à ne pas profiter de certaines alternatives s'offrant à nous de hâter celles-ci. À supporter même pour arriver au plaisir, à la faveur d'une lente diffraction, il faut emprunter un déplaisir passager et éphémère, souvent violent quand même.

En aparté, peut-on affirmer que pour être vraiment artiste, nous devons comprendre l'état d'une certaine forme de schizophrénie ? Celle-ci, présente chez certain sans aucun doute, ne fait pas dénier l'existence d'une réalité : ni en fantasme ni en fait, la schize ne tue le réel, lequel, Freud disait aussi, ne se laisserait pas faire. C'est ainsi que nous verront les artistes tourmentés par la schize traiter les réalités tangibles avec cette élasticité et extensibilité que nous accordons aux exhalaisons de l'apparence et des chimères.

Sommes-nous tentés par le rapprochement des relations omnipotentes

²³ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, (1900/1920) Paris, PUF éditions, coll. Quadrige, 2^e édition, 2013, La première épreuve à laquelle achoppe le principe du plaisir nous est connue depuis S. Freud comme une contrariété pour ainsi dire courante et constante, suivie d'une violente dépression éphémère, le déplaisir.

inaniaires des relations artistiques voire sadomasochistes ? L'inanité ne saurait être le fait d'un véritable sadisme auto-personnel même moral qui finalement restera un plaisir inclus dans le travail infernal des neurones. C'est l'artiste lui-même qui s'inanise, à la fois victime et acteur de son inanité, affectant tout son pouvoir et ses facultés de créateur à se dénier toute signifiante. Omnipotence inaniaire, omnipotence créatrice où nous voyons le travail du vide éviter toute perte du réel. Le travail infernal des choix des images perçues donc vitalisées apporte aux artistes, êtres schizophrènes, les aptitudes qui consistent aussi à repousser l'englobement et la possession narcissiques, meurtrier pour leur *Moi*, montrant comment la relation schizo et la séduction narcissique implique une structure très particulière de l'objet mais aussi une organisation inévitable du penser.

Ainsi à chaque étape comptée en milliseconde, les modifications se font en fonction des expériences vécues ralliées aux expériences en cours. Les ébauches d'image sont contraintes par les affectivités (les artistes se savent beaucoup plus sensibles) le psychisme (le renvoi par le miroir de nous-mêmes) et les cognitions (3) composant la globalité de nos êtres. L'artiste vit avec sa métamorphose physiologique par une adhésion extrêmement vive du système soumis aux influences des facteurs génétiques, épigénétiques et facteurs sociétaux [24]. Le corps d'une extrémité à l'autre (bras et jambes, tête et pieds) n'existe que par notre pensée qui lui donne une concrétude palpable. Ce corps n'existe que dans sa globalité, point de détail qui ne soit essentiel au global. Désagrégez les chaînes des pensées négatives, inopportunes et les intuitions reviendront libérées, libérant l'esprit et le corps. Pas l'un sans l'autre. Mais quelle que fût la façon de le dire, ce n'est pour tout artiste que l'expression de quelques réjouissantes combinaisons de l'esprit et le besoin de remettre le corps au repos. Il faut parler de dispositions élémentaires disant qu'il appartient à tout artiste de créer dans sa liberté qui est dans la nature même de leur être et que tout ce qui peut l'entraver – voire en pensées fugaces – doit être rejeté, que cela procède d'un rituel, d'un fétichisme, d'un totémisme ou d'un quelconque interdit – moral compris. Si le rejet ne peut exister, l'artiste en son cerveau va se trouver saisi par une opération psychique d'une espèce très particulière alimentée et gagnée parfois par une force irrésistible qui lui fera insidieusement effleuré d'un trouble et être envahi par ce sentiment d'insignifiante quand paroles, pensées, toute sa personne seront non seulement dénuées de sens mais vidées de signifiante.

Ce vécu appelé contre-transférentiel, ne peut se confondre avec tous les tâtonnements inhérents à tout travail artistique de recherche, travail analytique des modes de création. Je rappelle et souligne que Fairbairn en 1941 avait imaginé cette situation comme un vécu particulier : celui de l'inanité. Etat de ce qui est vide,

²⁴ Prendre plus de détails grâce au lien : url :

<http://www.neuroplasticite.com/concept-anatomo-physiologique/definition-neuroplasticite/#oGXborw3op5sRtE6.99>

La plasticité peut aussi être importante et mise en œuvre lors de processus pathologiques en interaction à une lésion ou à un processus lésionnel, et comporte par nécessité une réorganisation des interactions neuronales pour garantir principalement les capacités fonctionnelles du système global.

dénué de sens et pire encore celui qui sera privé de sens, privé de la capacité de porter sens avec ses intuitions et ses intentions d'acte, privé de signifiante. Le comble du désespoir pour tout artiste. Ce vécu transférentiel inanitaire ne saurait être exclusivement négatif et destructif. Ce n'est pas une impression agréable que l'artiste peut éprouver et nous voyons que d'ordinaire, il s'en défend violemment : tout vaut mieux qu'une telle jouissance dans le néant.

