

Patrice Hamel

Echos logiques

Entretien de Nathalie Stefanov

in catalogue de l'exposition *Contacts, Le trapèze*,
Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 1999



Réplique n° 5 (1996), Version n°1 (1998), chez l'un, l'autre, galerie Anton Weller, Paris, 1998 (photo Fabrice Fouquet). Néons blancs et reflets dans vitres perpendiculaires.

« Les Répliques parviennent à nous rendre conscients qu'une œuvre, loin de se limiter à sa matérialité, dépend des opérations mentales que nous effectuons pour inventer la réalité apparente et imaginer les éléments qui en découlent, »

Nathalie Stefanov: De plus en plus, ton travail est réalisé en fonction d'un espace d'exposition. Avant d'exposer, comment développais-tu cette pratique ?

Patrice Hamel: Au départ, j'ai réalisé des maquettes sur papier avec des petits miroirs permettant de montrer le fonctionnement des œuvres hors contexte. Ces maquettes n'ont pas de statut artistique, c'est un travail préparatoire, car l'art des *Répliques* suppose d'intégrer celles-ci dans leur lieu d'accueil.

A partir de quand utilises-tu le terme "Réplique" ?

Depuis le départ "*Réplique*" est un terme générique qui désigne le double statut de mes objets "*Réplique*" est un mot polysémique, il peut s'agir d'un double matériel ou d'une répartition au niveau du sens : quelqu'un qui répond réalise une réplique.

D'ailleurs, on emploie ce terme pour qualifier les divers exemplaires des ready-mades de Duchamp. Les répliques renvoient à la perte d'originalité. Mais revenons aux maquettes : elles ont été réalisées dans l'objectif de montrer le travail à diverses personnes qui gèrent les espaces d'exposition.

Voilà, c'est allé assez vite. J'en ai montrées à Ghislain Mollet-Viéville qui m'a conseillé de présenter ce travail à Isabelle Suret qui, à l'époque, ne travaillait pas dans une galerie fixe. Ghislain pensait que ce travail conviendrait à ce genre de galeriste.

Quand et où eut lieu ta première exposition ?

En juin 1996, rue des Ursulines à Paris, l'endroit où se trouvait à l'époque la galerie Anton Weller*. C'était un grand appartement avec un jardin. Ce que m'a proposé Isabelle Suret, lorsque je lui ai présenté mon travail, c'était de me servir des portes-miroirs déjà présentes dans l'appartement.

Ces portes-miroirs étaient évidemment idéales. À partir d'elles, étant donné que l'une des *Répliques* fonctionnait en reflet et supposait une lecture par le haut, j'ai pensé faire une projection au sol et l'idée du gobo (il s'agit d'une sorte de petit pochoir filtrant la lumière) est assez vite apparue. Ensuite, je me suis interrompu un an car j'ai réalisé un spectacle. Puis, fin 97, Isabelle Suret m'a proposé d'exposer chez elle et à partir de ce moment d'autres propositions m'ont été faites.

Par exemple, il y a eu l'exposition «Peur du vide» organisée par des architectes rue de l'Abbé Grégoire à Paris en avril 98. Dans un hôtel Holiday Inn, j'ai présenté plusieurs pièces. L'exposition avait lieu dans toute la rue. Plusieurs artistes y ont participé. Le public était très diversifié, mélangeant initiés et non initiés à l'art, c'était très réussi. Comme il s'agit d'un hôtel anglophone, j'avais choisi d'y inscrire des mots bilingues tels que "opaque, transparent, rotation, transit". Le groupe de mots "français /english?" indiquait le passage d'une langue à l'autre.

Ensuite, j'ai exposé dans le café «Les 9 billards», rue Saint-Maur à Paris, où j'ai présenté pour la première fois la *Réplique N°4*. Il y avait 6 miroirs face à face qui permettaient de multiplier à l'infini le mot qui désignait cette particularité. L'endroit se prêtait donc au thème choisi et les lettres ont été réalisées en fonction du lieu en reprenant la couleur du mur, ainsi que la forme des miroirs.

