

Patrice Hamel
Emergence de lettres
(une lecture cognitive)
in Formules n° 1, Ed. Noesis, 1997

Tout objet appréhendé visuellement est relié à la cognition au point d'en dépendre. Autrement dit, le système visuel, loin de se contenter d'enregistrer ou même d'interpréter les événements externes, participe activement, selon des régularités qui lui sont spécifiques, à l'élaboration de ce que chacun voit. ¹

Qu'il s'agisse de lumière projetée, d'adhésifs découpés ou de formes imprimées ², les différentes parties qui constituent l'ensemble matériel de chaque pièce que je réalise sous l'intitulé *Réplique*, permettent de déchiffrer des lettres formant des mots ou des parties de mots. Une fois réfléchies dans les miroirs situés à leur proximité, ces mêmes traces, lumineuses, adhésives ou imprimées, autorisent la lecture de mots (ou de parties de mots) différents. L'aspect sémantique issu de la réunion des parties concrètes et de leur reflet désigne une caractéristique affectant la forme même des traces ayant permis que ce sens advienne. ³

Leur dépendance cognitive ne distingue pas les *Répliques* ⁴ d'autres travaux artistiques. Leur particularité provient davantage du fait qu'elles incitent le spectateur à *prendre conscience* de la part importante de la cognition dans leur mode d'existence. Ainsi pouvons-nous réaliser — la plupart du temps, nous avons tendance à l'oublier — que l'existence des objets visibles est toute relative.

*

Les deux visages du réalisme

Il est une doctrine particulièrement difficile à contrer tant elle semble répandue : elle s'appelle le réalisme. Chassez-le par la porte de la représentation, il reviendra par la fenêtre de la présentation ⁵. Que les réalistes dénoncent les pièges du leurre idéaliste (enclin à occulter les réalités) et ils tomberont dans ceux du leurre matérialiste (qui dissimule les mécanismes cognitifs).

Autrement dit, beaucoup de ceux qui contestent le premier réalisme ignorent qu'ils sont encore pris au piège du second.

Les réalistes de la représentation entretiennent, dans les produits qu'ils fabriquent ou qu'ils vénèrent, la transparence des opérations effectuées par l'intermédiaire du support utilisé. Les histoires, les messages, les sujets sont alors privilégiés et traités de façon que nous n'ayons pas à nous interroger sur les principes qui ont permis de les faire advenir. Davantage, ils tendent à faire oublier le support même de l'écriture : entraînés ainsi à être attentifs aux seuls effets sémantiques, nous cessons notamment de percevoir la typographie. Quelles que soient leurs intentions (ils dénoncent parfois, plus souvent confortent les idéologies ambiantes), les réalistes de la représentation nous transportent en d'autres lieux que celui du médium dont ils se servent, en nous donnant l'impression que ces lieux existent ou pourraient exister de manière autonome — nous nous contenterions de les transcrire, alors qu'ils résultent d'agencements mentaux —, faisant de nous, sous cet angle, des dupes et non des complices.

Avec les réalistes de la présentation le problème est repoussé d'un cran. Parmi eux en effet, ceux qui essaient de mettre en évidence le support oublient que celui-ci est lui-même le résultat d'un procès cognitif que la prégnance de la matérialité apparente peut dissimuler.

Le monde, selon leurs théories — qui demeurent souvent implicites tant elles leur paraissent évidentes —, s'offrirait d'emblée à nos yeux, sauf cas de figure particuliers qui feraient surgir nos défaillances.

En fait, ils font une excessive confiance à la perception au point de croire qu'elle ne permet qu'un décalque d'une réalité pouvant être envisagée en soi (mais de quelle façon ?). Partant, bien entendu, ils sont conduits à traquer les sensations qu'ils considèrent « illusionnistes » sur lesquelles reposent aussi bien les phénomènes qu'ils rangent parmi les aberrations optiques que ceux composant les objets représentés. Mais ils ignorent qu'ils s'acharnent ainsi à critiquer l'évolution naturelle (que Darwin fut le premier à théoriser) ayant conduit à mettre en place jusqu'aux réseaux neurobiologiques. Or ces derniers participent tout autant à déterminer la réalité apparente qui nous semble cohérente. Et les réalistes de la présentation oublient que c'est grâce à cette seule cohérence, qui paraît telle parce qu'elle est viable, partagée par notre espèce et que nous y sommes habitués, que la réalité apparente peut nous paraître exister en toute objectivité.

