

Le labyrinthe et l'attrapeur de pensées

The Maze and the Thought-Catcher

Sébastien Lemerle¹

¹ Université Paris-Nanterre / Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (Cresppa)

RÉSUMÉ. Cet article traite de deux œuvres traitant du cerveau et des sciences qui le prennent pour objet : *The Maze* (1953), du peintre canadien William Kurelek et *The Various Lives of Thoughts* (2009-2010) de l'artiste britannique Sue Morgan. Le premier est un tableau recourant à une imagerie cérébrale pour parler d'une intériorité tourmentée, le second une installation mettant en scène les sciences du cerveau dans leur ambition d'expliquer les ressorts de l'esprit. Au-delà des différences d'approche, nous verrons que la comparaison de ces deux œuvres met en lumière l'influence du référent scientifique dans chacun des cas : alors que le tableau de Kurelek est nettement influencé par une certaine histoire des sciences du cerveau, relevant de la phrénologie, de la psychiatrie et de la neurologie, l'installation de Sue Morgan témoigne de l'importance culturelle acquise par les neurosciences depuis quelques décennies ainsi que de celle du regard porté sur elles par les *science and technology studies*. Ces deux œuvres manifestent la richesse que recèle la notion de culture scientifique quand elle est considérée comme un processus dynamique allant des discours scientifiques aux appropriations qu'en font les producteurs symboliques en fonction de logiques et de trajectoires qui leur sont propres.

ABSTRACT. This article looks at two works that deal with the brain and the sciences that take it as their object: *The Maze* (1953) by Canadian painter William Kurelek and *The Various Lives of Thoughts* (2009-2010) by British artist Sue Morgan. The former is a painting that uses cerebral imagery to speak of a tormented interiority, while the latter is an installation showcasing the brain sciences as they seek to explain the workings of the mind. Beyond the differences in approach, we will see that a comparison of these two works highlights the influence of the scientific referent in each case: while Kurelek's painting is clearly influenced by a certain history of the brain sciences, relating to phrenology, psychiatry and neurology, Sue Morgan's installation bears witness to the cultural importance acquired by the neurosciences over the last few decades, as well as to the way in which they are viewed by science and technology studies. These two works demonstrate the richness of the notion of scientific culture when it is seen as a dynamic process ranging from scientific discourse to the appropriations made of it by symbolic producers according to their own logic and trajectories.

MOTS-CLÉS. William Kurelek, Sue Morgan, neurologie dans l'art, phrénologie dans l'art, neurosciences dans l'art, Bethlem Gallery (Royaume-Uni), Museum of the Mind (Royaume Uni).

KEYWORDS. William Kurelek, Sue Morgan, neurology in art, phrenology in art, neuroscience in art, Bethlem Gallery (UK), Museum of the Mind (UK).

Depuis plusieurs décennies, de nombreuses théories sur l'art et la culture sont apparues dans le sillage du développement remarquable des sciences de l'esprit et du cerveau tant en Europe qu'en Amérique du Nord¹. Rares semblent en revanche les études rendant compte du regard porté par les artistes sur le cerveau et les sciences qui le prennent pour objet. Cet article se propose d'en donner une idée au travers de deux œuvres, *The Maze* (1953), du peintre canadien William Kurelek et *The Various Lives of Thoughts* (2009-2010) de l'artiste britannique Sue Morgan, qui ont pour point commun d'être exposées au sein d'institutions rattachées au Bethlem Royal Hospital, établissement

¹ La littérature sur la neuroesthétique abonde depuis près de quarante ans, du volume collectif *Beauty and the brain* (Rentschler, Herzburger et Epstein 1988) à la « neuronale Ästhetik » (Breidbach 2013) et l' « aesthetic brain » de Chatterjee (2014), etc.. En français, on peut citer, entre autres, l'essai sur l'art du neurobiologiste Jean-Pierre Changeux (1994) et la théorie neurocognitive de la culture de l'anthropologue Dan Sperber (1996), qui ont influencé la théorie de la « culture des neurones » de Stanislas Dehaene (2009). Pour un point de vue critique, voir (Vidal 2011).

psychiatrique historique au Royaume-Uni². Le premier est un tableau recourant à une imagerie cérébrale pour parler d'une intériorité tourmentée, le second une installation mettant en scène les sciences du cerveau dans leur ambition d'expliquer les ressorts de l'esprit. Au-delà des différences d'approche, nous verrons que la comparaison de ces deux œuvres met en lumière l'influence du référent scientifique dans chacun des cas : alors que le tableau de Kurelek est nettement influencé par une certaine histoire des sciences du cerveau, relevant de la psychiatrie et de la neurologie, l'installation de Sue Morgan témoigne de l'importance culturelle acquise par les neurosciences depuis quelques décennies. Ces deux œuvres manifestent les multiples dimensions que peut receler la notion de culture scientifique, si, au lieu de la définition restrictive la réduisant à une diffusion des savoirs scientifiques, elle est considérée comme un processus dynamique allant des connaissances émanant de la recherche et de la clinique aux appropriations qu'en font les producteurs symboliques en fonction de logiques et de trajectoires qui leur sont propres.

