

Des représentations résolues

Patrice Hamel

Tout pourrait commencer par une paraphrase de Nietzsche en pointant du doigt ceux qui aiment à troubler leurs eaux pour nous faire croire qu'elles sont profondes.¹ Nombreux sont en effet les écrivains accomplissant des récits dont le torturé contenu prolifique apparent envahit la surface de leur prose au point de dissimuler la pauvreté des opérations d'écriture sous-jacentes. Combien de compositeurs jettent des pavés dans les ondes saturant l'espace sonore pour cacher leur impuissance à rendre les relations musicales accessibles à l'écoute, quand maints artistes plasticiens préconisent de riches sous-entendus, impossibles à déduire sans l'annexe inévitable mode d'emploi qu'ils font flotter autour de leurs travaux en détournant notre attention des remous tangibles susceptibles d'accomplir les intrications sensorielles qu'une œuvre est à même de convoquer.

Précisons qu'aucune idéologie ne conditionne ma réflexion. Aussi bien la saturation, lorsqu'elle est intégrée dans un processus, peut-elle parfois aider à faire comprendre l'évolution rythmique et dynamique d'une forme musicale ou la constitution d'une fusion de timbres. Elle devient problématique lorsqu'elle est valorisée en tant qu'obstacle à l'appréhension des agencements sonores et par là même gage de transcendance: conversion à peu de frais d'un défectueux brouillage en qualité suffisante. Rien ne s'arrange lorsqu'une composition transforme la saturation en signe expressionniste prétendument révélateur d'un malaise contemporain préalable (un ‚miroir de la société‘) et pour cela même aspire à faire œuvre de modernité alors que cette notion implique au

¹ Cf. Nietzsche (1999), 165: „Sie [i.e. die Dichter] sind mir auch nicht reinlich genug: sie trüben Alle ihr Gewässer, dass es tief scheine.“

contraire de produire aussi bien les affects aux saveurs inconnues déduits des relations sensorielles spécifiquement élaborées que les concepts favorisant l'intellection des agencements effectifs. Et, bien entendu, le fait de considérer comme triviales les opérations sensorielles repérables entraînent parfois l'adoption d'autres stratégies, dont celle, en apparence opposée, d'une épuration sonore aux relents mystiques.

Exprimer un vécu tourmenté très étranger à l'écriture qui l'a pourtant fait exister sur le papier (bonjour l'autofiction), brouiller l'écoute (célèbre contrepèterie) pour mieux nous interdire de repérer les constituants musicaux (selon une stratégie d'intimidation trop répandue), favoriser les intentions de l'auteur au détriment de ce qui peut être décelé véritablement dans l'œuvre concernée (rien d'un tas de bons, sinon les commentaires parallèles des critiques avertis, ne nous incite à le faire correspondre au poids d'un précis individu de surcroît décédé²), autant de façades (elles s'alignent en grands boulevards) qui nous distraient pour mieux dissimuler la faiblesse de leurs soubassements tangibles.

L'affaire se corse dès lors que tout principe faisant écran à l'appréhension des opérations sensorielles engrangées devient, chez certains, le signe même d'une pratique contemporaine digne d'intérêt. Car, loin d'être considérées comme des supercheries, les productions qui en découlent sont ainsi valorisées par leurs promoteurs flattés de faire partie d'un clan d'élus d'autant plus privilégiés qu'ils croient savoir établir des jugements en outrepassant les principes biologiques de l'humaine sensation.

Or rien ne dit qu'il faille abdiquer. En périodes contemporaines les eaux parviennent quelquefois à la limpidité, permettant ainsi d'exhiber explicitement la nature des insondables mares comme des abysses atteignables qu'elles recouvrent. Les meilleures œuvres mettent en pratique cet assainissement³, *Les corps conducteurs*⁴, *Les espaces acoustiques*⁵, *Les deux plateaux*⁶, pour citer ceux des produits parmi les plus inventifs des trois disciplines ici conviées, font en sorte que les opérations effectuées en leur sein les rendent techniquement appréhendables par un observateur. Mais soyons clairs: le fait de rendre perceptibles les fonctionnements d'une œuvre n'entraîne pas *de facto* que nous puissions les appréhender immédiatement. Leur recherche peut même nous procurer un plaisir proportionnel à la longueur du temps passé pourvu que l'œuvre constituée d'opérations inhabituelles ou complexes sache ne pas nous décevoir en n'omettant pas de nous fournir, à chaque étape de notre enquête, les moyens de leur intellection.

2 Allusion à une pièce de Felix González-Torres, *Untitled* (Portrait of Dad), 1991.

3 Certains diront que les risques de conservatisme sont plus grands chez les partisans de la clarté, mais c'est oublier d'innombrables formes d'académismes basées sur le brouillage. C'est oublier non moins qu'aucune démarche n'est gage de réussite.

4 Cf. Simon (1971).

5 Cf. Grisey (2001).

6 Cette œuvre de Daniel Buren est installée dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris et analysée in Lelong (2001), 98-110.