« *An idle brain is the devil's workshop* » [25]

La question se pose souvent pour un artiste et son environnement où se perçoit une dissonance cognitive: « Qu'en est-il de la psychologie sociale de l'artiste en pleine spéculation de création? » En guise de première réflexion, il faut inventorier les phénoménologies sociales - attitudes, groupes, communications, préjugés, perception sociale -, dont les uns et les autres (groupes ou personnes seules) sont des fractions intéressées. Mais, cherchant ensuite ce qui leur est commun, ou de quel point de vue je pouvais les approcher, mon résultat est qu'ils se réfèrent tous à un mécanisme élémentaire : l'influence visible ou la rumeur propagée qu'ils exercent les uns sur les autres. Poursuivant cette étude, j'ai remarqué qu'un certain accord à ce sujet reste omniprésent, observé notamment par Aronson (1991) qui, au terme de sa définition du champ de la psychologie, écrit : « L'expression clé [...] est l'influence sociale. Elle devient notre définition du travail (artistique entre autre) de la psychologie sociale : l'influence que les gens ont sur les croyances ou les comportements d'autrui »²⁶

Selon la théorie de la dissonance cognitive, lorsque les circonstances amènent une personne à agir en désaccord avec ses jugements ou ses pulsions, lorsque son cerveau ne saura plus lui intimer l'action adéquate, cette personne ressentira un état de pression incommode appelé *dissonance*. Par la suite, cet état tendra à se réduire ou parfois se détruire, par une modification de ses croyances dans le sens de l'acte intuitif devenant intentionnel. L'angoisse s'établira empêchant toute décision du choix surgissant, moment d'inconfort, incapacité de définir le Plaisir ou le déplaisir, précipice des profondeurs abyssales : souiller une surface vierge, déformer un bloc etc..

- Proverbe anglais. Un cerveau ralenti est l'atelier du diable : ce qui équivaut à : l'oisiveté est mère de tous les vices.

- ARONSON, FRIED et STONE, Psychologie sociale, Théorie de la dissonance, in Revue Électronique de Psychologie Sociale n°1 éditeur RePS. Google Livre url : <https://books.google.fr/books?>

LE VIDE DE LA PAGE BLANCHE / LES ANGOISSES DE CRÉATEUR

« Sa page demeurait blanche depuis qu'il rêvait de savoir écrire avec de la lumière. »

« Les pages blanches sont nécessaires au vide parce que l'écriture est superflue. »

« Sa page blanche était puisée à la source d'une lumière s'il approfondissait la fluidité du vide. »

« Sa page blanche l'éveilla lorsqu'il ferma les yeux pour regarder à l'intérieur de lui-même. »^[27]

Philippe Jaffeux

Cette sensation de vouloir faire, de commencer quelque chose sans avoir un intérêt pour telle ou telle direction, axe de recherche. Mettre le premier point, départ avisé, plasticité neuronale en effervescence, bouillonnement, transfiguration de la représentation à venir, doit-on faire de l'aplat, du volume, de la perspective, de l'abstraction.... ? Nos yeux commandent, nos oreilles insinuent, notre sensibilité se dévoile. Que se passe-t-il et où dans le crâne ? Côté gauche, côté droit, frontal ou arrière ? Nos cognitions vont se chercher là pour débrouiller nos angoisses, mettre un point final jusqu'à annuler la distance entre la tête et le support de ce qui sera œuvre. Tous les effets extérieurs vont se concentrer, vont jouer à se confronter, s'externaliser, intervenir sur les uns et les autres. Le mot vulgaire de brouillaminis correspond à ce « marécage » d'intuitions. Comportements modifiés par les résultats observables sur le support.

A la périphérie, existe une profonde attention pour les corollaires qu'exerce ce que nous produisons et concevons, raisonnons sur les orientations de nos proches ou prochains qui n'est pas pour nous troubler. En ce sens, assurément, ils nous deviennent plus sensibles encore, et nous tirons un certain plaisir de cette proximité. Tout compte fait, et malgré les célébrations de l'individualité et de l'autonomie, j'ai ce doute qu'il soit un jour probable de le mithridatiser contre ces catégories et variétés d'influences. Sans elles, nous aurions beaucoup de mal à coopérer, à communiquer et à façonner nos relations quotidiennes et obtenir ce trajet entre notre cerveau, ce qui se fait grâce à l'émulation produite et notre

²⁷ Philippe JAFFEUX, *Courants 505 [1] : le vide*, Editions V. Rougier, in Ficelle N° 117, 2014, p.p.p. 10-20-21, Avec des monotypes de Vincent Rougier

environnement qui, lui aussi, possède ce type de réaction et d'agrégat d'idées.