1. Deux œuvres reposant sur une vision du cerveau

The Maze de William Kurelek : une objectivation cauchemardesque

William Kurelek est né en 1927 au Canada au sein d'une famille de fermiers et d'éleveurs d'origine ukrainienne (Kear 2017, p. 3 et suiv.). Ayant grandi dans un contexte familial marqué par les difficultés matérielles du fait de la Grande Dépression et une éducation très sévère, il poursuit des études supérieures entre 1946 et 1949, d'abord à l'université du Manitoba, où il assiste à des cours de psychologie, d'histoire de l'art et de littérature, à la suite desquels il décide de devenir artiste. Il complète ses études à l'Ontario College of Art, où il développe un intérêt pour les œuvres de Pieter Bruegel et Jérôme Bosch, ainsi pour les muralistes mexicains comme Diego Rivera. Il commence aussi, à partir de cette période, à souffrir de différentes pathologies (épuisement physique, insomnie, anxiété sociale, dépression, manque d'estime de soi). Au début des années 1950, désireux de trouver de l'aide en dehors du Canada pour ce qu'il appelle sa « dépression et dépersonnalisation » (Kear, p. 9), il se fait admettre à l'hôpital psychiatrique Maudsley de Londres, mondialement connu pour ses traitements des vétérans de la Seconde Guerre mondiale. Les médecins de Maudsley, qui prêtent alors une attention grandissante aux arts thérapeutiques (Morley 1986, p. 91), l'encouragent à peindre. Entre 1952 et 1953, il alterne séjours à l'hôpital, visites de l'Europe, et divers emplois en Angleterre. C'est au cours de cette période qu'il peint certaines de ses œuvres les plus marquantes, telles que *The Maze* (Le labyrinthe, 1953), et *I Spit on Life* (Je crache sur la vie, 1953-1954). Après un autre séjour dans un hôpital du Surrey, où il commet notamment une tentative de suicide, il connaît une crise mystique qui le conduit en pèlerinage à Lourdes en 1956. Il rentre définitivement au Canada en 1959. Il travaille comme encadreur dans une galerie et commence à être exposé. Mais ses tableaux figuratifs, narratifs et souvent religieux apparaissent en décalage avec le monde artistique torontois, sous l'influence de l'expressionnisme abstrait de Pollock et d'un néo-Dadaïsme inspiré par Marcel Duchamp. Les expositions de Kurelek connaissent cependant un grand succès auprès du public, d'abord à la galerie Isaacs à Toronto, puis au sein d'institutions publiques comme la Winnipeg Art Gallery (1966), l'Edmonton Art Gallery (1972), le musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa, 1992), etc. (Baker 2015). Il acquiert aussi une certaine réputation grâce à son travail pour des livres illustrés très populaires. Artiste prolifique, auteur de plus de 2000 œuvres, il décède d'un cancer en 1977.

Son œuvre la plus connue, *The Maze*, est une forme d'autoportrait montrant l'artiste allongé sur le flanc dans un champ de blé du Manitoba, au-dessus duquel plane une horde de sauterelles, symbolisant les différents fléaux ayant tourmenté sa famille durant les années 1930. Il illustre

² Fondé en 1247, le Bethlem Royal Hospital est situé à Beckenham, au sud-est de Londres, depuis 1930. Cf.

<https://museumofthemind.org.uk/projects/european-journeys/asylums/bethlem-royal-hospital>, dernière consultation le 30 novembre 2023.

surtout de façon saisissante le combat de Kurelek avec la maladie mentale. On y voit une coupe de crâne occupant la majorité de l'espace de la toile et divisée en dix-sept compartiments dont chacun contient « soit une vignette qui relate un épisode de son enfance, soit une allégorie visuelle qui exprime son état d'esprit torturé et sa perception négative de la science, de la sexualité et de la politique mondiale. » (Kear p. 24).



William Kurelek, *The Maze*, 1953

Production moins sombre et plus humoristique que d'autres au sein de son œuvre, *The Maze* est une gouache à laquelle Kurelek a consacré six semaines de travail entre juillet et août 1953. Dans son autobiographie, il la décrit comme

« a kind of pictorial package of all my emotional problems in a single painting... it was my firm belief that my problems stemmed in the main from my father's farm failures, his habit of taking his frustrations out on me because I was so useless at farming. My helpless dependence on the doctors was represented symbolically by a white rat knotted up in the middle of the maze. I had picked up that idea from the two-unit course in psychology I took at the University of Manitoba. » (cité par Morley, p. 87).

Le plan général du tableau s'inspirerait donc d'un dessin trouvé dans un manuel de médecine. La coupe transversale semble un labyrinthe sans issue, aux compartiments remplis de scènes d'horreur passées et présentes. Sur la droite, l'autre moitié correspondante est raccourcie et vide, tandis qu'on voit des objets symboliques du monde extérieur au travers des orbites des yeux, de la bouche et du nez.

Kurelek a lui-même décrit ce labyrinthe dans un texte autobiographique. Le rat blanc au centre « represents my Spirit (I suppose)... curled up with frustration from having run the passages so long without hope ». En haut à droite, les compartiments consacrés à l'univers familial ("Home") montre les violences d'une figure adulte sur un enfant et une bagarre entre enfants. En haut à gauche, des

compartiments désignés sous le terme de « Politics » montre de façon saisissante une figure représentant l’Ukraine violentée par des soldats russes, et ainsi que des slogans orwelliens (« War is Peace », « Slavery is Freedom », « Wrong is Right »). Les compartiments au centre à gauche, consacrés au “Sex”, figurent un manège de poupées en chiffons ainsi qu’un taureau enchaîné s’efforçant d’atteindre des vaches que Kurelek décrit comme « en chaleur ». Juste en-dessous, la zone appelée par l’artiste « Social relations » représente un lézard harcelé par un essaim de corbeaux ainsi que Kurelek en tant que patient entouré de figures médicales étranges, voire menaçantes, soit enfermé dans un tube et scruté par des visages dubitatifs chaussés de lunettes, soit alité et épié par des médecins cachés derrière des paravents. Kurelek qualifie ces dernières scènes de « conspirations » bienveillantes et malveillantes, dont la dimension satirique inclut des portraits de médecins de Maudsley. Mais ces scènes voisinent avec d’autres plus sinistres, sur la partie droite : un homme accroché à un escalier roulant l’emmenant inexorablement vers le « rouleau de la mort » (*roller Death*) ; un « musée du désespoir » (*museum of Hopelessness*) comprenant le tableau d’un nuage atomique ou une statue d’homme en train de se frapper la tête contre un mur ; enfin un autoportrait sinistre du peintre se découplant la chair de son propre bras gauche.

On pourrait longuement commenter et expliciter les autres symboles de ce tableau (notamment ceux parsemés à l’extérieur du crâne), qui a fortement impressionné l’équipe médicale de l’hôpital et est longtemps resté accroché dans le bureau du gouverneur de Maudsley House (Morley p. 90). Reflétant une vision pessimiste de l’existence, il aurait aussi été conçu par Kurelek pour « attirer l’attention à laquelle il [croyait] que sa condition lui [donnait] droit », dans une « stratégie “miconsciente” pour “impressionner” ses soignants » (Kear, p. 24).