Afin de faciliter cette recherche, parallèlement, quelques théoriciens, les praticiens eux-mêmes parfois, s'évertuent à définir l'usage comme la fabrication d'instruments aptes à fouiller les réels fonds et révéler l'exacte épaisseur du liquide accueilli. Ces instruments supposent de maîtriser ce qui dans l'œuvre même nous aide à comprendre son organisation jusqu'à l'établissement d'une théorie, d'autant plus utile qu'elle sera potentiellement réfutable. Si j'ai pour ma part contribué à forger de nouveaux outils en cernant l'appréhension sensorielle⁷, je poursuis aujourd'hui cette voie en abordant la liste des modalités de représentation. Elle est constituée de cinq nouvelles définitions, totalement inédites ou remaniant profondément celles élaborées par d'illustres prédécesseurs. Et si mes concepts se distinguent c'est parce que le raisonnement qui a forgé leurs catégories ne s'appuie pas dans un premier temps sur la pure logique mais sur la prise en compte des modes de fonctionnements cognitifs responsables de l'émergence des différentes formes de représentations dont nous disposons une fois gérées les informations stimulatives auxquelles notre cerveau a accès. Car le passage de la ,nature' à la ,culture', pas seulement chez l'humain, forme un continuum très éloigné des définitives oppositions philosophiques traditionnelles⁸, et les intrications qui en résultent ne peuvent remettre en cause les fondements biologiques (partagés par les membres d'une même espèce, en l'occurrence humaine) déterminants dans le partage des divers types de représentations qui nous préoccupent.

Les modalités énoncées en ces pages recensent les moyens dont un individu dispose à partir d'un „objet“, le représentant, pour faire advenir mentalement (ou par le biais d'une sensation effective) quelque chose, le représenté, qui d'une manière ou d'une autre s'en distingue, en fonction de plusieurs critères (voir tableau): les liaisons entre représentants et représentés peuvent être de nature arbitraire ou analogique, et leur affinité concerner des paramètres différents ou identiques; le lien homoparamétrique entre représentant et représenté peut s'appuyer ou non sur une proception commune (si l'on appelle ,proception' cette sensation qui nous paraît s'ancrer sur un organe récepteur); enfin, un représentant peut affecter un représenté sur un principe de cause à effet d'ordre physique, s'il est simultanément associé à une autre modalité de représentation.

7 Cf. Hamel (2006).

8 Lire à ce sujet Schaeffer (2007).

Lien arbitraire	Lien analogique		
Désignation	Hétéroparamétrique	Homoparamétrique	
	Evocation	Hétéroproceptuel	Homoproceptuel
		Assimilation	Figuration (congruence/simulation)

Imprégnation désignative	Imprégnation évocative	Imprégnation assimilative	Imprégnation figurative
Lien physique			

Désignation

Je nomme ‘désignation’ l’opération mentale permettant à un représentant d’impliquer un représenté de façon arbitraire grâce à une complicité nécessaire portant sur une règle établie ou éphémère, supposant une éducation. La désignation est proche de la définition que Saussure⁹ applique au signe linguistique mais ne se cantonne pas à ce dernier et peut concerner n’importe quel couple d’entités sensorielles ou conceptuelles qui peuvent être associés par cet accord. Elle se distingue du signe symbolique établi par Peirce qui rend compte d’un lien *conventionnel* entre ces deux entités¹⁰ et qui fonde, en englobant des occurrences appartenant à d’autres signes (comme l’icone), un groupe beaucoup plus vaste que celui de la désignation formant au contraire un ensemble étanche avec les autres types de représentations (imprégnation mise à part).

La désignation peut être créée de toute pièce par l’œuvre qui l’emploie, pourvu que cette dernière (qu’elle soit d’art plastique, littéraire, musicale...) construise correctement en son sein la nécessaire phase d’initiation dont la désignation dépend. Elle peut par conséquent demeurer l’apanage d’une unique réalisation artistique. Ainsi en est-il avec l’utilisation d’un leitmotiv non analogique dans une musique de film ou d’opéra si la succession définie de notes qui le constitue apparaît d’abord sur une action scénique liée à une thématique précise puis ré-intervient sans cette dernière. Le leitmotiv continue à la suggérer parce que nos facultés d’apprentissage par conditionnement ont été mises à contribution. La représentation produite relève dès lors de la désignation grâce à la

9 Saussure (1972), 100.

10 Cf. Peirce (1978), 161 (2.292): «Tous [...] signes conventionnels sont des symboles». Si toute relation arbitraire établie entre représentant et représenté suppose un pacte conventionnel pour être appréhendée, la réciproque n’est tout simplement pas vraie (la pratique des modalités de représentation analogiques n’est pas vierge de conventions non arbitraires). Cette confusion est répandue chez les meilleurs tel Daniel Arasse (2008), 204.

prégnance du souvenir de l'association effectuée précédemment. L'utilisation de cette même série dans une autre œuvre apparaîtra comme une citation et non comme l'élément d'un langage commun. Jusqu'au jour où, peut-être, grâce à son succès, une formule, au départ singulière et isolée, s'imposera et deviendra l'un des éléments d'un langage partagé par une communauté.

La désignation peut non moins ressortir d'une connivence partagée par un groupe institué, sans laquelle il est impossible d'accéder aux représentés véhiculés, c'est le cas par exemple des éléments de la langue française dont la compréhension est réservée à une communauté restreinte. Cette totale dépendance est un réel problème puisqu'elle entraîne l'exclusion (non nécessairement définitive) de tout individu n'appartenant pas au collectif en cause. Si une forme de complicité instituée peut se greffer sur les occurrences des autres modalités de représentation (et particulièrement lorsqu'il est question d'évocation), une part d'analogie naturelle existe entre les représentants et les représentés de chacune d'elles qui peut favoriser leur correcte appréhension spontanée. En revanche les clés de compréhension d'une désignation, pour vaste que puisse être l'importance de leurs possesseurs, ne seront jamais accessibles sans instructions préalables.

Par conséquent, si les écrivains ne peuvent faire l'impasse sur la désignation, il est tout à fait légitime que les compositeurs de musique ou les plasticiens veuillent s'en abstraire afin de focaliser l'attention sur les spécificités sensorielles de leur production mais également faciliter leur accès au plus grand nombre en éliminant les particularités trop régionales susceptibles d'y faire écran.