« Revenant donc à ce temps nodal dont je parle, je pose qu'il a trait à des phénomènes dans lesquels les diverses activités artistiques s'enracinent – activités artistiques et, sans doute, la recherche scientifique extrême. » [28]

Nous, artistes, sommes aidés à nous conduire dans nos recherches expérimentales « comme il se doit », à distinguer entre le « normal et le déviant » [29], à « bien créer » et à savoir ce qu'il faut faire dans la plupart des dispositions dans l'univers réflexif. Car, à travers ces petites pressions que nos corollaires (amis, collègues, acheteur, vendeur) exercent sur nous, c'est notre société, groupe et appréciations synesthésiques dont fait partie notre culture qui inscrivent de leur poinçon, leur empreinte. Elles y parviennent la plupart du temps, et presque de manière tacite au moyen de l'approbation ou de la désapprobation personnelle mais tout aussi fédérative. C'est pourquoi l'impression perçue que la plupart des uniformités de goût, de constitution d'image, de posture de l'organique, apparaissent de façon insensible et presque sans que le ressenti soit mis en avant. De même, les façons de faire reprennent les usages et se plient à nos habitudes par une sorte d'imprégnation spontanée des exemples vus ou juste esquissés qui apparaissent, non sans une contrainte qui les empêche de fuir à l'emprise de ces parangons et peuvent les rendre imitatifs.

Aussi étonnant que cela puisse se révéler, lorsque nos inconsciences artistiques sont amenées à agir contrairement à certaines des révélations, la tendance à justifier les actions et à ajuster les opinions se fait en fonction des comportements sociétaux. Il faut admettre que plus les relations intersubjectives sont fugaces et rapprochées dans le temps ou faisons que plus de deux intuitions soient en contacts fréquents, plus elles cherchent à avoir une emprise l'une sur l'autre et moins chacune peut résister à l'emprise de l'autre. En les rassemblant, elles finissent par se concorder et se synchroniser. La façon de traiter le déviant dépend des risques encourus par l'auteur mais aussi les risques qui sont encourus par d'autres groupes soit d'auteurs soit d'idées chez un même auteur. Si le déviant fait se remettre en question d'une façon trop explosive les équilibres voulus par l'être ou l'existence des groupes d'idées, l'enfer créatif se ra le maître et la seule

²⁸ Michel de MUZAN, *L'Enfer de la créativité*, in *L'Artiste et le psychanalyste*, Paris, PUF, Coll. Petite Bibliothèque de psychanalyse, 1^{re} édition 2008, p. 36

²⁹ Michel COLLUCHI, dit COLUCHE, Bouffon de la République, qualificatif de sa personne à une place reconnue mais très décriée, déstabilisante pour les membres du groupe "normal" termes qu'il s'est offert dans plusieurs de ses propres sketches.

sortie sera le rejet irrémédiable du sujet. Pourtant, Il ne peut pas y avoir de variabilité que l'influe ait un autre visage : celui de la cohésion et de l'homogénéité. Nous ne parlons pas ici de la conformité qui s'impose par la vogue, les moyens multimédias ou les institutions, bref par une forme de tyrannie d'une *majorité* « *bien pensante* » ; celle-là a un caractère extérieur, collectif et visible. Clore cette façon de penser l'édifice neuronal et ses acquis, nous fait articuler ce que l'on pourrait convoquer « *l'amour de la conformité* », né de l'obsession invariante de satisfaire et séduire l'autre, d'effectuer comme lui dans les enfers des plurivers, de préférer les mêmes nourritures intellectuelles et les mêmes configurations imagièrès *au point où l'ego voisin devient l'alter ego*.

Dès lors, la seule loi qui prévaut digne de ce nom sera celle qui, faisant exploser les cerveaux, montre le chemin de la liberté de parole, d'action et de résolution. Il n'en est point d'autre acceptable pour canaliser ce qui se passe en neurosciences et plasticité adéquate du cerveau des artistes (confirmé ou en devenir) fomentant un autre monde.

« ... Nous passons d'un monde dans un autre qui lui est presque identique, oubliant sur le champ d'où nous venons, peu soucieux de comprendre vers quoi nous sommes conduits, ne vivant que pour l'instant présent. ... »^[30]