La réputation actuelle de Kurelek, artiste canadien reconnu et célébré dans son pays (Baker 2015), reposera en grande partie sur ce tableau, qui a connu une diffusion assez large en Amérique du Nord et en Grande-Bretagne grâce à un documentaire produit en 1969 par le réalisateur états-unien Robert M. Young, également intitulé *The Maze*. Ce film explore la vie de Kurelek et son combat avec son père et avec la maladie mentale (Kear, p. 24, Morley, p. 230 et suiv.). Young a pris connaissance de l’art de Kurelek grâce à James Maas, psychologue à l’Université Cornell. Maas est alors sous contrat avec la firme Houghton Mifflin pour produire une série de films et des matériaux d’enseignement pour des cours d’introduction à la psychologie. Sa recherche le conduit à Maudsley et sa collection d’art psychiatrique. Il y découvre *The Maze* et contacte Kurelek³. Après avoir rencontré à Londres les médecins présents à Maudsley à l’époque du séjour du peintre, il se rend ensuite au Canada avec son équipe filmer Kurelek et ses œuvres, ainsi que les parents de ce dernier dans leur ferme. Sorti en 1970, le film, d’une durée de 30 minutes, traite de la crise de Kurelek au début des années 1950 et de sa guérison. Il obtient la deuxième place au palmarès de l’American Film Festival Awards de 1972 et remporte l’International Culture and Psychiatry Festival la même année. Il connaît ensuite plusieurs diffusions télévisées⁴. En 2011, il bénéficie d’une nouvelle sortie dans une version étendue.

The Various Lives of Thoughts, de Sue Morgan : l’irréductible opacité de l’être

Sue Morgan est née en 1960 en Grande-Bretagne. Elle a suivi des études en histoire et philosophie des sciences à l’université de Cambridge où elle a soutenu une thèse sur Schelling. Elle débute une carrière d’avocate spécialisée dans la fiscalité des entreprises dans les années 1990. Souffrant d’importants troubles mentaux à partir de la fin de la décennie, elle est contrainte d’arrêter son activité et fait plusieurs séjours en établissements psychiatriques. Durant cette période, elle

³ D’après Kear, ce serait Young qui, après avoir vu une diapositive *The Maze*, aurait incité Maas, dont l’intention aurait d’abord été de réaliser un documentaire éducatif sur l’art et la psychose, d’orienter le film exclusivement sur Kurelek (Kear p. 24).

⁴ Au moins trois jusqu’au milieu des années 1980, sur la chaîne états-unienne PBS (Morley, p. 239).

commence des études d'art, qu'elle achève en 2008. Elle acquiert alors des compétences en céramique, en métallurgie, en menuiserie et en gravure, suivant notamment des cours au Morley College, un établissement d'enseignement pour adultes à Londres. À l'issue de la présentation de son travail de fin d'études, elle est invitée en 2009 par la galeriste Sarah Myerscough à exposer l'installation *The Various Lives of Thoughts* à la London Art Fair, puis l'année suivante dans la galerie de cette dernière, située dans le quartier de Mayfair à Londres⁵. Moins active durant la décennie 2010 en raison de problèmes personnels, elle travaille actuellement à un nouveau projet, intitulé *The Philae Settlements*. Son œuvre fera l'objet d'une rétrospective à la Bethlem Gallery en février 2024.

The Various Lives of Thoughts se présente comme un assemblage d'objets métalliques, en cire ou en argile, et de divers supports principalement en acier et en bois (images 1, 2, 3 et 5).



Image 1



Image 2



Image 3

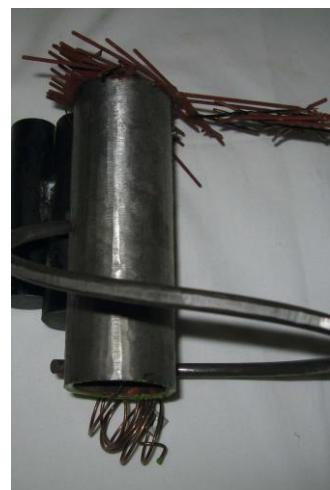


Image 4

Les objets métalliques figurent l'appareillage des neurosciences – scanners, imagerie par résonance magnétique, etc. : des machines désignées comme des « attrapeurs de pensées » (*thoughts*

⁵ Pour un aperçu des œuvres de Sue Morgan, voir <https://www.suemorgan209.com>, dernière consultation le 9 novembre 2023. Sur l'installation proprement dite, voir aussi le livre *The Various Lives of Thoughts. Fictional machines, thought droppings & mental maps*, 2022. Les sources sur la trajectoire de Sue Morgan proviennent de son site web, ainsi que d'un entretien réalisé en visioconférence le 13 octobre 2023 et d'un échange de courriels durant l'automne 2023.

catchers), dont le prototype est le *neural tube* (image 4) (Morgan 2022, p. 37). Un fois attrapées, les pensées sont « cristallisées » sous la forme de petits personnages en argile seulement pourvus de deux yeux qui soit sont enfermés dans des bocaux, soit envahissent l'installation (images 5 et 6).



Image 5



Image 6

Selon Sue Morgan, l'ensemble a pour but d'être une sorte de caricature de certaines ambitions scientifiques manifestant un idéal de transparence encouragé par la neuroimagerie (image 7), à ses yeux incompatibles avec l'approche plus phénoménologique dont elle se réclame.

« You go in and you press the button and things happen (...), the things light up in different areas of the brain and stuff. So, you're mapping it all out, but you can't conclude anything about the mind and the body (...). » (entretien)

La satire repose sur une représentation à la fois grossière et peut-être grotesque de la machinerie neuroscientifique occupée à traquer de malicieux petits personnages qui par leur représentation même soulignent la lourdeur de l'appareillage conçu pour les capturer (images 1, 3 et 4). Quand elle commente son travail, Sue Morgan souligne à de nombreuses reprises l'opposition à ses yeux entre la démarche objectivante de la méthode scientifique partant de l'extérieur et cherchant, vainement à ses yeux, à saisir l'intériorité (« from the outside to the inside ») et sa propre démarche consistant à partir de l'intériorité et de l'objectiver (« from the inside to the outside ») sous forme de « cartes mentales » :

« And so I invented a technique of capturing my thought from the inside. So these are called mental maps. (...) You can't catch thoughts (...) The advantage of my machine is not only can I crystallize out thoughts, but it's much cheaper. It doesn't cost millions of pounds to make one. So yeah, I was just a little bit, yeah, tongue in cheek. » (entretien)



Image 7



Image 8



Image 9

Une autre machine imaginée par Sue Morgan (images 8 et 9) attrape ainsi des pensées à partir du marais (*swamp*) de l'esprit, du « tissu neural » représenté comme une cire molle⁶. Elle les cristallise en configurations neuronales, mais sans avoir réellement prise sur la signification de l'intérieur mental : les petits personnages (images 5 et 6) n'ont symptomatiquement pas de bouche, signifiant la persistance de l'opacité de la conscience et des pensées, en dépit des promesses de transparence de la neuroimagerie.