Cependant, il n'est pas question de remettre en cause l'importance de cette modalité de représentation dans les disciplines non littéraires. Celles-ci peuvent en effet fournir les moyens d'exposer les fonctionnements et la nature de la désignation, en montrant qu'elle repose sur un prolongement de notre aptitude à l'apprentissage par conditionnement, ancrée en nous semble-t-il très profondément.¹¹ D'autres chantiers sont donc ouverts où les traitements impurs sont explorés entre disciplines, entre strates sensorielles, entre modalités représentatives, autorisant des relations spécifiques (et non des spécificités essentialistes) riches d'enseignements, parmi lesquelles la désignation, notamment, trouve une place de choix, pourvu qu'elle subisse un traitement tout particulièrement adapté à notre désir de comprendre et d'apprécier les agencements artistiques effectués. Ainsi en est-il des *Répliques*¹² qui ont comme caractéris-

11 L'apprentissage par conditionnement dépend en effet de l'amygdale cérébrale. V. Naccache (2006), 240 sq. On en profitera pour lire en entier ce livre indispensable si l'on souhaite commencer à comprendre ce qui relève vraiment de l'inconscient.

12 Que j'expose depuis 1996.

Illustration 1: *Réplique n° 22* (2002), *Version n° 2* (2006). Exposition „Hamel réitère“, Site Odéon 5, Paris. Plaques de métal laqué blanc (photo: André Morin).



tique d'imbriquer à chaque fois plusieurs familles de représentations afin qu'elles s'instruisent l'une l'autre par le biais de formes sensorielles et de vocables façonnés de manière qu'il soit possible de prendre conscience de leur relative dépendance réciproque. La figuration est alors disposée à contaminer les aspects concrets sur lesquels s'appuie la désignation, ceux de l'écriture en l'occurrence, puisque figuration et désignation se les partagent communément. En retour, la désignation, grâce à ses capacités sémantiques, est à même de rendre compte des structures plastiques contaminant les constituants sensoriels. Car si le sens véhiculé possède la fâcheuse tendance, dans le langage courant, à négliger les paramètres visuels qui pourtant concourent à établir les signifiants responsables de son apparition, il est néanmoins possible d'envisager d'autres utilisations de ses facultés. Et notamment par le biais de l'autodésignation, employée par les *Répliques* à satiété.

Il est sans doute utile ici de préciser un point: le fait qu'une autodésignation permette au représenté de rendre compte des relations entre les aspects des représentants visuels ne change pas pour autant la nature arbitraire de la conversion des signifiants en signifiés. Autrement dit, les opérations analogiques accomplies entre les formes des différents graphèmes dont le signifié peut rendre compte se greffent sur les structures des signifiants de la langue sans parvenir à justifier les raisons de la structure individuelle des lettres en tant que telles ou de la sonorité des phonèmes utilisés.

L'autodésignation est donc une opération à sens unique qui consiste notamment à permettre à un représenté de souligner d'une manière ou d'une autre certaines qualités du représentant dont il dépend par ailleurs arbitrairement. L'avantage est d'aider ainsi, parfois de manière ironique, à la compréhension des agencements formels élaborés, en contrant le caractère exotique de l'habituelle sémantique dont les mots sont porteurs (qui a tendance à nous éloigner des éléments sensoriels auxquels les signifiants sont pourtant associés). Ainsi, lorsque nous parvenons à lire le mot inscrit dans la *Réplique n° 22* (voir ill. 1), sommes-nous plus à même de saisir qu'il est un produit de l'alternance des parties de lettres pleines et des rectangles évidés empêchant sa facile lecture. Ici, savoureusement, ce qui fait écran à la désignation est cela même qui a rendu licite l'investiture de ce qui le désigne.¹³

Evocation

Cette modalité de représentation est synonyme d'analogie hétérogène. Elle fait appel à la convocation mentale d'un représenté à partir d'un représentant entretenant avec lui des similitudes mais ne reposant pas sur le même *paramètre* sensoriel. Si ce lien s'effectue au sein d'un même domaine, il s'agit alors d'une représentation de facture analogique homosensorielle hétéroparamétrique (qui se distingue de l'évocation hétérosensorielle développée dans ce paragraphe). Prenons juste un exemple, celui d'un paramètre visuel donné, en l'occurrence la ligne, évoquant un paramètre visuel différent, la teinte: dans une publication ne disposant pas de quadrichromie, et si le contexte favorise cette interprétation, il est possible *d'évoquer* le mélange chromatique d'un couple de couleurs superposées en entremêlant deux séries de hachures noires parallèles, aux orientations perpendiculaires. Mais le représenté peut *a fortiori* ne pas appartenir au même *domaine* sensoriel que le représentant; c'est ce dernier cas de figure qui sera abordé ici.

Contrairement à la désignation, l'évocation hétérosensorielle repose bien sur une parenté entre ,évoquant' et ,évoqué' laissant pressentir qu'elle peut s'établir sans initiation, sur la base de projections intersubjectives. Mais il faut admettre qu'il est préférable, pour que le partage d'une représentation évocative s'avère légitime, que l'œuvre qui la contient ait suffisamment construit la convocation de l'élément évoqué en le circonscrivant au contexte afin d'éviter les associations sauvages. Certes, à partir d'un objet effectif nous pouvons facilement faire

13 Comme la désignation instituée est réservée à ses initiés, nous savons qu'un texte a besoin d'être traduit pour atteindre les personnes appartenant à des pays ou des époques qui lui sont étrangers. Une traduction sémantico-plastique de *Réplique* pourrait mener à la production d'une œuvre 'réalisée selon des principes identiques à ceux ayant conduit à créer l'original.

apparaître à l'esprit un élément qui lui est hétérogène sensoriellement pourvu qu'il partage avec lui un même type de comportement. António Damásio nous aide à comprendre le mécanisme de ces rapprochements lorsqu'il nous demande de

[prendre] par exemple le souvenir d'un marteau. Nulle part au sein du cerveau nous ne trouverons un endroit précis associé à une entrée pour le mot marteau suivie d'une définition claire de ce qu'est un marteau, comme dans un dictionnaire. D'après les informations dont nous disposons à l'heure actuelle, il semblerait plutôt que le cerveau répartisse sur plusieurs fichiers différents aspects de nos interactions passées avec les marteaux: leur forme, leur maniement, la courbure de la main et le geste à effectuer pour manier un marteau, le résultat de l'action, le mot qui le désigne dans les langues que nous connaissons. Ces informations sont inactives, implicites et dispositionnelles; elles correspondent à plusieurs sites neuronaux distincts localisés dans les différents cortex supérieurs.¹⁴

¹⁴ Cf. Damásio (1999), 283.