Dès lors que nous apprenons comment les aspects des objets relevant du visuel surviennent, *il devient impossible d'attribuer à la matière apparente un statut plus consistant qu'aux objets visuels issus de la représentation*. Et l'établissement de hiérarchies selon des critères de vérité devient incohérent. Ce qui est visiblement matériel n'est pas plus réel que ce qui est visiblement immatériel, sauf en apparence.

L'attitude opposée aux réalistes consiste à partir des phénomènes pour établir les degrés de réalité apparente.

Chaque domaine suppose un mode d'approche spécifique. Chaque réalité dépend de son mode d'appréhension et il importe d'utiliser le plus adéquat à une situation donnée. Ainsi n'accède-t-on à la matière physique qu'à l'aide d'instruments capables d'enregistrer des qualités qu'ignorent les sensations produites par notre système cognitif et obéissant à des lois différentes. Les longueurs d'onde des fréquences électromagnétiques échappent totalement à l'appréhension du corps humain. De même, les seuils entre les couleurs qui résultent de l'interaction de ces fréquences avec notre système cognitif deviennent-ils arbitraires lorsqu'on les envisage de manière purement physique. ⁶

S'il est préférable, pour aborder les productions artistiques, de tenir compte de la cognition c'est que *les produits de l'interaction entre environnement et système cognitif constituent bien la base déterminante sur laquelle s'appuient les différents objets que nous voyons*. La thèse cognitive repose notamment sur des expériences ayant permis de comprendre une partie de notre fonctionnement neurosensoriel. Elle ne se fonde pas sur les produits d'une logique qui s'abstrait de l'apport biologique en matière d'intelligence, seul à autoriser l'émergence des phénomènes et leur prise de conscience.

Présentés ou représentés, les objets qui constituent l'œuvre d'art sont avant tout des produits cognitifs.

*

La cognition apparente

A travers les *Répliques*, je m'efforce donc de mettre en scène les enjeux de la cognition. Si je fais en sorte que le spectateur réalise qu'il est en partie responsable de l'élaboration des sensations visuelles qui lui apparaissent, mais également de celles, virtuelles, auxquelles les premières s'articulent parfois, c'est pour l'inciter à différencier les strates constitutives d'un même objet sensoriel. Ainsi est-il davantage capable de se trouver en position de maîtrise vis-à-vis du résultat des opérations mentales qu'il est invité à effectuer. Dès lors, il risque moins d'être victime de certaines manipulations que ne manquent pas de rechercher ceux qui élaborent leurs œuvres en faisant en sorte de diriger les attitudes cognitives de manière qu'elles demeurent inconscientes.

Les *Répliques* rendent possible la reconstitution des systèmes qui les génèrent. En fournissant leurs propres clés d'appréhension elles ne supposent pas de modes d'emploi externes.

Un « art cognitif » en découle (il concerne aussi bien certaines œuvres de plusieurs plasticiens qu'il n'est pas impossible de recenser). Il aide à faire saisir comment nous discriminons les modes de constitution des objets visuels, dès lors que nous réfléchissons sur la nature des éléments qui participent à leur appréhension. Je parle ici de ce qui nous semble distinguer les

modes de constitution apparents dont nous sommes conscients, une fois les objets appréhendés, et non de ce qui se passe pendant les étapes non conscientes qui ont conduit à produire ces objets.

De nombreux objets artistiques se prêtent à des lectures multiples sans véritablement pouvoir leur résister. Mais le fait qu'un objet ne parvienne pas à contrer une lecture ne suffit pas à la légitimer. En revanche les pièces elles-mêmes fournissent plus rarement leur mode de lecture, celui qu'elles ont privilégié et où réside leur intérêt. C'est le cas des œuvres d'art cognitif qui s'opposent ainsi aux cryptages favorisant les références implicites. Elles résistent non moins aux projections subjectives et aux délires interprétatifs puisqu'elles guident l'attention sur les opérations qui justifient leur mode d'apparition spécifique.