L'installation est accompagnée d'un essai d'une dizaine de pages, reprenant le contenu de la *dissertation* de fin d'étude de Sue Morgan. Le texte traite de la question plus générale des neurosciences et de leur histoire, de la conscience et de sa « conquête » par ces dernières, des doutes quant à celle-ci et de la conception mécaniste de la conscience, de l'esprit, etc. La conclusion est qu'en dépit des avancées et des intentions des neurosciences, la subjectivité demeure quelque chose d'opaque :

« The subject, so to speak, remains inviolate, invisible, and non-spatial, housed somehow in a bow that has been rendered as glass by the probes of neuroscience. (...) Despite the mechanistic inventions of contemporary neuroscience, there is as yet no consensus on the mind-body problem: a scanner, with all its enabling transparency, will not solve it. The new machines may have rendered consciousness visible in terms of spatio-temporal patterns of neural networks, but there is still much dispute as to whether

⁶ « code=wax » (Morgan 2022, p.26)

establishing neural correlates for mental states explains consciousness because it does not satisfactorily address the question of the status of the first-person phenomenal mind and the interiority of consciousness. It is as if the door of mind has opened, but behind it is another door which cannot be opened by objective procedure. » (Morgan, [2009], p. 9)

La récurrence de la métaphore de la porte restant à ouvrir définit du reste l'intention générale à l'origine du projet de l'artiste.

« Despite the opening of doors into the contemporary mind enabled by machines and the theoretical neurosciences, there still remain one door-closed to the natural sciences. Behind it is the intricate life of the conscious mind, which leaves behind itself a record of its extraordinary workings in the form of human artefacts.” (Ibid., p. 10)

Cette mise au point épistémologique ne doit cependant pas occulter la suggestivité de l'œuvre, dont nombre de détails, par exemple les différentes sortes de pensées collectées par les machines, aux noms intrigants (*fat ideas, latent mother thoughts, frontal lobers and spinals, etc.*)⁷, mériteraient un commentaire plus détaillé.

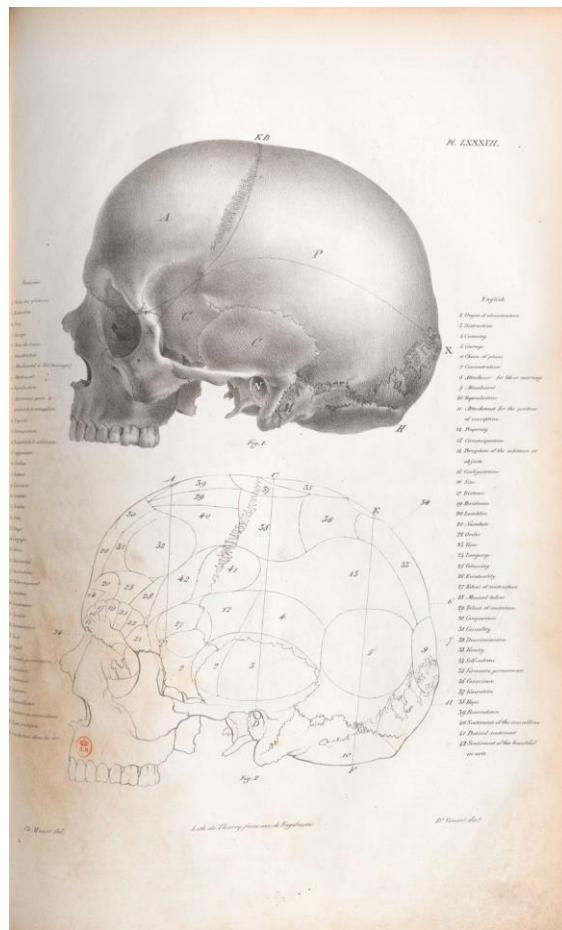
2. Deux œuvres conditionnées par une vision scientifique du cerveau

Ces deux œuvres témoignent à la fois de l'influence d'une certaine vision des connaissances sur le cerveau, liée à la trajectoire des artistes, mais aussi au contexte scientifique plus général de l'époque au cours de laquelle ces projets ont été conçus. Leurs propositions esthétiques dénotent l'influence à la fois d'un certain style de pensée concernant le fonctionnement cérébral et de sa popularisation auprès de non-spécialistes.

Des œuvres en dialogue avec des représentations scientifiques du cerveau

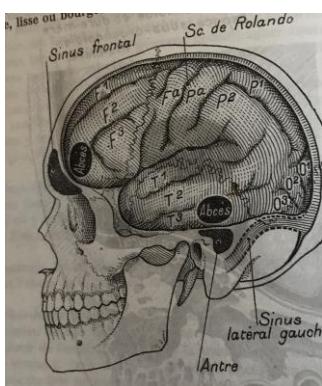
Le tableau de Kurelek évoque une représentation de l'organisation cérébrale qu'on peut rattacher explicitement à l'histoire des sciences du cerveau. La structure de la figure principale de *The Maze* est celle d'un cerveau subdivisé en autant de compartiments ou d'aires représentant des domaines de l'esprit du peintre. Elle fait écho aux schémas qui abondent dans les traités de craniologie ou de phrénologie de la première moitié du XIXe siècle (Renneville 2020, Clarac et Ternaux 2008, chap. 4), dont la diffusion a largement touché l'Europe et l'Amérique du Nord.