Enfin, en novembre-décembre 98, j'ai réalisé une grande exposition monographique au théâtre municipal de Roanne**, exposition qui s'appelait «Répliques au Théâtre». L'une des *Répliques*, disposée sur la porte vitrée donnant accès au théâtre, permettait de faire lire, selon l'endroit où on la regardait, l'action que l'on faisait en venant de l'extérieur, ou bien notre trajet depuis l'intérieur. Encore une fois, je suis intervenu sur un élément fonctionnel ; c'était une manière de s'intégrer dans un endroit pas nécessairement considéré comme artistique. J'ai aussi fait changer l'éclairage plein feu du théâtre afin d'attirer le spectateur vers des zones précises et j'ai fait retirer les chaises qui envahissaient l'une des salles où j'exposais, cela, pour que l'on prenne conscience du lieu lui-même.

À quelques exceptions près, ce n'est pas tant dans le milieu artistique que tu agis. L'une des caractéristiques de ton travail est qu'il s'adapte mieux à l'espace domestique, qu'à l'institution. D'ailleurs au Trapèze, tu dois ajouter des éléments au lieu, des miroirs, pour que cela fonctionne.

Dans un espace muséal vide, je m'arrange pour intégrer des miroirs, lorsque j'en ai besoin, en fonction du lieu. Au Trapèze, il y a de grands panneaux en bois que j'utilise pour déterminer la forme des miroirs, afin de laisser supposer que les miroirs étaient déjà là. Les miroirs sont donc posés *in situ*.



Réplique n°14 (1994), Version n°1 (1999)
Lumière projetée au sol depuis un projecteur à découpe muni d'un gobo et reflet dans le miroir, Exposition *Contacts*, Le Trapèze, Amiens, 1999 [photographie: Bruno Ravalard]

* cf Ghislain Mollet-Viéville, *L'art cognitif de Patrice Hamel* in Art Présence n°20, 1996

** cf Ghislain Mollet-Viéville, *L'art cognitif de Patrice Hamel*, in Art Présence n°20, 1996

Pour l'exposition *Contacts* au Trapèze, tu réalises la *Réplique n°14*

Oui. Le reflet dans lequel on lit la moitié de la formule employée est réévalué et modifié une fois qu'on lit les lettres projetées au sol et vice-versa, c'est à la fois réévalué et modifié dans les deux sens.

De plus, au Trapèze, il y a plusieurs déclinaisons de ces mots que j'inscris en fonction des travaux des autres artistes, réévalués et modifiés par mes pièces, celles-ci étant elles-mêmes à chaque fois réévaluées et modifiées par leurs travaux. Autrement dit, je m'articule à l'ensemble du contexte de l'exposition.

La technique du gobo, utilisée lors de ta première exposition, est-elle apparue en fonction du lieu ?

Oui. L'idée de la projection au sol avec gobo allait aussi de pair avec le fait que, rue des Ursulines, il s'agissait d'une exposition temporaire. Ainsi, je n'abîmais pas le sol. J'aurais pu utiliser des lettres adhésives mais avec le passage du public, elles se seraient elles-mêmes dégradées très vite. De plus, avec le gobo, il y a un effet de lumière qui se projette sur le spectateur quand il traverse la pièce.

Le reflet de la pièce sur le spectateur est-il important ?

Oui, et l'aspect éphémère de la pièce est ainsi mis en valeur. De même, le reflet, qui constitue une partie de l'œuvre, disparaît quand on ouvre la porte-miroir. Et, lorsqu'on éteint le projecteur, c'est l'œuvre entière qui disparaît d'un claquement de doigt.

C'est-à-dire que l'œuvre peut se transformer en fonction du passage du public et qu'elle n'est pas fixée en tant qu'objet,

Voilà. Il s'agit également de montrer l'importance du point de vue. Mes œuvres rendent manifestes leurs conditions de réception.

Ce qui revient dans ton travail, c'est cette quasi-immatérialité.

Je veux que mes propositions s'intègrent dans l'espace d'exposition, ce qui implique une relative discrétion. Mais la perception du lieu doit néanmoins en être changée, de même que la signification de l'œuvre est modifiée selon les rapports qu'elle entretient avec certaines caractéristiques de l'espace environnant.

Cette volonté peut-elle être comprise comme une réaction à d'autres travaux, d'autres pensées ?