Un cerveau « bouillonnant » met en image immédiate un être ayant une tension extrême présentant une masse malléable (plasticité du cerveau) se développant ou se modifiant tels des bouillons sur une surface de lave en ébullition. Que choisir comme définition qui soit une explication (logique) du phénomène. Fatigue. J'y vois plutôt une boule de fils (neuronaux) compactés et dans les interstices quelques fils qui se développent offrant un « symptôme d'hernie » (vision de chambre à air). Nous pouvons compter sur l'énergie circulante dans tout ce réseau et plus bizarre encore prendre pour n'importe lequel des fils conducteurs une valeur réelle dans ce réseau. Cette boule, série de fils, à l'étrange propriété vient du fait que nous comprenons que la série est infinie et que si, elle avait un caractère de solide fini, le nombre de terme soit de quantité mesurable en pair ou impair, la valeur réelle apparaîtrait en valeur 0. Donc incapacité à démontrer le bouillonnement par un résultat tangible. C'est que, quand vous êtes infiniment créatif, les paradoxes de l'infini se manifestent et que les aboutissements d'intention dépendent de la façon dont vous les menez à terme. L'infini continue de ce fait à défier le bon sens (artistique, celui qui me préoccupe). Il n'est pas surprenant que, pendant des siècles, nombre de scientifiques et d'artistes même parmi les plus expérimentés ou novateurs, n'ait pas pu supporter d'entendre parler

³⁰ Richard BACH, *Jonathan Livingston, le goéland*, (*Jonathan livingston seagulf*, N.Y 1970) Paris, éditions Flammarion, coll. Castor poche, 1980, p.p. 58,59.

d'infini ou parfois in-fini. Cette étape d'étude fut assignée dans une sorte de *no man's land* de la recherche avec cette instruction tyrannique à l'adresse des intervenants de ne pas s'y hasarder sous peine de manquer de raisonnement logique. Pour ces tenants de la recherche (cartésienne), le concept d'infini (in-fini), si nous le laissons errer en toute indéterminisme dans le paysage scientifique ou artistique risquait d'anéantir toute cohérence en sapant les bases de toute intuition.

Le cerveau en ébullition, consacre l'enfer de tout créateur qui ne peut pendant une phénoménologie cyclique (j'y reviendrai) parvenir, dans cet infini de possibilités, à des débouchés créateurs de projets. Rapprochements entre rêves et réalités, apparition de la métaphysique dans le concept de recherche artistique. La question récurrente en bon nombre de thèmes est celle-ci : « ... peut-on considérer les ensembles infinis comme des totalités achevées et non plus comme des successions non finies ». ^[31]

« ... Les concepts physiques sont de libres créations de l'esprit humain, même s'ils ont l'air d'être déterminés uniquement par le monde extérieur. ... » ^[32]

Les impressions peuvent engendrer des passions, aborder le sens de quelques vertus soit dans le cas de réactions profondes et constantes se prolongeant dans l'âme (identité de l'esprit) et survivant à la sensation, soit quand la volonté évolue par d'autres motivations résistant ainsi au plaisir ou souscrivant à la douleur. Il faut noter que les conséquences clairement physiques ne sont par elles-mêmes que des perceptions (sensations). Encore, faut-il que cette intention persiste toujours directrice dans l'acte du vouloir faire, car si la sensation plus dominante arrache enfin un agrément ferme, toute conscience de résistance s'évanouira, l'acte redevient par lui-même et par ses effets précisément le même que s'il eût été sûrement consenti. Cette résolution paraît sérieuse, mais aussi n'est-ce donc pas par elle que les apparences portent un nom si réputé ? *Si la victoire ne coûtait rien, quelle couronne mériterait-elle ?* Devant toute image/représentation, qui attire nos attentions et fait notre admiration, les sensations se manifestent par la ressemblance des choses vues dont nous ne connaissons nullement les originaux.

Avant de démontrer l'existence de différents types d'infinis (in-fini ou infinités), il faut nous pencher sur la notion de dimension (cf : M. Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*). Après tout, considérer des ensembles de figures ou représentations avec des degrés multiples revient un peu à envisager des objets, des surfaces, ou des couleurs appliquées de dimensions différentes. Les notions de

³¹ Bernhard Bolzano, *Les paradoxes de l'infini*, 1851

³² Albert EINSTEIN et Léopold INFELD, *L'Évolution des idées en physiques*, trad. Maurice Solovine, Paris, éditions Flammarion, 2009

ces dimensions sont en effet fondamentales en sciences cognitives. Depuis Einstein [33], nous admettons que notre évolution spatiale se fait en trois dimensions et qu'il est nécessaire d'ajouter la quatrième, celle de l'espace-temps : dimension temporelle. L'idée maintenant sera d'utiliser la question posée par Cantor « Comment le degré d'infinité d'une entité mathématique varie-t-il avec sa dimension ? » et la reposer en ces termes : « Comment le degré d'infinité d'une entité représentative d'images varie-t-il en fonction de la plasticité d'un cerveau ? » Cette question du moment posée en matière d'image indubitable dans les cerveaux d'artiste (philosophie d'un état d'esprit) ravive l'acuité des débats ontologiques dont certains anciens : quelle est la nature du cérébral et se pourrait-il être en un sens réductible au sens physique de la représentation (même virtuelle) ? De ce fait, quel statut pourrions-nous accorder aux entités d'infini et d'in-fini au sujet de la psychologie concernant tous les créateurs ?