⁷ Morgan, 2022, p. 48-52, ainsi que la taxonomie p. 64. Voir aussi l'attention portée aux caisses en bois dans lesquelles sont exposés les différents composants de l'installation, en particulier les cristallisations de pensées, que l'artiste nomme des « caisses d'expédition » (*shipping crates*), introduisant par-là l'idée d'un voyage au sein de l'esprit, amplement traitée dans le livre tiré de ses expositions, en relation avec l'idée de son projet de « cartographie neuronale » et de « voyage dans les mers corticales » (*neural mapping, voyage in the cortical seas* - voir par exemple Morgan 2022, p. 1, 91-93).



Extraits de (Vimont 1831-1835, pl. LXXXVII)

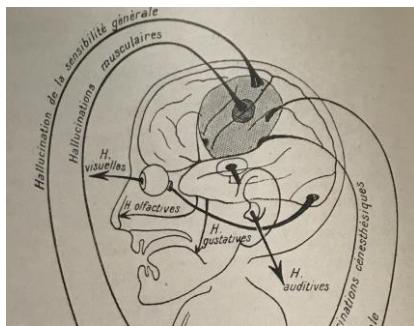
Le tableau renvoie aussi à la représentation localisationniste de l'organisation du cerveau très courante dans l'espace académique à l'époque de Kurelek. Nous avons vu que celui-ci a formé l'idée de son tableau à partir des cours en psychologie qu'il avait suivis à l'université du Manitoba. Toutefois, les sources disponibles ne permettent pas de savoir précisément de quel document il s'est inspiré, ni s'il a consulté d'autres sources lors de son séjour à Maudsley. Mais il suffit de parcourir quelques manuels de neurologie, de psychiatrie et de psychologie de la période, en français ou en anglais, pour se rendre compte du caractère très répandu de cette manière de figurer le cerveau.



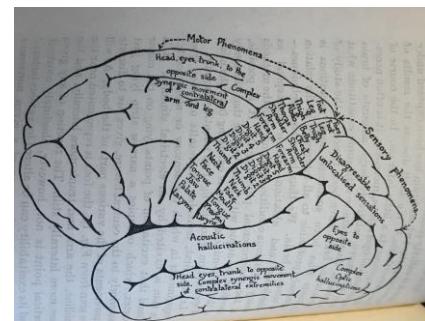
Rimbaud 1948, p. 276



Rimbaud 1950, p. 13



Lévy-Valensi 1948, p. 78



Zangwill 1950, p. 98

Si le tableau de Kurelek paraît reprendre une représentation courante de l'organisation et du fonctionnement du cerveau, il faut évidemment ajouter que le peintre ne fait que s'en inspirer d'un point de vue formel, empruntant cette représentation très diffusée pour en quelque sorte la réinterpréter, voire la détourner, à l'aide d'une symbolique et d'un langage pictural non réaliste, influencé par Bosch ou Breughel, ainsi que par l'art médiéval (Kear p. 62). Recourant à deux registres visuels distincts (l'un faisant référence à la science de son temps, l'autre se référant à un univers fantastique), *The Maze* se présente comme une tentative de rendre présents une détresse et un mal-être existentiel au moyen d'une imagerie familière. Même si le contenu peut sembler une critique de l'approche psychiatrique, qui enclorait la pleine expression de la souffrance mentale, Kurelek n'en inscrit pas moins cette dernière dans une représentation-cadre neuropsychiatrique. À ce titre, on peut noter aussi une sorte d'écho entre l'ambition scientiste d'une cartographie exhaustive et définitive des zones de l'anatomie cérébrale et de leurs fonctions associées, et « l'élan de la construction » que manifeste *The Maze*, qui « tend vers l'*horror vacui*, une “peur de l'espace vide” menant à une surcharge visuelle, qui communique la vie intérieure du peintre – sa mémoire hantée et son sentiment d'isolement » (Kear p. 65).

De son côté, Sue Morgan traite du projet des neurosciences d'explorer l'intériorité subjective. Son intérêt pour ce domaine de recherches provient de sa trajectoire biographique, et la connaissance qu'elle en a acquise, essentiellement par ses lectures et ses rencontres en tant que patiente avec des psychiatres, en même temps que de ses projets artistiques et philosophiques personnels.

Sue Morgan: « As I get better, obviously I'm very interested in the brain neuroscience, what is it that's going on with me. And so, that's led me into neuroscience, becoming interested in it (...)

Sébastien Lemerle: And did you meet with neuroscientists?

Sue Morgan: Psychiatrists.

Sébastien Lemerle: Psychiatrists, of course.

Sue Morgan: But as a patient. No, I didn't meet any neuroscientist. No, I wasn't sure... how far to take the science because it was an aesthetic project. I was doing a degree in art, so I didn't want to make it too technical, although I was reading the neuroscience. I'm trying to work out how things function, but I'm also all the time thinking about the philosophy and the sort of the sociological aspect of using these machines and these techniques to make conclusions, draw conclusions about the nature of reality. » (entretien)

Son œuvre met en scène les efforts, qu'elle considère comme dérisoires ou paradoxaux, de l'entreprise des neurosciences visant à expliquer la pensée. Elle s'appuie pour cela sur approche savante. Non seulement elle se réclame de références littéraires et artistiques, citant en exergue de

son livre des écrivains comme Cormack McCarthy, Jorge Luis Borges, W. G. Sebald, Thomas Pynchon ou l'artiste conceptuel Marcel Broodthaers (Morgan 2022, p. 3-4) et de travaux sur les avant-gardes artistiques (Marcel Duchamp, etc.), mais elle s'appuie aussi sur des ouvrages en neurosciences (Dehaene et Naccache, Edelman, Kandel), en philosophie des sciences et en philosophie de l'esprit (Bachelard, Dennett, Searle, Wittgenstein), issus de la mouvance postmoderne (Deleuze et Guattari, Foucault), ainsi que des *Science & Technology Studies* (STS) (Latour, Shapin)⁸. *The Various Lives of Thoughts* peut être ainsi considéré comme l'expression d'un point de vue informé et critique sur les neurosciences recourant à une forme esthétique, en d'autres termes, une position épistémologique formulée avec des moyens artistiques.