¹⁵ Cf. Damásio (1999), 282 (les mots mis en évidence sont soulignés par l'auteur).

Pour Damásio, le cadre théorique de son étude des relations entre le cerveau et les images mentales

postule la présence de deux espaces: un espace imagé, l'espace au sein duquel se produisent explicitement tous les types d'images sensorielles et qui inclut également les contenus mentaux manifestes auxquels la conscience-noyau nous donne accès; un espace dispositionnel, au sein duquel une mémoire dispositionnelle archive des savoirs implicites qui permettront de construire des images réactivées, de produire des mouvements et de faciliter le traitement des images.¹⁵

Nous disposons donc autour de chaque objet sensoriel d'un réservoir constitué du souvenir personnel d'interactions avec celui-ci qui impliquent virtuellement des agissements et plusieurs de nos sens. Ces informations sont bien à notre disposition, mais il est indispensable, dans un cadre artistique, de conditionner notre choix si l'on veut que l'une d'entre elles soit activée et rendue explicite selon un programme commun à tous les observateurs. Une fois que le repérage d'un agencement sensoriel effectif a réussi à focaliser notre attention sur un comportement particulier, celui-ci peut favoriser la mise en relation avec certains réservoirs potentiels emmagasinés dans nos mémoires constitués notamment des images implicites de caractéristiques analogues d'objets ne faisant pas appel aux mêmes sens. Il reste alors au contexte le soin d'apporter les informations susceptibles de privilégier la convocation de telle ou telle image mentale choisie, ainsi rappelée à la conscience.

Par exemple, la répétition en boucle de mêmes motifs musicaux a la capacité d'évoquer toutes sortes de phénomènes visuels continus comme l'écoulement régulier d'un ruisseau, la chute progressive d'une batterie de conjoints dominos ou, aussi bien, le mouvement uniforme d'un chapelet d'éoliennes. Car il existe toujours plusieurs entités, de surcroît hétérogènes entre elles, susceptibles de partager un même comportement. Il est donc nécessaire que l'œuvre fournisse des indices, constitutifs d'agencements spécifiques, aptes à favoriser, parmi la liste potentielle des élus, l'objet choisi pour conquérir l'imagination.

Une fois posées les conditions de son apparition, il est possible d'aborder l'évocation en analysant les catégories distinctes d'analogies de comportements. Nous constatons alors que certaines similitudes, comme celles portant sur la taille ou le rythme, sont plus aisées à établir: ainsi en est-il, dans une case de bande dessinée, d'une onomatopée écrite en gros caractères pour représenter l'intensité élevée d'un son de klaxon; ou du flot ininterrompu et monotone de doubles croches pour évoquer la danse silencieuse de la neige (cf. le quatrième morceau de *Children's corner* écrit par Debussy).

Mais le comportement commun à partir duquel l'analogie hétérosensorielle est susceptible de s'effectuer peut s'étendre au processus, comme le passage progressif d'un état élaboré du matériau musical à un autre. Ainsi, avec la première pièce de ses *Nocturnes*, Debussy propose-t-il d'évoquer „l'aspect immuable du ciel avec sa marche lente et mélancolique de nuages“¹⁶ par l'intermédiaire d'agencements sonores utilisant des effets de même nature, statiques ou tranquillement évolutifs. Notons la différence entre cet apport extérieur du titre (*Nuages*) non intégré directement à la musique et le mode d'emploi critiqué précédemment qu'il pourrait nous rappeler: en effet, si, en nous faisant imaginer les lentes transformations visuelles des nuages sur un fond stationnaire, Debussy nous transporte un instant vers des horizons exotiques, ceux-ci nous aident néanmoins aussitôt à repérer certaines relations communes aux matériaux de l'œuvre musicale auxquelles nous aurions peut-être été moins aisément attentifs sans cette comparaison faisant parallèlement ressortir les spécificités indigènes.

La *Réplique n°27* utilise la projection lumineuse d'un mot réversible sur deux supports en alternance (grâce au faisceau d'un projecteur oscillant de l'un à l'autre): sur la surface d'un miroir répercutant en face l'image du mot élargie par le faisceau lumineux dont elle dépend, et sur la partie de mur située au-dessus afin que les réflexions du mot se repro-

16 Cité dans *Dictionnaire de la musique*, Vignal (1990), 219.



Illustration 2: *Réplique n° 27* (2002), *Version n° 1* (2002). Exposition „En d’autres termes“, Centre d’art contemporain du Parc Saint Léger, Pougues-les-eaux. Lettres lumineuses projetées alternativement sur un miroir ou sur un mur (c’est cette phase qui est montrée sur la photo) grâce à un projecteur à gobo (photo: André Morin).