Selon les répercussions rapportées à ces interrogations, les recherches appliquées vont se définir en un ensemble de « puzzles » qui fera le bonheur des artistes et là encore il faut revoir le statut des dimensions. Dans la mesure où, partant de l'idée de signes reconnaissables ou d'expressions visuelles, il ne peut y avoir de restrictions particulières imposables à ce que nous allons admettre comme éléments d'image, éléments de suite d'images ou de transformations à des degrés différents des pensées d'image cachées dans le cerveau quand la construction d'un système représentationnel sera simplement la notion physique de ce système. Les règles syntaxiques élaborées pour verbaliser ce groupe d'images virtuelles situé dans le cerveau en ébullition, implémenté dans ce mécanisme de restitution peut devenir (pour l'artiste en question) une loi physique argumentant ses recherches. Je reviens sur cette condition déjà énoncée que cette loi demeure « surgissante/survenante » [34] Chaque vision, chacune des mises au point d'image étant typique de l'environnement qui leur seront propres fera que chaque culture identifiée par l'artiste possèdera sa propre identité didactique. Selon la théorie des fonctions étiologiques, plusieurs versions régulières pour un motif identique peuvent s'énoncer. Cette formulation de dire correspond au conte étiologique ; conte qui, lorsqu'une histoire commence orale ou écrite, a pour but de fournir une explication imagée à une phénoménologie ou une idée situationniste dont l'auteur ne peut maîtriser l'origine.

Les enfers de la créativité sont ainsi propagés et éclatent par intermittence à cause de cette ignorance de l'origine d'une phénoménologie entrevue parmi tant d'autres et ne comportant aucune solution à la compréhension par l'examen de manifestations visuelles accessibles à la conscience ou à toute perception. Il me semble que dans le cas du cerveau et de sa plasticité, cet « organe biologique » se comprend comme tenant sa fonction d'un processus sélectif qui promeut ou

³³ Albert EINSTEIN et Léopold INFELD, *L'Évolution des idées en physiques, ibid*

³⁴ Pierre JACOB, Institut des sciences cognitives, CNRS Lyon, Pour mémoire : comparée aux lois physiques fondamentales qui régissent les mécanismes, ou les supports mécaniques comme le dit Jacob : ce sont des lois physiques « d'ordre supérieur ».

singularise des relations causales entre les visions du réel d'un environnement mouvant et les circulations des informations suscitant des images fictives, furtives, fluctuantes dans ce réseau neuronale, parmi toutes les relations causales dans lesquelles sont impliqués les systèmes visuels, les systèmes odorats et sonores. Pulsations par des fonctions étiologiques de tout cela engendrées par l'activité artistique qui génèrent des énergies souvent incontrôlées. Je me réfère au professeur Jacob qui en 1997^[35] soutenait : « Si les normes biologiques sont engendrées par les fonctions étiologiques, et si les fonctions étiologiques résultent d'un processus sélectif non intentionnel, alors les normes biologiques peuvent être différentes d'autres normes non biologiques, dont les normes éthiques et esthétiques. A la différence de ces dernières, les normes biologiques ne présupposent pas l'existence d'agents conscients doués d'attitudes propositionnelles. » Il n'est pas dans mes prétentions de chercher à me prononcer au sujet de ces normes (éthiques et esthétiques).

Cependant, je vais faire cohabiter les normes biologiques avec les présupposés cognitifs : leurs natures ne les prédisposent pas à l'intentionnalité. Ce qui en fait donne la place à l'*intuitionné* avant tout essai d'intention. Nous pouvons admettre mélanger, imbriquer, entrelacer les choses de l'esprit dans tous les sens, seulement, les causes finales ne seront admises à des réalités que si, dans le cas artistique, les formes, les surfaces, les volumes, les perspectives sont exprimables même symboliquement, dépouillant les finalités de tout principe anthropomorphique ou des je ne sais quoi de théologique ou mathématique. Il faut faire le tri donc le choix dans cet univers infernal, ce bouillonnement perpétuel. La difficulté réside en ce choix pour savoir si la cause initiale et causale de ces perturbations neuronales dans l'univers synesthésique est la manifestation de la forme invoquée ou la question : est-ce l'inverse ? Comme avec toute loi du mouvement, nous admettrons que tout principe de la moindre action pourra signifié un principe des fins ou des in-finis, choisir une voie plutôt qu'une autre ou d'autres encore simultanément repose sur un fait de réciprocité plutôt que celui de subordination de l'une sur d'autre. Complication naturelle des causes et des perceptions d'une nature artistique devant la vraie nature des choses dont le cerveau fera son interprétation ou encore excitera l'encéphale au point de perturber le moment présent de tout individu.

*« Nous confions parfois quelques fragments du
texte aux peuples de signes qui nomadisent en nous. Ces
enseignes, ces reliques, ces fétiches ou ces oracles n'ont rien à
voir avec les intentions de l'auteur ni avec l'unité sémantique
vivante du texte, mais elles contribuent à créer, recréer et
actualiser le monde de significations que nous sommes. »* ^[36]

³⁵ François JACOB : *La Souris, la Mouche et l'Homme*, (1997 pp. 133-134) Paris, éditions Odile Jacob, coll. Poche, 2000.