Oui, je crois qu'il y a certaines leçons au XXe siècle dont il faut tenir compte. Je pense (grâce à Buren, qui est l'un des artistes qui m'a le plus apporté) que la notion d'*in situ* est fondamentale et qu'on ne peut plus continuer à faire des œuvres qui soient l'équivalent des peintures de chevalet. Même s'il s'agit d'autres matériaux et d'autres projets. Je ne crois pas aux œuvres qui prétendent exister en elles-mêmes, indépendamment de l'endroit et même indépendamment de l'observateur. Si l'on souhaite que l'œuvre soit réussie, ce dernier ne peut être qu'un opérateur actif.

Les œuvres réalisées dépendent ainsi du spectateur.

Oui, c'est un élément fondamental dans mon travail où la perception est particulièrement active. Je veux notamment montrer que l'œuvre est une interaction entre une matérialité installée dans un lieu et le regard de l'observateur. Le regard va faire apparaître de nouveaux éléments constituant l'œuvre. Sans le regard, il n'y a pas d'œuvre, c'est une évidence, mais il y a peu d'œuvres qui montrent que cela marche ainsi. Cela revient à mettre en évidence des choses qui fonctionnent tout le temps mais qu'on ne voit pas forcément, cela revient à mettre le doigt sur des opérations cognitives fondamentales.

Ce travail qui, d'une certaine façon, s'oppose à l'idée de l'autonomie de l'œuvre d'art, t'a amené à prendre en considération le contexte général dans lequel l'œuvre a lieu. Mais cela n'explique pas pourquoi on observe dans ton travail une certaine immatériabilité. Car finalement, on peut tout aussi bien rencontrer des pratiques "interactives" réalisées avec de véritables objets.

L'"immatériabilité" ne constitue qu'une partie de mon travail. Car la lumière, c'est de la matière, même si elle n'est pas palpable ou solide. De même, j'emploie des lettres adhésives, support léger certes, mais c'est de la matière. On utilise trop rapidement le terme "immatériel".

Je dirais plutôt qu'il y a dans mon travail (outre l'imbrication "icône-indice-symbole") une part de perception (du réel concret apparent), une part d'impression (concernant les reflets qui simulent, inversés, les objets dont ils dépendent), enfin il y a une part d'imagination qui intervient lorsqu'on est amené à compléter les formes appréhendées par les sens, ce qui permet de comprendre d'autres formes, celles des lettres constituant l'œuvre.

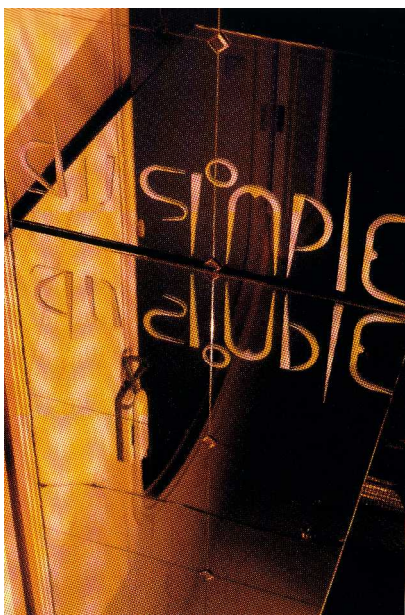
Prenons la *Réplique n°14*. Il est clair que si l'on parvient à lire, c'est qu'on organise mentalement les formes. Il y a donc une part de construction mentale qui est importante. Bien sûr, on peut également se demander si la construction mentale est immatérielle. Mais c'est une autre question. Plus modestement, ce dont j'essaie de rendre compte, c'est de la différence de nature qui existe entre certaines opérations d'appréhension cognitive et de la façon dont elles s'articulent. Et de distinguer les aspects relevant de matérialités apparemment réelles de ceux qui relèvent de matérialités simulées ou seulement imaginées.

Cette construction mentale que le spectateur effectue se base sur une certaine réalité. Mais la réalité montrée n'est pas suffisante.

En effet. La réalité apparente, tout comme la fiction, se construit, en l'occurrence ici, par le regard. Et ce qui permet de mettre en évidence l'action de l'observateur, c'est la symétrie des traces appréhendées.

Celle-ci témoigne de la similitude des formes sensorielles et contredit la variété des lettres qu'il est possible de lire à partir de ces apparences similaires. J'essaie d'exhiber le travail effectué par la lecture active***.