Illustration 3: *Réplique n° 29* (2002), *Version n° 4* (2006). Exposition „L’œuvre de sept lieux“, Théâtre du Châtelet, Paris. Vyniles adhésifs blancs sur les douze portes de l’entrée (photo: André Morin).

duisent à l'infini grâce au second miroir situé en vis-à-vis. Chaque répétition d'un même vocable entraîne donc une transformation de taille. Si nous suivons la consigne inscrite au sein de l'œuvre, nous vectorisons le parcours de notre regard depuis le plus réduit des avatars jusqu'au plus important (contrairement à la *Réplique n°28* concomitante où la progression inverse est signalée). Il n'est dès lors pas impossible d'évoquer parallèlement les intensités, équivalentes dans leur progression, des sons virtuels ayant participé à l'émergence du sens dont le mot est porteur (voir ill. 2). Et d'autant plus si l'autodésignation du phénomène est favorisée par l'une des possibles lectures du verbe véhiculé, celle de son inscription en tant qu'impératif (et non comme participe passé masculin pluriel). L'usage de ce dernier, intimant l'ordre, n'entraîne-t-il pas l'affermissement d'une sensible levée de ton?

La *Réplique n°29* dans sa *Version n°4* abuse de son contexte. Constituée de plusieurs vocables identiques positionnés sur l'ensemble des portes vitrées, à l'entrée du Théâtre du Châtelet, elle repose sur l'évocation des nombreux rappels musicaux que le mot ‚encore‘, lui-même reproduit, nous désigne simultanément. Ce mot apparemment français est en effet employé en anglais pour désigner les bis que le musicien soliste effectue en fin de première partie d'un concert. L'analogie fonctionnant sur la démultiplication (voir ill. 3), les auditeurs franchissant plusieurs fois ce seuil, à l'entracte (je l'ai constaté avec beaucoup d'ironie), prolongeaient par la lecture répétée de cette évocation les morceaux en sus qu'ils venaient d'entendre.

Figuration

On pourrait croire cette modalité sans mystère. Il semblerait qu'il faille pourtant préciser plusieurs points essentiels à la correcte compréhension de sa complexité spécifique, au risque de la confondre avec de nombreux phénomènes fonctionnant sur l'analogie pour de tout autres raisons. Dans ma terminologie, cette notion est envisagée dans un champ sémantique plus restreint que celui de son équivalent peircien (nommé „icone“) mais plus élargi que celui de la définition courante – qui, en s'attachant à la représentation totale des objets, exclut les opérations figuratives restreintes à quelques aspects (portant sur le relief chez Vasarely, le hors-champ chez Mondrian, la profondeur chez Klein...) que l'on trouve néanmoins dans certaines œuvres appartenant aux courants d'art dit „abstrait ou non-figuratif“. Selon Peirce, „un signe peut être *iconique*,

17 Peirce (1978), 149 (2.276).

18 Dont j'ai élaboré une première définition dans Hamel (2006).

19 Pour plus de détails, cf. Hamel (2006), 110-112.

20 Il s'agit du résultat d'une chaîne de processus neuro-sensoriels qui inclut des effets de feed-back.

21 Mes définitions de la „sensation“ et de la „perception“ ne sont pas influencées par l'usage traditionnel de ces termes. Aussi la notion de sensation concerne-t-elle ici plusieurs sortes de phénomènes qui incluent notamment la perception, au lieu de s'y opposer, et cette dernière, de son côté, ne renvoie-t-elle qu'aux aspects concrets des objets et exclut-elle leur simulation.

c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être¹⁷. Or, non seulement tout ce qui ressemble à quelque chose ne le figure pas *de facto* (nous avons commencé à nous en rendre compte avec l'évocation), mais il ne le représente pas non plus nécessairement. Pour enclencher cette opération il faut non moins, souvent avec l'aide du contexte, qu'un dispositif parvienne à inciter les observateurs complices à imaginer ou sensorialiser certains aspects étrangers aux objets perçus effectivement.

Je limite pour ma part le concept de „figuration“ aux représentations effectuées à partir de l'analogie proceptuelle qu'elles entretiennent avec les sensations des éléments concrets perçus simultanément. Les „proceptions“¹⁸ concernent les sensations effectives telles qu'elles sont restituées au sujet en tant que traces laissées sur ses différents capteurs (situés sur la peau, la langue, les parois nasales, etc.) discriminant les sens qu'il possède. Pour la vue, il s'agit des traces oculaires telles que nous pouvons les aborder empiriquement (c'est-à-dire ce qui en tient lieu pour notre attention consciente). Je reste ici volontairement imprécis car, naturellement nous ne sommes pas conscients de ce qui se passe sur notre rétine. Mais, après que les régions concernées de notre cerveau, au bout d'une longue chaîne, ont traité les informations provoquées par stimulation, une sensation peut être restituée à notre conscience indiquant ce qui *semble* se passer quelque part sur notre œil et c'est seulement de ce sentiment dont je parle ici. Cette sensation rend compte des marques sensorielles sur le corps du sujet qui semblent résulter du contact entre les organes récepteurs du sens concerné et certains stimuli externes capables de l'activer. Bien entendu, ce dont nous avons conscience se distingue fortement des opérations inconscientes qui le précèdent. Cependant, une fois les strates de sensations créées, les proceptions apparaissent comme la base, le support des autres et semblent reliées aux stimuli externes repérables consciemment (elles se présentent comme étant dépendante d'eux sans en être une simple et pâle copie).¹⁹