³⁶ Pierre LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?* (1998).

Nos corps, nos structures biologiques et nos intelligences, les messages et les biens que nous échangeons sont affectés d'un mouvement de virtualisation rapide et généralisé³⁷. Cette évolution atteint même nos manières d'être ensemble: communautés virtuelles, entreprises virtuelles, démocratie virtuelle... Faisons simple. La position du neurologue Henri Laborit est sur ce sujet très instructive. D'après lui, nous ne vivons que pour maintenir notre structure biologique : « le reste n'étant que les idées que nous nous faisons de nous-mêmes » [³⁸]. Face aux contraintes et tensions provoquées par notre entourage social et les univers synesthésiques sur le plan neuronal, s'offre alors le choix entre d'indéfinies stratégies culturelles afin de perdurer dans notre être biotique. Soit l'individu peut opter pour la stratégie de la confrontation, réagit et lutte pour se révolter contre son milieu avec une conclusion positive ou négative. Néanmoins, dans le cas du résultat positif, l'artiste entre dans le jeu de la domination qui va produire d'autant plus de stress, et dans le résultat négatif, il percevra son action inhibée et générera d'autant plus de distensions. Impossible d'en ressentir des limites physiques, périmètre de l'espace neuronal incontrôlable. Les codes psychophysiques restreints n'existent pas en raison de la dissemblance constitutive entre le schème mental et le schème physique. Il est caractéristique de la réalité physique qu'un changement physique s'explique par des codes qui le relie à d'autres changements et à des conditions qu'on peut retracer avec des symboles matériels. Il est caractéristique du mental qu'on ne peut attribuer un trait mental à un individu que si on le crédite antérieurement d'un assortiment de consciences, de jugements et d'intuitions/intentions. Pour autant que chaque schème soit fidèle à ses propres justifications, ils ne peuvent être reliés nominativement l'un à l'autre. Lorsque des concepts comme ceux de croyance et de désir, plaisir/déplaisir s'utilisent, nous sommes en partie formé à chaque décision de la théorie par l'imaginaire constitutif de la démonstration. Il s'ensuit que l'absence de loi entre le mental et le physique reste indispensable aussi longtemps que nous concevons l'humain comme un instinctif logique et raisonnable.

Quand on aborde le particulier, donc le plus exotique, il faut savoir s'appuyer sur les intuitions et les avancées même confuses des prédécesseurs. Freud lui-même n'y répugnait pas, lui qui sut amener à leur terme bien des recherches de ceux qui furent ses compagnons de route. Comme Freud l'écrit, la manie (empilement, entassement, préhension de tout,) est cette propriété de la mélancolie maniaque et qui va demander le plus d'explications, car « *la manie n'a pas d'autre contenu que celui de la mélancolie* ». Le lecteur comprend ainsi qu'il devrait pouvoir utiliser les mêmes processus et les mêmes instances que la mélancolie pour aborder la manie constituante d'un enfer de non contentement et de non satisfaction de tout être artiste.. Mais le rapprochement si utile des différents fragments concernant la manie pose avec clarté un problème que l'on suspectait déjà avec l'abandon de toute performance Le souci est dans la traduction : un

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Gallimard, coll. *Tel*, 1992, p.p. 296.297.

³⁸ Henri LABORIT, *Éloge de la fuite*, Robert Laffont, 1976, p. 6.

espoir de représentation mal exprimé suffit pour enclorre une évolution. Deux tensions font l'antagonisme dans la monotonie, le *moi idéal* introjecté et l'*idéal du moi* qui le persécute jusqu'à un acte final irréversible soit pour l'acteur lui-même soit pour l'œuvre en train de naître. Si le contraire se produit dans la manie, il faut supposer qu'il existe une instance qui balance entre les deux états et qui, selon les circonstances, l'identifie à l'un plutôt qu'à l'autre. C'est le sujet/objet qui bringuebale entre les deux conditions. Il faut bien que quelqu'un (ce sujet) s'identifie soit au *moi idéal* soit à l'*idéal du moi*. On a ainsi la solution d'une première énigme, dont toute la neuroscience peut retracer les enchaînements. Freud écrit dans *Malaise dans la culture* : « Il doit y avoir dans notre propre chimie des matières qui produisent la même chose. » [39]

L'extrême contingent est centré sur l'analyse de l'évolution du comportement de tout matériau (plasticité du cerveau, matériau solide correspondant à la perception électrique) au cours du décyclage [40], afin de mieux comprendre les différentes contributions à la fin d'un cycle infernal justifiant l'œuvre déterminée et aboutie. Dans une première partie, l'évolution des grandeurs mécaniques (déformations, module dynamique) et de la présence, de l'ambiance environnante a été examinée pour deux parentés particulières d'essai, présentant une grande différence de durée d'exposition et de regards. L'influence du rapport de charge et du trajet de chargement mais également de la fréquence de sollicitation et des conditions d'échange avec le milieu ambiant a été étudiée. Dans le second temps, l'intérêt s'est porté aux parts liées à la viscoélasticité et à la plasticité des cerveaux et/ou l'endommagement dans l'évolution de la déformation cyclique. Cette analyse est principalement basée sur le couplage entre essais cycliques et phases de recouvrance [41].