L'art cognitif des *Répliques* nous encourage en l'occurrence à nous concentrer sur ce qui nous permet de concevoir (c'est-à-dire tout à la fois comprendre et inventer) les lettres de l'alphabet lorsqu'elles sont agencées pour former des mots.

*

Les conditions d'apparition de la lettre

On l'aura compris, si les *Répliques* s'apparentent plus aux arts plastiques qu'aux œuvres de littérature, ce n'est pas tant qu'elles mettent peu de mots à contribution, que parce qu'avec elles il est plutôt question de s'arrêter sur les mécanismes qui font advenir le signifiant visuel que constituent les lettres. Or la littérature part de la lettre constituée et ne s'interroge guère sur les conditions de son apparition.

Une lettre est seulement caractérisée par sa forme ; tous les autres aspects (taille, couleur, matière, etc.) importent peu à son identité. Mais, comme pour la plupart des objets que l'on range dans une même catégorie formelle, une lettre n'est pas identifiable grâce à une morphologie immuable.

Chaque lettre d'un alphabet constitue un paradigme regroupant un ensemble limité (variable selon les lettres) de formes distinctes, auxquelles nous attribuons néanmoins le même nom. Nous constatons avec « A, a, a », « D, d » et « G, g, g », par exemple, que le rapprochement entre les occurrences de chaque groupe provient de la culture : ainsi « d » et « a » se ressemblent plus que « a » et « a » (cela n'est pas propre au seul alphabet latin, l'alphabet grec, entre autres, réserve des surprises aussi grandes si l'on compare les capitales et les bas de casse standard : « ω » et « Ω », « ξ » et « Ξ », « σ » et « Σ », notamment). De plus, ces formes différentes correspondant à une même lettre peuvent être variées à l'infini et ces variations ne s'établissent pas selon des normes préétablies logiquement mais en fonction de critères dictés par des principes cognitifs (où le contexte linguistique et le style typographique peuvent jouer un rôle important).

Une lettre n'est donc pas un donné dont la matérialité est entièrement définie. De plus son identité ne repose pas sur l'ensemble de ses caractéristiques apparemment consistantes car tous ses éléments perçus n'ont pas le même poids dans l'évaluation de son appartenance à telle ou telle classe (certaines parties de lettre sont considérées parfois comme des ajouts décoratifs).

Avec les *Répliques* nous prenons conscience que nous sommes susceptibles de considérer comme membres d'un ensemble représentant la même lettre, des structures qui n'ont jamais été vues auparavant, car à chaque fois que nous repérons une lettre nous organisons la perception en retenant seulement certains des éléments perçus et en complétant mentalement ce qui nous semble manquer.

Les *Répliques*, en effet, ne se réduisent pas à ce qui est réellement présent. En elles, toute une part existe uniquement grâce à l'observateur, non à partir de sa propre subjectivité mais à partir des opérations cognitives intersubjectives, c'est-à-dire communes à tous.

Davantage, la même image, réfléchi par un miroir, peut changer de signification : certains traits qui étaient insignifiants dans l'endroit deviennent signifiants dans le revers et réciproquement. (*cf. Réplique N° 5 – voir en fin d'article*)

De manière plus générale, 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.

Les *Répliques* proposent ainsi une critique de l'objectivité sans pour autant favoriser la subjectivité, bien au contraire.

*

Répliques au réalisme

Les *Répliques* s'opposent par conséquent au second réalisme, celui de la présentation, et cette opposition s'effectue en nous faisant prendre conscience de deux mécanismes : celui qui institue ce que j'ai appelé la *conformation*, celui qui favorise les *virtualités*.