La proception est fondamentale puisqu'elle est à la base de l'établissement d'autres sensations dépendant également de stimuli externes.²⁰ C'est en effet depuis les proceptions que s'élaborent aussi bien les aspects sensoriels des aspects concrets répartis ici et maintenant dans l'espace (je les nomme des „perceptions“²¹) que ceux des représentations figuratives. Prenons un simple exemple: lorsque nous regardons obliquement une pièce de monnaie posée à plat devant nous sur une table que nous surplombons, une stimulation visuelle enclenche un processus

d'élaboration sensorielle qui aboutit notamment à la formation d'une ellipse semblant imprégner notre œil. Cette forme résultante est l'une des caractéristiques des sensations proceptuelles²² qui nous assaillent, depuis laquelle s'impose non moins la perception du contour circulaire de la pièce de monnaie située dans l'espace (nous parlons de ‚constance perceptivée‘ pour définir notre aptitude à attribuer aux objets perçus des caractéristiques propres et immuables à nos yeux malgré les changements d'orientations, d'éclairages ou de distances qui peuvent intervenir). Si tous les aspects réunis de ce même objet relèvent du mode perceptuel, dès lors l'entité envisagée dans sa globalité, une pièce de monnaie en l'occurrence, appartiendra à la „conformation“.²³

Si par ailleurs nous désirons représenter sur une page une pièce de monnaie vue sous le même angle que précédemment, et si nous souhaitons donner le sentiment que le résultat est issu d'une stimulation externe, nous pouvons, avec quelques traces de crayon, édifier la sensation conformatrice d'une ellipse sur la surface plane devant nous. En agissant ainsi nous convoquons, outre la proception dont est issu sensoriellement le dessin conformatif, cette autre proception, identique et non moins elliptique, qui a la capacité (comme nous l'avons vu précédemment) de nous faire accéder à un cercle phénoménal situé dans un espace concret, qui pourtant cette fois n'existe pas concrètement. Une „simulation“ est née.

La musique est riche de représentations de toutes sortes où la simulation joue un rôle primordial: de l'ébrouement équin (au milieu du quatrième mouvement du *Chant de la Terre* de Mahler) au tonnerre lointain (à la fin du troisième mouvement de la *Symphonie fantastique* de Berlioz), du capharnaüm des klaxons (au début du *Mandarin merveilleux* de Bartók) aux bruits trépidants des machines (dans *Les fonderies d'acier* de Mossolov). Plus près de nous, d'autres paramètres que le timbre sont parfois simulés, comme par exemple l'acoustique dans *Le concerto pour violon* de Marc-André Dalbavie.

Du fait de leur appui commun, une lutte s'engage entre conformation et simulation, mais, quelle que soit la stratégie adoptée dans une œuvre pour diminuer ou augmenter leur conflit, ce que nous concevons d'un aspect conformé ne conteste jamais sa perception. L'ellipse conformée du dessin obtient donc la première place dans les degrés de réalité, car nous la pensons comme elle nous apparaît, positionnée effectivement dans l'espace où nous sommes et coïncidant avec le plan de son support. Contrairement à l'orientation du cercle en perspective

22 D'autres portent sur la taille angulaire estimée en radiants, la texture hors matière, la couleur non objectale, la position sans profondeur ni relief dans le champ de vision, etc.

23 Cf. Hamel (2006).

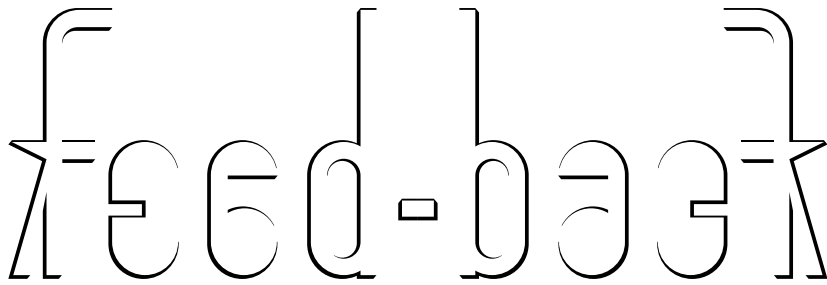


Illustration 4: Matrice de la *Réplique n° 18* (2000).

de la pièce de monnaie représentée, qui s’y oppose, et dont nous avons de ce fait par conséquent seulement l’impression. Nous comprenons désormais comment s’effectue la simulation d’un aspect: pour acquérir ce statut elle doit être contredite par la conformation d’un paramètre concret partageant avec elle la même proception.

Dans la *Réplique n° 18*, la simulation concerne l’impression de relief, comme avec l’image de notre pièce de monnaie, mais dans le but cette fois de nous rendre conscients des opérations sensorielles spécifiques mises en œuvre (voir ill. 4). Lorsque nous lisons le premier ‚e‘ nous devons nous contenter des aspects conformatifs, alors que la conformation inversée qui lui correspond symétriquement doit être accompagnée et réfutée par une simulation d’épaisseur pour établir le palet à encoche nécessaire à la lecture du ‚c‘.

Mais la principale simulation utilisée dans les *Répliques* se situe à un niveau supérieur, puisqu’elle se mêle à la représentation des lettres elles-mêmes. On sait que chaque inscription dans ce travail peut être perçue en même temps au même endroit selon deux conformations distinctes, celle d’un groupe de lettres (ou de parties de lettres) lisible à l’endroit et celle d’un autre groupe de lettres (ou de parties de lettres) lisible à l’envers. Ainsi l’association des deux graphèmes constituant la première entité graphique de la *Réplique n° 31* peut-elle être à la fois envisagée comme la conformation d’un ‚a‘ correctement orienté ou bien comme celle d’un ‚e‘ inversé²⁴ (voir ill. 5). Précisons que nous ne pouvons parler de figuration car aucune simulation n’est activée à ce stade de l’analyse, les deux lettres distinctes étant vraiment présentes dans leur orientation respective. Il s’agit plutôt ici d’une imbrication de deux conformations dont la proception est commune. En revanche, lorsqu’une autre occurrence de ce couple de conformations imbriquées est placée symétriquement (selon divers types d’axes), un dispositif se met en place donnant l’impression qu’une lettre en a représenté une autre. Le ‚e‘ final de la *Réplique n° 31* devient de ce fait l’image de son ‚a‘ initial, et réciproquement (en éliminant toute hiérarchie), chaque emplacement, chaque orientation de lettre simulant ceux de la lettre opposée, permettant ainsi de représenter cette dernière comme si elle était déplacée, inversée.