La phénoménologie est le maître mot de ce degré. Pour aborder ce thème dans son contexte énergétique, il nous faut retrouver les notions de temps cyclique et de temps linéaire telles qu'elles sont souvent définies. Ces temps sont corrélatifs aussi aux dimensions visibles ou supposées. (cf. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la perception). Aussi, une section est consacrée à dresser l'appréciation des différents résultats de durée de vie obtenus pour les bouillonnements cérébraux. Les essais de fatigue sont réalisés dans l'optique de mettre en évidence des paramètres mécaniques régissant la durée de l'espace en fatigue (amplitude de

³⁹ Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, (1929) Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010.

« La question décisive pour le destin de l'espèce humaine me semble être de savoir si et dans quelle mesure son développement culturel réussira à se rendre maître de la perturbation apportée à la vie commune par l'humaine pulsion d'agression et d'auto-anéantissement. »

⁴⁰ Luc LÉOTOING, artiste du Land-Art, paysagiste, terme employé pour la première fois lors d'une exposition personnelle à Paris Montparnasse en 2004.

⁴¹ Il est bon de rappeler que nous appelons force tout ce qui met le dynamisme vital en mouvement pour nous permettre d'assumer notre existence. La découverte de tous ces potentiels et forces n'est rien si nous ne pouvons l'appliquer dans notre vie socio-professionnelle. La découverte de soi, les modifications de la relation entre le moi et le soi, doit trouver un prolongement logique à l'extérieur dans la relation à l'autre.

chargement, chargement maximal, moyen, ...). Les essais concernent des changements de concept, de pression-compression et des changements de représentation alternée ou répétée. Dans un premier temps, il a été question de définir un critère de mesure de la durée de mouvance. Les courbes de fatigue sont ensuite exprimées à partir de cette définition de la fin des études, et un critère d'endurance applicable à l'ensemble de nos essais. Dans une dernière partie, la proposition de quelques axes de réflexion sur la conduite d'essais est présentée: fréquence imposée comme dans les essais classiques, vitesse de changement imposée; la validité des méthodes permettant d'identifier une limite d'essoufflement par un seul essai, est également discutée.

Afin d'accéder à ce point de vue, il y a nécessité à s'installer dans la perception de l'aspect cyclique du temps, là où tout cohabite : passé présent futur, intérieur et extérieur; l'extérieur étant le produit de notre intérieur. Les choses sont, parce qu'elles prennent naissance dans notre conscience, dans cet univers virtuel, ce brouillard empli de faisceaux d'intuition. D'une notion énergétique, le fait quel qu'il soit va exister (de ex-stare, être à l'extérieur), en effet en prendre conscience, c'est le nommer. Il va sans dire que nous entrons là dans un domaine énergétique de dimension supra-conscience correspondant bien à l'achèvement. Il est important de ne pas perdre de vue que le fait de nommer (reconnaître l'existence de) amène à se reconnaître soi-même dans l'antithétique additionnel. Par exemple, reconnaître une chose en tant que sujet/objet, fait se reconnaître soi-même en tant que créateur possiblement. Les résultats de l'expérience mettent en évidence le fait qu'une minorité a une influence plus marquée sur les items indirects que sur les items directs. Ce qui signifie que : les sujets expérimentaux sont résistants au contenu de toute communication.

Mais réfléchissons un instant à ce qui a peut se passer : les individus participant à l'expérience expérimentent un antagonisme entre les opinions et les valeurs exhortées par la source d'influence et celles qui leur sont propres. Ils vont manifester leur résistance au contenu du message reçu, soit en ne changeant pas d'opinion, soit en changeant dans un sens opposé à ce contenu. Situation infernale de la créativité intuitive avant même qu'elle ne devienne intention. Relativement complexe, mais non arbitraire, le jeu des influences se développe sur deux schémas : le schème du conflit conscient entre les options perçues et le plan du conflit plus ou moins inconscient avec soi-même. Quand un individu résiste sur le premier plan, il change sur le second et vice versa. Il doit faire en sorte que la tension entre les deux demeure dans certaines limites de ces périphéries, périmètre fini ou in-fini. On a souvent eu tendance à voir l'influence comme un phénomène simple de l'orthodoxie ; à ceci près que c'est un phénomène largement plus recherché exigeant de s'accroître en même temps sur le plan du conscient et de l'inconscient : influence cachée des minorités d'action.