Des dialogues porteurs d'un message global mais aux finalités divergentes

Tandis que la structure formelle des deux œuvres est redevable au discours scientifique au sens large, la façon dont elles sollicitent le spectateur, ainsi que leur visée thématique, est très différente. Comme on l'a vu, la majeure partie de la toile dans *The Maze* est organisée selon des principes largement inspirés de la tradition « cartographique » des sciences de l'âme, de l'esprit et du cerveau, dont on peut trouver des traces au moins jusqu'à la Renaissance⁹. Le tableau mélange une attention aux contours, à la ligne, cernant nettement la séparation des espaces et des formes, mais en même temps, la surcharge des scènes, les détails parfois peu nets des dessins, la multiplicité de ces derniers, le tout dans un cadre majoritairement fermé (même si des détails existent en dehors de la coupe de crâne) aboutissent à un style plutôt pictural, pour reprendre une catégorie de Wölfflin (1952), qui conduit à considérer le tableau dans son ensemble et à distance pour pleinement apprécier son effet. Le propos est unitaire et exprime la vision pessimiste, voire désespérée, de Kurelek quant à sa propre situation. *The Various Lives of Thoughts* repose sur une structure encore plus instable, mouvante, ouverte, jouant sur la profondeur de l'installation, la juxtaposition et la multiplicité des objets et des situations, la profusion des détails. L'éparpillement des scènes est encore plus prononcé et rend la saisie globale de l'œuvre plus difficile que dans *The Maze*, qui recherche quand même une forme d'unité sous la diversité des vignettes qu'il propose. Tandis que la démarche de Kurelek relève d'une conception traditionnelle de la peinture, celle de Morgan, à un demi-siècle de distance, se situe clairement du côté d'une dissolution de ces principes au bénéfice d'une approche plus intellectualisée, même si elle n'exclut pas la recherche de l'effet ou du choc visuel.

Critique dans les deux cas, la tonalité des œuvres n'en diffère pas moins également. Alors que *The Maze* exprime un pessimisme existentiel radical, *The Various Lives of Thought* se situe dans le registre d'un scepticisme ludique. Tableau de la lutte d'un individu contre la maladie mentale, *The Maze* aurait d'abord été conçu, comme nous l'avons dit, pour attirer l'attention à laquelle Kurelek croyait que sa condition lui donnait droit : une sorte de « stratégie consciente » pour « impressionner » ses soignants (Kear 2017, p. 24). Nous avons aussi vu que, de l'aveu même de Kurelek, le rat au centre de la composition représente sa « dépendance impuissante vis à vis des docteurs » (Morley 1986, p. 89). L'œuvre peut aussi être interprétée comme une critique de l'oppression sociale à l'encontre des individus en souffrance, voire de l'institution psychiatrique elle-même. Elle témoigne de l'émergence d'un nouveau regard culturel sur la maladie mentale, qui fait par exemple écho à l'essai, paru en 1948, d'Antonin Artaud sur la folie de Van Gogh (Artaud 2001). De son côté, le travail de Sue Morgan témoigne, sur un mode qu'elle qualifie elle-même de « *tongue in cheek* », d'un relativisme épistémologique qui conteste les prétentions de la pratique

⁸ Toutes ces références figurent dans la bibliographie de son ouvrage, reprenant celle de sa *dissertation* de fin d'études accompagnant l'installation. Certaines d'entre elles ont encore été citées spontanément lors de l'entretien.

⁹ Lemerle 2021 p. 49-50.

savante à dire le vrai¹⁰. Dans les commentaires qu'elle en fait, il exprimerait aussi une forme de plaidoyer pour un « pluralisme des visions du monde » inspiré par Nelson Goodman, longuement cité dans la *dissertation* d'accompagnement et opposé à tout réductionnisme, en particulier physicaliste :

« The pluralist, far from being anti-scientific, accepts the sciences at full value. His typical adversary is the monopolistic materialist or physicalist who maintains that one system, physics, is preeminent and all-inclusive, such that every other version must eventually be reduced to it or rejected as false or meaningless. (...) To demand full and sole reducibility to physics or any other one version is to forego nearly all other versions. The pluralists' acceptance of versions other than physics implies no relaxation of rigor but a recognition that standards different from yet no less exacting than those applied in science are appropriate for a praising what is conveyed in perceptual or pictorial or literary versions. » (Goodman 1978, p. 4-5, cité in Morgan 2009, p. 9)

Ce scepticisme s'appuie sur la conviction de l'existence d'une forme de dualisme, distinguant fortement l'indépendance de l'esprit vis-à-vis de son soubassement organique, à partir de l'argument de sa réalité en dépit de son inexistence matérielle ou spatiale. Développant une idée familière aux artistes depuis Dürer¹¹, Sue Morgan estime que les humains sont des sortes de dieux dans la mesure où ils ont le pouvoir de faire advenir matériellement des choses qui n'existaient pas jusque-là.

Sue Morgan : « We are like little gods because if you think of mentality as something uniquely different from spacetime and matter and then you have this thought, and then you're drawing it or writing it, you are making something physical out of something mental (...) it's a creation out of nothing. The mind is nothing in terms of spaceship. It's not spatial, but it exists (...) » (entretien)

Dans cette perspective, la science lui semble avoir été inventée par les humains pour se comprendre eux-mêmes. La reconstruction qu'ils feraient de l'univers serait étroitement liée aux explications qu'ils peuvent en faire (« We are creating a universe and its explanations through us. So, (...) I suppose I'm very relativist»)¹², proposant une interprétation personnelle et plutôt non réaliste du manuel de neuroscience dirigé par Eric Kandel, régulièrement réédité au long des années 1980 et 1990, selon lequel :

« The brain constructs representations of external events based on its functional anatomy & the molecular dynamics of populations of nerve cells. (...) So perceptions are not records of the world but are constructed internally according to the constraints imposed by the architecture of the nervous system & its functional abilities. » (Kandel et al. 2000, cité in Morgan 2022, p. 17)

L'interprétation relativiste de Sue Morgan de ce passage dénote une position anti-réaliste dans la mesure où, comme le rappelle Pascal Engel, le réalisme, au sens épistémologique du terme, est « la thèse selon laquelle il y a un monde extérieur à notre esprit, indépendant de notre connaissance, par opposition à l'idéalisme selon lequel ou bien le monde extérieur n'existe pas, ou bien n'existe que

¹⁰ Pour un panorama de l'émergence des STS dans les années 1970-1990, voir Lamy 2023.