Nous y verrions définitivement plus clair, une fois ces constatations établies, si à son tour une nouvelle notion ne devait faire son entrée et nous convaincre de l’importance de sa contribution dans l’approche du phénomène de représentation figurative d’un objet dont elle constitue la mixture avec sa partenaire simulative²⁵, j’ai nommé la „congruation“.

24 L’orientation est un facteur déterminant dans la reconnaissance de l’alphabet latin, il suffit d’aligner p, q, d et b pour s’en rendre compte. Cf. Saussure (1972), 165: „La valeur des lettres est purement négative et différentielle; ainsi une même personne peut écrire *t* avec des variantes [...]. La seule chose essentielle est que ce signe ne se confonde pas sous sa plume avec celui de *l*, de *d*, etc.“

25 Si l’on se reporte à *La sensation de l’esprit*, on comprend désormais que la représentation sensorielle qui y est mentionnée, lorsqu’elle est issue d’une rencontre entre simulation et congruation, aurait pu s’appeler ‚figuration‘ ou représentation figurative.



Illustration 5: *Réplique n° 31* (2004), *Version n° 3* (2006). Exposition „Hamel réitère“, Site Odéon 5, Paris. Plaques de métal laqué blanc (photo: André Morin).

Il me faut tout d'abord constater à quel point la méconnaissance de cette sensation est proportionnée à la fréquence de ses interventions. Bien qu'extrêmement répandue, elle ne semble pas avoir été repérée à sa juste valeur n'étant désignée par aucun autre concept avant que celui-ci ne soit forgé.²⁶ Il s'agit pourtant d'une sensation décisive puisqu'elle s'applique à rendre une part de la représentation identique à la conformation. Les aspects congrués partagent en effet avec les éléments conformés non seulement la proception mais de surcroît leur perception. Ce qui les rend fort semblables mais les distinguent sur un point: leur appartenance.

Une conformation existe en elle-même mais, s'il est nécessaire et suffisant qu'une simulation de certains de ses aspects soit assurée pour qu'une entité s'établisse comme figuration, une congruation dépend de la simulation à laquelle elle est associée en tant qu'elles appartiennent toutes deux à la même entité figurée. Ainsi, dans la version dessinée de la *Réplique n° 18* qui accompagne cet article, les surfaces frontales des lettres en relief représentées apparaissent-elles congruées parce qu'elles épousent totalement le plan perçu du papier sur lequel à cet endroit aucune trace n'est déposée et parce qu'elles sont en même temps agrégées à l'épaisseur simulée indispensable au bon fonctionnement de leur émergence.

Assimilation

Armés des concepts précédents, il est plus aisé de saisir la portée de cette modalité de représentation. Elle concerne les représentés possédant une analogie paramétrique avec leurs représentants sans partager avec eux de proception commune. Leur rapport s'avère plus lâche que celui entretenu au sein d'une figuration mais n'est pas pour autant sujet à l'arbitraire.

Il s'agit en fait d'un prolongement des effets de la constance perceptive à laquelle je faisais allusion précédemment. Nous avons vu que malgré les distances variables, les orientations toujours différentes ou les éclairages évolutifs auxquels une entité concrète est soumise, celles de ses caractéristiques qui autorisent son identification sont perçues comme intrinsèques et stables grâce à la régulation perceptuelle surplombant ces diverses approches.²⁷ Nous avons constaté que cela concernait les objets concrets tels qu'ils sont appréhendés sensoriellement à partir de proceptions résultant elles-mêmes de stimuli externes.

26 J'ai donné pour la première fois une définition de la congruation in Hamel (1994).

27 Pour commencer à comprendre le rôle de la constance perceptive, se référer à Rock (2006), 17-54.

Or cette faculté dont nous disposons d'établir des constantes aspectuelles s'exerce indépendamment du fait que les sensations des objets concernés puissent s'établir sous l'impulsion de stimuli externes. Nous possédons en effet la capacité de faire apparaître à notre esprit un objet virtuel et de l'identifier malgré les déformations mentales imaginées, quand bien même elles outrepassent largement les variantes que semblent nous fournir la masse des stimuli provenant de notre cadre extérieur.

Notre approche est la même devant les images actualisées dont la sensorialité est effective et repose sur les particularités d'un médium. Le fait que nous puissions reconnaître une entité par le biais de sa représentation sensorielle ne dépend pas de l'existence réelle des stimuli externes potentiellement responsables de son apparition. Autrement dit, la nature fictive ou factuelle des stimuli n'influe pas sur la discrimination des catégories de représentations analogiques.

L'univers réaliste, onirique, surréaliste ou merveilleux des référents choisis, leur appartenance à l'Histoire, à la science-fiction ou aux mythologies, n'entrent pas en jeu dans la nature des stimuli auxquels ils sont reliés. C'est pour ces raisons que les montres molles de Dalí relèvent de la figuration et non de l'assimilation. Contrairement aux portraits de Picasso qui ne figurent pas des monstres mous possédant un œil situé au milieu de la joue mais représentent des personnages dont l'apparence déformée assimile l'humaine norme anatomique. En revanche, l'appréhension de l'éventuelle origine interne ou externe des stimuli (vis-à-vis des fonctionnements neuro-cervicaux) conditionne nos modes d'élaboration mentale de sensations. Proposer des stimuli internes c'est fournir l'occasion aux 'assimilations' de s'exercer. Car leur action consiste précisément à nous faire imaginer un objet reconnaissable à partir de sa transformation mentale représentée. Précisons que l'objet victime de la transformation n'est pas nécessairement étranger aux constituants de l'œuvre. C'est pourquoi, dans une pièce musicale, les différents traitements successifs d'un matériau peuvent apparaître, si l'on utilise un type d'altération adéquat, comme une succession de métamorphoses progressives dont chaque avatar serait l'assimilation du précédent. Je conseille d'écouter ainsi le troisième mouvement de la *Septième Symphonie* de Mahler, par exemple.