En fait, il y a plusieurs cas de figure. Sans vouloir être exhaustif il est possible d'en relever trois principaux pour les *Répliques* fonctionnant avec des miroirs :



1) Lorsqu'une forme perçue donne une lettre du côté réalité et une lettre différente du côté réflexion (le "m" du haut devient le "u" du bas) ;

2) Lorsqu'une forme, contrairement à notre attente, donne la même lettre de chaque côté du miroir - nous complétons dans ce cas de la même façon les traces sensorielles malgré l'inversion due au reflet (le "u" de "du" devient le "u" de "au") ;

3) Lorsqu'une lettre est déjà symétrique et complète dans sa forme apparente et peut être lue de la même façon de chaque côté (le "e" *du haut devient le "e" du bas*). Dans ce dernier cas, le travail de lecture est évidemment moins actif, mais il facilite le décryptage global.

Réplique n°1 (1995), *Version n°1* (1996) Adhésifs coupés en vinyle blanc posés sur un miroir et reflets dans un autre miroir perpendiculaire. *Chez l'un, l'autre*, galerie Anton Weller, Paris, 1996 - [photographie: Bertrand de Lafargue]

*** cf Patrice Hamel, *Emergence de lettres (une lecture cognitive)* in *Formules n°1*, Ed. L'Âge d'Homme, 1997-98

Peut-on inscrire ton travail dans une certaine histoire qui s'est prévalu de la disparition de l'objet ? Une histoire où l'écriture, le texte, se substituait à la réalisation matérielle d'un objet.

Il est évident que j'ai tenu compte de certaines leçons de l'art conceptuel, comme l'aspect auto-réflexif notamment. Sauf que l'art conceptuel comme son nom l'indique, privilégie le concept, c'est-à-dire que la réalisation importe peu, on doit simplement conserver l'idée qui est véhiculée par les mots affichés ou l'illustrer par sa réalisation (du moins, c'est ce que pensent faire les artistes conceptuels, mais en réalité il se passe toujours autre chose). Or dans mon travail, ce n'est pas cela du tout.

Ton travail questionne alors simultanément la forme, la matière, la participation du spectateur ainsi que le contexte global où la pièce est montrée, cela tout en tenant compte des leçons de l'art conceptuel.

Oui, mais dans l'art conceptuel le sens est davantage autonome. Même dans l'œuvre de Kosuth, il est possible de remplacer les mots par des synonymes, la forme précise des lettres utilisées n'a pas d'importance, on peut aussi utiliser d'autres langues. Dans mes pièces, c'est impossible (sauf lorsque les synonymes ou les traductions le permettent, mais alors l'objet produit est totalement repensé et suppose que soient effectuées des opérations nouvelles) car le sens n'apparaît que parce qu'il y a certaines formes que je travaille et d'où le sens surgit. Les deux sont interdépendants. En fait, la principale leçon que j'ai tirée de l'art conceptuel, c'est qu'il ne faut pas en faire.

Dans ton travail, tu montres que la mise en avant du fonctionnement même de l'œuvre est importante ; qu'il est important de comprendre les mécanismes et les fonctionnements internes de l'œuvre.

Oui, et pour moi cela est lié à toute l'histoire de l'art, quelle que soit l'époque. Schématiquement, il y aurait deux types d'artistes : ceux qui fournissent dans l'œuvre les clés de lecture et ceux qui ne les fournissent pas. Pour comprendre la démarche de ces derniers, il faut donc réunir toute une documentation extérieure à l'œuvre.

Aujourd'hui on a des petits cartels, des modes d'emploi, etc. C'est à cela que je m'oppose. Dans l'histoire, on retrouve cette opposition entre Caravage et Poussin.

Caravage fournit-il le mode d'emploi de son travail ?

Bien entendu. Sur le travail qu'il établit sur les lumières, par exemple. À Rome, on a la chance de voir les peintures dans les lieux mêmes qui leur étaient initialement destinés. Caravage a prévu des éclairages fictifs à l'intérieur des toiles qui se relient aux éclairages réels du lieu tout en exhibant leurs contradictions.

D'autre part, Caravage a travaillé sur le point de vue. Par exemple pour *Le Crucifiement de Saint-Pierre* et *La Conversion de Saint-Paul*, deux toiles en vis-à-vis peuvent être observées depuis des emplacements croisés qui révèlent les points de vue non frontaux choisis par Caravage (en fait, que le lieu l'a incité à choisir).