¹¹ « (...) Dürer explique que l'artiste, qu'il compare à Dieu, a le pouvoir de "créer", c'est-à-dire créer "dans son âme" ce qui n'a encore jamais été conçu dans l'esprit d'autrui » (Kantorowicz 2004, p. 53). Voir aussi Panofsky 2004, p. 398-399. Une différence essentielle entre la position de Sue Morgan et celle de Dürer réside toutefois dans la disparition de la notion de Beauté ou d'harmonie dans la discussion.

¹² Entretien.

relativement à notre connaissance et notre pensée ». Dans ce cadre, le réalisme implique aussi que « la science décrit effectivement la réalité » et que « les entités qu'elle postule dans ses théories ont une référence réelle (...) » (Engel 2015).

La mise en scène ironique des instruments d'investigation des neurosciences rappelle l'attention spécifique des STS à la description de l'appareillage scientifique et à leur analyse de l'influence de son utilisation dans la production des théories et des concepts. Elle oppose en outre à la lourde et quelque peu grotesque représentation de la machinerie de laboratoire des matériaux d'une haute teneur symbolique. Ainsi trouve-t-on, au milieu des tubes, plaques et grillages de ferraille, des amas grumeleux de cire ramollie puis figée, et d'innombrables petites créatures en argile peintes en blanc. La cire, symbole cartésien par excellence de l'apparence mouvante des choses (Descartes 1962, p. 108-109), s'avère une métaphore de l'organe cérébral, au fonctionnement insaisissable malgré la conviction de l'existence de la pensée :

Sebastien Lemerle: « What about the wax ? What is it ?

Sue Morgan: There's something about, I mean, the human brain [...] I read it has the consistency of a soft creamy egg [...] and I had this idea, it's all sort of squidgy. I never used wax, but I liked the way it was working and I felt that it could look a little bit – the texture, the way it operates and dries from the living brain to the dead brain, but it's only a very, very loose metaphor. It was partly because I just loved using it. » (entretien)

Une fois attrapée par le *thought-catcher*, la pensée se matérialise en petits personnages cylindriques, dépourvus de membres et de bouche et pourvus seulement d'une paire d'yeux rouges. Là encore, il n'est pas indifférent qu'ils soient en argile, autre réminiscence, biblique cette fois, cohérente avec les remarques de Sue Morgan sur les capacités de création de l'esprit humain assimilables à celles d'un dieu¹³. Même si, à l'époque de la conception de l'œuvre, Sue Morgan déclare qu'elle n'avait aucune compétence de céramiste et se livrait à des expérimentations dans de multiples directions différentes, on ne peut qu'être frappé par la résurgence de tels registres symboliques en contre-point de l'imaginaire technico-scientifique.

Conclusion

Ces deux œuvres singulières pourraient être considérées comme des projets de nouveaux entrants sur la scène artistique et s'emparant de thématiques à la fois relevant de leurs dispositions personnelles et de thèmes en vogue dans les deux époques concernées : la maladie mentale, la nature de l'esprit et de la pensée, et les tentatives de la science pour les expliquer. Les différences entre elles tiennent autant à l'idiosyncrasie propre à chaque artiste, résultant de leur trajectoire biographique, de leur formation, de leur projet artistique, etc., qu'au contexte intellectuel et scientifique de leur temps, dont l'influence est retraduite dans la structuration même des œuvres. D'un côté, l'utilisation métaphorique d'une représentation localisationniste du cerveau empruntée aux sciences dans le cadre d'une mise en images de souffrances mentales personnelles, de l'autre la mise en scène d'une thèse épistémologique inspirée par les STS, portant sur l'ambition jugée vaine des neurosciences à comprendre la nature de la pensée.

Elles manifestent aussi l'influence de contextes institutionnels, relatifs à l'essor et à la diffusion d'une forme de culture scientifique autour de la maladie mentale au Royaume-Uni. Depuis sa création, *The Maze* n'a cessé de susciter l'intérêt des cercles psychiatriques, d'abord à Maudsley, puis plus largement à partir de la fin des années 1960 avec la production du film qui lui a été

¹³ « Cependant, Seigneur, notre père c'est toi ; / C'est nous l'argile, c'est toi qui nous façonnnes, / tous nous sommes l'ouvrage de ta main. », Esaïe, 64-7 (TOB). Voir aussi Job 10-9, etc.

consacré, et ce jusqu'à nos jours (Bottéro 2008, p. 327-331). Il est peint durant la période charnière de l'ascension de l'art-thérapie au sein du champ psychiatrique en Grande-Bretagne, sous l'influence de la psychanalyse jungienne ou des théories de Klein et Winnicott sur la théorie du clivage de l'objet (*objet relation theory*). Les psychiatres commencent alors à valoriser dans leur travail le recours aux arts visuels, ainsi qu'à la musique et au théâtre. Cette valorisation bénéficie aussi de l'essor de la psychologie positive dans le sillage des travaux de Moreno, Rogers et Maslow, qui conduit les médecins à encourager l'expression personnelle et la créativité des patients. Ces nouvelles perspectives sont étroitement liées à une attention croissante portée aux besoins des vétérans de guerre, avec en arrière-plan le développement de communautés thérapeutiques (*therapeutic communities*) et l'ascension du courant de la psychiatrie sociale¹⁴. Comme on l'a vu, un tel contexte était en grande partie celui de l'hôpital Maudsley. *The Maze*, avec le film qui lui est consacré, est même cité et étudié comme exemple pionnier d'art-thérapie dans les premiers bilans du mouvement au début des années 1980 (Niswander 1980, p. 37). De son côté, *The Various Lives of Thoughts* a en partie pour arrière-plan la valorisation, au sein du champ de la santé mentale britannique, de la multiplicité des points de vue, de l'inclusion de celui des patients, et de leur recherche d'autonomie dans la définition de soi. Cette valorisation a été influencée par des courants de pensée post-modernistes influents dans cet espace social depuis plusieurs décennies. Elle s'est notamment manifestée avec la reconnaissance par les pouvoirs publics britanniques de l'art-thérapie en 1982, qui s'est par la suite institutionnalisé et professionnalisé, sous l'égide du National Health Service (NHS) (Karkou et al., 2011). La promotion de l'œuvre de Sue Morgan s'inscrit elle aussi dans ce contexte plus général, puisque celle-ci a intégré les collections de la Bethlem Gallery, lieu d'exposition créé en 1997 et hébergé, avec le Museum of the Mind où est exposé *The Maze*, au sein du Bethlem Royal Hospital, lié de nos jours au Maudsley Hospital au sein du South London and Maudsley NHS Foundation Trust¹⁵.