Si certaines particularités structurelles des assimilants proposés nous l'autorisent, nous sommes donc prêts à extrapoler pour reconstituer mentalement l'organisation générale des éléments assimilés. Ce qui suppose que la transformation actualisée soit dissociée de certaines

caractéristiques virtuelles de l'objet, telles qu'elles pourraient être sans cette empreinte. Ce qui nous incite à imaginer que les stimuli externes de l'assimilant sont analogues aux stimuli internes responsables de la transformation de l'assimilé. Ainsi, au sein de la *Réplique n°31*, deux avatars de la forme en baïonnette croisée par un segment horizontal au bout arrondi nous autorisent, selon leur orientation et leur contexte, à déduire tout d'abord l'assimilation du seul ,t', puis celle de deux lettres, ,i' et ,t' (voir ill. 5), selon la manière dont nous interprétons les transformations mentales proposées, en l'occurrence une double torsion suivie bientôt d'une agglutination.

Imprégnation

Enfin, 'l'imprégnation' s'inspire fortement de l'indice peircien tout en élargissant sa portée. Selon Peirce,

*un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icone, bien que ce soit une icone d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet.*²⁸

28 Peirce (1978), 140 (2.248).

Si l'imprégnation désigne cette relation physique de cause à effet établie entre un représenté et un représentant, elle se greffe toutefois de surcroît, non sur seulement l'une d'entre elles (comme c'est le cas chez Peirce), mais bien sur chacune des quatre modalités de représentation déjà répertoriées ici, sans lesquelles elle ne peut s'établir (de même qu'une ressemblance ne suffit pas à construire une figuration, une relation de dépendance n'entraîne pas à elle seule l'installation d'une imprégnation). Nul doute qu'en découvrant la démultiplication de ces greffes, on n'ouvre la porte à de nouveaux terrains d'expérimentation non encore évalués.

Notons quelques exemples à titre indicatif: La dextre partie hémisphérique de la *Réplique n°32* relève de l'imprégnation figurative (voir ill. 6) car les reflets dans le miroir dépendent physiquement de l'objet réel contigu qu'ils complètent et dont ils simulent certains aspects. L'intensité d'une note de piano relève de l'imprégnation évocative car elle résulte de l'intensité analogique d'une pression de doigt sur le clavier et

semi-circulaire



Illustration 6: *Réplique n° 32* (2005), *Version n° 1* (2006). Exposition „Hamel réitère“, Site Odéon 5, Paris. Vinyles adhésifs rouges et miroir (photo: André Morin).

l'on sait combien la manière de représenter le corps de l'interprète par l'intermédiaire du toucher est importante dans l'exécution d'une œuvre pianistique. Lorsqu'un vocoder²⁹ transforme en *live* les sons émis par un chanteur, les sensations effectives des notes fondamentales et des harmoniques résultantes assimilent par imprégnation les sensations de la voix d'origine méconnaissable, responsable des stimuli externes enclencheurs. L'imprégnation désignative, enfin, a lieu dans une chorégraphie lorsque le bras d'un danseur, muni d'un capteur relié à une interface, enclenche à chacune de ses manifestations une série de notes échantillonnées dont la nature timbrale varie arbitrairement mais toujours selon des critères identiques, rendant les partiels dépendants par exemple des différentes orientations du geste effectué.

Voilà les représentations résolues.

29 Le vocoder est un dispositif électronique de traitement du signal sonore. Il analyse les principales composantes spectrales de la voix (ou d'un autre son) et fabrique un son synthétique à partir du résultat de cette analyse.

Bibliographie

- Damásio, António R. (1999): *Le sentiment même de soi*. Paris: Éd. Poche Odile Jacob.
- Arasse, Daniel (2008): *L'homme en perspective*. Paris: Éd. Hazan.
- Grisey, Gérard (2001): *Les espaces acoustiques*. 2 CDs [m. Beih. in frz., engl. u. dt.]. Hamburg: Universal Classics.
- Hamel, Patrice (1994): „Éloge de l'apparence“. In: *Les cahiers marxistes*. N° 194: *Positions matérialistes de l'écrit*. Bruxelles: Fondation Joseph Jacquemotte, 120-147.
- Hamel, Patrice (2006) „La sensation de l'esprit“. In: Jean-Noël Orengo et al. (Hg.): *Patrice Hamel*. Paris: Éd. mf, 106-123.
- Lelong, Guy (2001): *Daniel Buren*. Paris: Éd. Flammarion, collection La création contemporaine.
- Naccache, Lionel (2006): *Le nouvel inconscient*. Paris: Éd. Odile Jacob.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Also sprach Zarathustra*. In: id.: *Kritische Studienausgabe*. Éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Vol. 4. München: dtv.
- Schaeffer, Jean-Marie (2007): *La fin de l'exception humaine*. Paris: Gallimard.
- Simon, Claude (1971): *Les corps conducteurs*. Paris: Minuit.
- Peirce, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gerard Deledalle. Paris: Seuil.
- Rock, Irvin (2006): *La perception*. Louvain-La-Neuve: DeBoeck Université.
- Saussure, Ferdinand de (1972): *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Vignal, Marc, ed. (1990): *Dictionnaire de la musique*. Nouv. éd. Paris: Larousse.