Il montre donc comment les toiles sont construites et quel est leur point de vue privilégié (car contrairement aux anamorphoses traditionnelles, les autres points de vue fonctionnent, moins bien, si l'on veut, en tout cas autrement, et la leçon du point de vue privilégié conduit, lorsqu'il est possible d'accéder aux autres, à s'interroger sur la manière dont ces derniers le constituent). Ce qui représente une façon parmi d'autres de rendre visibles les conditions de la fiction. Toute entreprise artistique qui rend conscient l'observateur des opérations effectuées pour appréhender un objet est susceptible d'éviter la manipulation de cet observateur, de ce fait moins tenté d'être fasciné par un prétendu génie.



Michelangelo Merisi, dit " Le Caravage "
Le crucifiement de Saint-Pierre, 1600-1601
Huile sur toile - 203 x 175 cm
Chapelle Cerasi Santa Maria del Popolo, Rome



Michelangelo Merisi, dit " Le Caravage "
La conversion de Saint-Paul, 1600-1601
Huile sur toile - 230 x 178 cm
Chapelle Cerasi, Santa Maria del Popolo, Rome

Cependant, lorsque Caravage peint des figures, il ne nous explique pas pourquoi il peint telle figure plutôt que telle autre, il nous les impose.

Oui, de ce point de vue, il se sert d'une iconologie même s'il l'a repensée. Il part d'une imagerie préétablie. Il agissait aussi sur commande religieuse, il n'était pas libre du sujet. Moi, ce qui m'intéresse c'est de regarder tout ce qu'il apporte et qui échappe à cette imposition, à cette commande. Et tout ce qu'il apporte a fait scandale : sa lumière par exemple n'était pas assez divine, elle tenait trop compte du lieu d'inscription (entre parenthèses, l'installation de ses toiles dans les musées telle qu'elle est pratiquée est une véritable catastrophe, un contresens parfait puisqu'elle rend autonome ce qui ne doit pas l'être).

Ce qui m'intéresse chez Caravage, c'est qu'il tient compte du conflit entre la fiction et la réalité. Contrairement à d'autres peintres, à ceux qui cultivent le trompe-l'œil par exemple et intègrent leurs représentations dans l'espace réel au point de quasiment faire oublier ce qui les distingue, Caravage, dans la manière d'exposer ses toiles, ne met jamais de côté les spécificités de la réalité à laquelle le spectateur appartient : bien au contraire, il la place au premier plan. De même, à l'intérieur de l'espace représenté, lorsqu'il peint *L'Amour vainqueur*, le garçon ayant servi de modèle apparaît autant que l'ange qu'il représente. Notamment, ce petit garçon a les ongles des doigts sales. Cela a scandalisé car tout d'un coup, le modèle, le réel interne, est aussi présent que la fiction, il y a un conflit entre eux qu'il met en avant.

Soit, mais il le fait par le biais de la représentation.

Lorsqu'un peintre en imposant au spectateur un point de vue biaisé exhibe comment la représentation diffère du plan du tableau (car d'habitude le point de vue frontal, à moins d'effectuer un travail spécifique, a tendance à être oublié) il exhibe aussi ce qui distingue la réalité. Ce qui compte selon moi, c'est de parvenir à montrer explicitement ce qui organise la fiction ou la réalité. Van Doesburg, à la fin de sa vie, est l'un des premiers non figuratifs à faire des œuvres qui montrent leur fonctionnement (ce qui n'est pas forcément attaché à la pratique non figurative).

De même avec certaines peintures de Mondrian. Mais la représentation n'est pas évacuée pour autant, elle est d'une autre nature. En effet avec les toiles positionnées sur la pointe, en losange, le hors champ supposé (car nous sommes conduits à imaginer le prolongement des lignes peintes) relève du représentatif.

Revenons à la place du spectateur dans ton travail. Peux-tu développer ?

En fait, je veux donner aux gens le moyen d'accéder à ce qui est fait. Si l'œuvre fournit ses clés de lecture, cela permet aux gens quels qu'ils soient de comprendre le travail. Des artistes comme Poussin ont des liens très forts avec une certaine littérature, donc un problème de culture extérieur à l'organisation de la peinture apparaît, qui fait souvent obstacle à la compréhension de celle-ci. Et parfois, c'est encore plus compliqué, car la culture évoquée est souvent une culture personnelle ne nous permettant pas d'avoir accès à l'œuvre et aux intentions de l'artiste.