Pour mieux comprendre la subtilité du phénomène d'influence, le recours à des méthodes plus élémentaires et plus nettes s'impose. Or le choix de telles

méthodes se restreint au domaine de la mémoire ou de la perception, du moins en psychologie sociale. D'après tout ce qui vient d'être révélé et exposé, la sélection d'un moyen cadré dans les périmètres finis doit consentir à deux critères :

- d'une part, il faut avoir la potentialité d'évaluer les réflexes à un stimulus objectif.
- d'autre part, il faut inciter chez les êtres une mutation perceptive ou cognitive qui ne puisse se manifester que de manière inconsciente.

Il existe dans le domaine perceptif un effet qui remplit ces deux critères : il s'agit de l'effet consécutif chromatique. Quoiqu'il soit très courant, peu d'individus le connaissent, même parmi les artistes. Voici une brève description de l'effet consécutif chromatique. Il apparaît de manière involontaire sans qu'on le recherche et sans qu'on puisse l'inhiber. En ce sens très défini qu'il s'agit d'une perception inconsciente. Il est primordial de soutenir ce fait : il permet de distinguer (nerveusement et de manière cérébrale) nettement entre une influence consciente et une influence inconsciente. En d'autres termes, l'influence consciente est indéniable par le nombre de fois où une personne conclut à la couleur primaire de la même manière que la source d'influence, et garantit distinguer une couleur analogue à celle-ci. L'influence latente ou inconsciente s'évalue par les évolutions incertaines de l'impression d'une tonalité complémentaire, en conséquence par les transformations de la réaction consécutive chromatique.

En conclusion, alors que couramment, le délire (ou ses codes) se présente comme synonyme d'irrationalité (manque de fondement, égarement, trouble, incohérence et illogisme), tandis que son antithétique spécifique, la raison, se définit comme ce qui met en relation les symboles de la pertinence, de la justification, de la véracité et de l'injonction. Les deux représentations ont évoluées vers une complémentarité avec le temps et les habitus. Tout verbalisme mis à part, pourquoi doit-on évoquer les codes et les logiques du délire cérébral, les logiques d'un enfer, d'un temps nodal de l'activité cérébrale ? Pour convaincre qu'il n'est pas question d'une réfutation excentrique, le premier relais consiste à ne pas se laisser troubler par la componction qu'ont acquis des mots tels que *logos* et *logique* dans la mesure où *leghein* renvoie à diverses opérations : réunir et recueillir, fractionner et séparer enfin prescrire.

Dans ces conditions, rien ne va empêcher de débattre d'une ou de plusieurs logiques du délire - entendons des modalités et des moyens, des comportements spécifiques si anormaux - d'exprimer des discernements et des perceptions, des images ou des représentations, des pensées, des convictions, des affects ou des humeurs suivant des ascendances distinctes, qui ne vont pas respecter les critères de la référence et de l'expression partagés par une société déterminée et structurée d'artistes contemporains. On pourrait rétorquer que de telles raisons ne sont pas à la portée de notre discernement ainsi que de nos déductions, qu'elles les contrarient carrément et franchement ou qu'il soit possible de résister à la

propension au jugement des délires comme l'a dit Roger Caillois à propos des rêves. ^[42]

Et pourtant, il me semble que l'option bien résolue délire/logique, sous le signe de leur antagonisme partagé, n'a de sens que du point de vue d'une cohérence restreinte, dissuasive et autonome. S'il n'est pas nécessaire de nier la différence de niveau entre les deux termes, ni de renoncer de quelque façon que ce soit à nos capacités d'évaluation, je montre comment une raison hospitalière (accueillante et de santé expansive, plus modeste, sans être pour autant moins impérative) est en mesure de convenir aux périphéries d'authenticité, aux particularismes spécifiques et la divergence sur les apparences des délires et des codes tout en étant circonscrit dans les périmètres finis ou infinis de tout cerveau en ébullition.

ICONOGRAPHIE : *Informe est la matière, formé est notre esprit* @ Bernard TROUDE, Photographies, Séries *Matières informées et Périmètres*, 2015.

⁴² Roger CAILLOIS, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, éditeur Gallimard, coll. Idées, 1983. 4^{ème} de couverture : « Le sentiment d'incertitude qu'il suscite. Le rêve manifeste en effet quelle souveraine aisance jaillit quand sont éliminés les contrôles qui permettent l'œuvre constructive et diurne de l'homme. Il procure une illusion si intense et si complète de toutes les facultés et prérogatives de la conscience vigilante, qu'il jette un doute impossible à lever sur l'ensemble de son activité. Ce n'est pas par ceux de ses aspects qui l'opposent à la réalité que le rêve est redoutable et insidieux, mais tout au contraire par ceux qui l'en rapprochent et qui parviennent à la fin à faire planer sur elle aussi un soupçon décisif d'irréalité. »