Remerciements

Cet article a bénéficié de l'aide de Rebecca Raybone, conservatrice au Bethlem Museum of the Mind, de David Tuck, directeur de la Wynick/Tuck Gallery (Toronto), de Sue Morgan et de Vincent Cordonnier, ISTE Editions (Londres). Qu'elles et ils en soient sincèrement remerciés.

Crédits photographiques

The Maze – reproduit avec l'aimable autorisation de the Estate of William Kurelek, courtesy of the Wynick/Tuck Gallery, Toronto.

The Various Lives of Thoughts – photographies prises par l'auteur à la Bethlem Gallery, Beckenham, Royaume-Uni, le 15 février 2023, à l'exception des images 4 et 9, tirées de (Morgan 2022) - reproductions autorisées par l'artiste.

Schémas p. 9-10 : source BnF

Bibliographie

Artaud, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁴ Pour une évocation du contexte d'émergence de l'art-thérapie au Royaume-Uni, voir (Karkou et Sanderson 2006, p. 12-15).

¹⁵ Les deux hôpitaux sont liés depuis la création du NHS en 1948 et depuis 1999 au sein d'un ensemble plus large regroupant aussi d'autres institutions du sud de Londres dédiées à la santé mentale. Voir <https://bethlemgallery.com>, <https://museumofthemind.org.uk> et <https://slam.nhs.uk>, dernières consultations 23 et 30 novembre 2023.

Baker, Marilyn, « Framing Kurelek », *Canadian Ethnic Studies/Études ethniques au Canada*, Volume 47 Numbers 4-5 (2015) [Volume 42 Numbers 2-3 (2010)], p.11-48.

Bottéro, Alain, *Un autre regard sur la schizophrénie*, Paris, Odile Jacob, 2008.

Changeux, Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994

Breidbach, Olaf, *Neuronale Ästhetik. Zur Morpho-Logik des Anschauens*, München, Wilhelm Fink, 2013

Chatterjee, Anjan, *The aesthetic brain : how we evolve to desire beauty and enjoy art*, New York, Oxford University Press, 2014.

Clarac François, Ternaux, Jean-Pierre, *Encyclopédie historique des neurosciences*, Bruxelles, de Boeck, 2008.

Collectif, *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Bibli’O – Société biblique française et Éd. du Cerf, 2010.

Dehaene, Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2009.

Descartes, René, *Discours de la méthode, suivi des Méditations*, Paris, 10/18, 1962.

Engel, Pascal, « Le réalisme kitsch », *Carnets Zilsel*, <https://zilsel.hypotheses.org/2103>, 20 juin 2015, dernière consultation le 17 novembre 2023.

Kandel, Eric R., Schwartz, James H., Jessel, Thomas M., *Principles of neural science*, 4th ed., McGraw-Hill, 2000.

Kantorowicz, Ernst, « La souveraineté de l’artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l’art à la Renaissance », p. 43-73 in E. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard, 2004.

Karkou, Vicky, Martinsone Kristine, Nazarova Natalia, Vaverniece Eva, « Art therapy in a postmodern world : findings from a comparative study across the UK, Russia and Latvia », *The Arts in psychotherapy*, vol. 38, issue 2, Apr. 2011, p. 86-95.

Karkou, Vicky, Sanderson, Patricia, *Arts therapies: A research-based map of the field*, Edinburgh, Elsevier, 2006.

Kear, Andrew, *William Kurelek : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l’art canadien, 2017.

Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis (Ind.), Hackett, 1978.

Lamy, Jérôme. « Le “programme fort” et la crise de la science des années 1970 aux années 1990 », *Communications*, vol. 113, no. 2, 2023, pp. 161-171.

Lemerle, Sébastien, *Le cerveau reptilien. Sur la popularité d’une erreur scientifique*, Paris, CNRS éditions, 2021.

Lévy-Valensi, Joseph, *Précis de psychiatrie*, 3^e éd., Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1948.

Morgan Sue, *The Various Lives of Thoughts. Fictional machines, thought droppings & mental maps*, sl,sn, 2022.

Morgan, Sue, « Neural mapping, mental trace. An essay on some of the doors into the contemporary mind. Being part of an expedition in search of a thought inside a head », sl, sn, [2009].

Morley, Patricia, *Kurelek. A biography*, Toronto, MacMillan, 1986.

Niswander, Virginia, « Art Therapy Bibliography », *Art Education*, Apr. 1980, Vol. 33, No. 4, p. 36-38.

Panofsky, Erwin, *La vie et l’art d’Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2004.

Renneville, Marc, *Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, La Découverte, 2020.

Rentschler, Ingo, Herzburger, Barbara, Epstein, David (ed.), *Beauty and the brain: biological aspects of aesthetics*, Basel, Birkhauser Verlag, 1988.

Rimbaud, Louis, *Précis de neurologie*, 5^e éd. augmentée et entièrement remaniée, Paris, G. Doin & Cie, 1950.

Rimbaud, Louis, *Précis de neurologie*, 4^e éd. entièrement remaniée, Paris, G. Doin & Cie, 1948.

Sperber, Dan, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Vidal, Fernando, « La neuroesthétique, un esthétisme scientiste », *Revue d’histoire des sciences humaines*, 2011, 2, n°25, p. 239-264.

Vimont, Joseph, *Traité de phrénologie humaine et comparée : accompagné d’un... atlas... de 120 planches....*, Paris, J.-B. Baillière, 1831-1835 (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb315857098>)

Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, Paris, Gallimard, 1952.

Zangwill, Oliver Louis, *An introduction to modern psychology*, London, Methuen, 1950.