Par mon travail, je veux lutter contre ce que Riffaterre, un linguiste, appelle l'illusion intentionnelle, c'est-à-dire le moment où l'auteur, ayant eu l'intention de faire quelque chose, réussit à faire penser qu'il suffit d'avoir eu cette intention pour qu'elle passe dans l'œuvre. Pour moi, le travail n'est pas encore commencé. Faire un objet d'art, c'est parvenir à créer une forme qui devient un moyen de concrétiser l'intention et de la rendre perceptible. Souvent, cette forme produit même de nouvelles intentions.

Tous les artistes ne procèdent pas de cette manière. Certains partent de leur univers personnel, l'exposent et demandent implicitement au spectateur de produire divers niveaux de lecture. L'artiste à ce moment ne souhaite pas imposer au lecteur le sens de ce qu'il lui montre.

Je suis très opposé à cette conception qui revient pour moi à intimider le spectateur avec des formules toutes faites. Quand on n'oriente pas la lecture ou le regard, on ne propose rien. Si l'œuvre revient à montrer un objet qui facilite le délire ou les projections du spectateur, on n'a pas besoin d'elle. Tout le monde peut rêver dans son coin. Non, pour moi une œuvre doit permettre de comprendre de nouveaux mécanismes. Il ne suffit pas de livrer le spectateur à ses rêves, à une certaine liberté d'interprétation. De toute façon, on n'est pas vraiment libre, cela aussi est un discours creux. En général, on projette des choses que l'on a malgré tout appris à projeter. Donc c'est une fausse liberté. La projection subjective n'est pas une manière de lutter contre la manipulation quotidienne, intellectuelle, affective, etc. Lorsqu'un artiste prétend qu'il ne veut pas imposer de sens, il le fait en général au niveau de l'affect, en utilisant une rhétorique traditionnelle. Je trouve très problématique que l'on impose des affects aux autres. Car nous sommes libres d'avoir les émotions que nous désirons avoir. À une certaine époque, les artistes ont tenu un discours purement réactif à l'affect et voulurent évacuer toutes les émotions, ils se voulaient radicaux. C'est totalement impossible car même dans l'art conceptuel ou minimal, l'affect peut surgir, mais il est propre à chacun. Ce qui me dérange ce sont les artistes qui imposent des affects précis, comme Boltanski qui impose la souffrance, qui fait pleurer les gens. Curieusement, on ne condamne pas les émotions imposées, bien au contraire. Or c'est là que réside le danger : diriger par l'affect et imposer, pour le coup, incidemment n'importe quelle idée. La chronologie que je préconise est inverse : proposer un objet et son intellection. Si, dans un second temps, cette compréhension procure du plaisir, par exemple, ce n'est plus un problème car l'émotion apparaît en connaissance de cause.

Boltanski renvoie le spectateur à une histoire collective, c'est une démarche politisée.

Il y a différentes façons d'être politisé. Elles ne se valent pas toutes.

Quelle est ta manière de l'être ?

Mon travail est engagé, mais non comme on l'entend traditionnellement. Je ne suis pas engagé au niveau d'un contenu social et extérieur à l'œuvre. Je suis engagé par rapport à une forme spécifique et par rapport au fait que je fournis aux gens les moyens d'appréhender mes pièces, donc les moyens de comprendre et donc de réagir et de critiquer.

Cet engagement réagirait à une certaine forme de pratique contemporaine, parfois taxée d'élitiste, qui ne donnerait pas les moyens aux spectateurs d'accéder à sa lecture ?

Parfaitement. Et parallèlement, j'évite la manipulation affective. Les gens sont parfois déboussolés lorsqu'on ne leur impose pas un affect donné. Du coup, ils croient que l'œuvre est froide, qu'il n'y a pas d'émotion, justement parce qu'on les laisse libre. C'est terrible cette confusion. Comme s'ils ne pouvaient d'eux mêmes réagir et avoir leurs propres émotions.

Dans certains de tes textes, tu renvoies ta pratique à certains auteurs, tel Perec, qui travaillent à la mise en abyme du fonctionnement de l'écriture. Souhaiterais-tu une littérature qui ne ferait que parler de littérature ? Quels sont pour toi les contre-exemples ?

Les contre-exemples remplissent les librairies et se trouvent chez Perec lui-même, dans son histoire des années 60 intitulée *Les Choses* (il fallait bien commencer). Que les œuvres littéraires importantes parlent d'une manière ou d'une autre de littérature, cela me paraît évident. En revanche, dire qu'elles ne parlent que de littérature serait abusif. Mais avec ces éléments exogènes, certains écrivains ont procédé de manière à révéler tout autant les fonctionnements de leurs livres, ne serait-ce que pour les raisons que j'évoquais à propos de Caravage.

Pourquoi as-tu choisi de travailler uniquement avec les lettres ?

Je voulais qu'il y ait une interaction entre le concept et la forme. Il m'a semblé que c'était le seul moyen d'y parvenir.

Comment penses-tu ton travail face aux œuvres de Markus Raetz qui réalise des anamorphoses autour des personnages d'Elvis Presley ou de Mickey, et où le reflet d'un homme au Chapeau se transforme en lapin ?

L'iconique, dans ce contexte, me pose un problème et notamment parce que je n'ai pas trouvé les objets figuratifs symétriques qui permettraient de désigner l'œuvre elle-même. Un Mickey, cela ne m'intéresse pas beaucoup puisque cela renvoie à quelque chose d'extérieur à l'objet exposé.

Réalisés-tu à chaque exposition des œuvres différentes, et de quelle manière réactives-tu des pièces en fonction des lieux ?

La forme et le sens changent en fonction de l'endroit où l'œuvre a lieu et selon les endroits, les mêmes mots peuvent changer de signification. Il est possible que je réalise une installation dans le hall d'un hôpital où la cour d'entrée donne directement sur la chambre funéraire. J'aimerais inscrire le mot "transit", pour relier l'un et l'autre bâtiment.

Sinistre affaire...

Non, je ne fais que désigner la spécificité du lieu, il ne faut pas avoir peur de la réalité. Là bien sûr le terme "transit" prend une toute autre signification que lorsqu'il est installé à l'hôtel Holiday Inn... Le contexte a une influence énorme sur ce qui est exposé.

À côté de son travail plastique, tu mènes plusieurs autres activités : tu as publié des textes pointus sur divers sujets, tu réalises des spectacles où tu t'occupes de la mise en scène, de la scénographie et de la lumière, etc. Pour les textes, comment es-tu venu à l'écriture ?

Pendant 8 ans, je me suis occupé avec plusieurs amis d'une revue, intitulée "Conséquences" Nous étions très liés à Jean Ricardou, le théoricien du Nouveau Roman, qui était pour moi une sorte de maître dans ma jeunesse. J'ai découvert le Nouveau Roman vers 18/20 ans, ça a été pour moi une révolution. C'est peut-être Ricardou le premier à m'avoir montré combien il était important pour l'œuvre de désigner ses fonctionnements. Au sein de la revue "Conséquences" nous avons eu également beaucoup d'échanges entre nous.

Penses-tu que ton travail plastique vienne de ta réflexion sur la littérature ?

Oui, entre autres. Et réciproquement. Dans un premier temps, j'essayai d'appliquer les analyses littéraires de Ricardou au cinéma, à la peinture ancienne et à l'art contemporain. Puis j'ai recherché les opérations spécifiques de chaque domaine que je pratiquais. J'ai toujours théorisé à côté de mes pratiques artistiques, j'ai toujours mené les deux de front. J'enseigne d'ailleurs les relations images-sons à l'ENSATT (après les avoir enseignées à la FEMIS).

La pratique est une façon de critiquer la raison pure, de la mettre en cause en la confrontant à la "réalité perçue" Par conséquent, sans théorie, la pratique ne sert à rien, sans pratique, la sienne ou celle d'un autre, le théoricien est susceptible de se tromper. Théorie et pratique sont aussi complémentaires dans mon travail que les différents domaines artistiques que je parviens à pratiquer en alternance. Je cultive même les relations entre ces domaines et m'oppose à l'isolement des purs spécialistes. Je regrette que l'enseignement actuel soit si limité. J'essaie, pour ma part, d'y remédier et d'encourager le travail collectif entre spécialistes de disciplines différentes.

Nathalie Stefanov, Echos logiques

Entretien avec Patrice Hamel in catalogue de l'exposition Contacts, Le trapèze, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 1999