Je considère que l'aspect d'un objet est perçu dès lors qu'il nous apparaît réel, c'est-à-dire lorsque son existence nous semble confirmée par nos sens. Je définis la conformation comme l'opération qui permet de concevoir un objet dont les aspects sont conformes à ceux de l'objet que nous percevons simultanément ⁷ (cette compréhension ne passant pas nécessairement par les mots). Elle s'oppose ainsi à la représentation qui permet de concevoir une entité non conforme, sur au moins l'un de ses aspects, à l'objet perçu simultanément (ainsi un cube est-il représenté sur une toile parce que le volume que nous lui attribuons s'oppose au plan perçu simultanément).

Loin de se contenter de retenir indifféremment les éléments perçus, la conformation fonctionne par spécification, structuration et sélection du perceptuel.

Une forme lumineuse peut devenir une lettre parce que la conformation spécifie les sensations perceptuelles qui la font apparaître. Ainsi, grâce au contexte, les lignes, verticale et horizontales, du néon qui compose la première trace graphique de la *Réplique N° 5*, sont-elles privilégiées au détriment des autres aspects du même néon (la couleur, la matière notamment), et l'organisation globale de ces formes permet-elle de lire un « T ».

Davantage, en structurant les sensations perceptuelles, la conformation nous fait conserver la totalité de certains aspects ou au contraire choisir certaines parties pour en abandonner d'autres.

Ainsi, en sélectionnant la ligne courbe de la quatrième entité de la partie concrète de la même *Réplique*, peut-on discerner un « a », et en réduisant, dans la partie réfléchie par le miroir, cette même courbe à un simple empattement, peut-on accéder au « n ».

Mais les lettres des *Répliques* sont également constituées d'éléments virtualisés qui provoquent des représentations.

Par exemple, la réunion des deuxième et troisième entités formelles de la *Réplique N° 5*, qui permet de produire un « R », est virtuelle, tandis que la partie réfléchie de ces deux entités laisse seulement actualiser deux lettres distinctes (« S » et « I »). De même, la courbe de la quatrième entité, parce qu'on imagine son prolongement, permet d'envisager un « a ».

Les lettres y sont donc en partie le produit de notre imagination. De plus, dans d'autres *Répliques*, nous pouvons compléter différemment les traits manquants à partir de mêmes traces. Le résultat de notre lecture, au stade même de la lettre, relève donc souvent de la fiction.

Elle s'établit facilement à partir d'un objet dont certaines caractéristiques font défaut, pourvu que l'on parvienne à jouer avec notre cognition.

Dès lors, le spectateur est fictionnalisé par son regard puisqu'il se trouve en position de voir ce qui n'existe pas.

Le sens que ces conformations et virtualités fait advenir s'oppose en outre au second réalisme, celui de la présentation, en raison des mécanismes autoréflexifs auxquels le sens défère.

En effet, lorsque le sens advient, l'autoréflexion dissuade le spectateur de s'évader du lieu de la lecture et le renvoie à l'objet de l'investigation visuelle (ainsi la symétrie, la réversibilité, sont-elles formulées afin de faire réaliser quelles opérations sont responsables des productions de lettres participant à l'élaboration des mots employés).

En associant le travail formel sur les lettres à l'autoréflexion que les mots constitués par ces lettres induisent, les *Répliques* réalisent une telle intrication de la forme et du contenu qu'ils semblent dépendre réciproquement l'un de l'autre.

Ainsi, le passage à travers le miroir est-il possible en raison de la symétrie formelle des néons et de leur reflet. Cette symétrie permet qu'un mot se constitue de part et d'autre du miroir et donne accès au sens qui désigne le passage effectué.

Loin de vouloir manipuler ou même simplement déniaiser le spectateur, les tenants de l'art cognitif parient sur son intelligence en supposant qu'il prendra plaisir à être tenu responsable de ce qu'il comprend.

1 , Pour plus de détails on se reportera à Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993.

2 , C'est le cas de la *Réplique N° 5* présentée dans ces pages.

3 , Une analyse de *Répliques* est proposée dans « L'art cognitif de Patrice Hamel » par Ghislain Mollet-Viéville in *Art Présence N° 20*, 1996, p. 2.

4 , Ces pièces sont désormais soutenues par la galerie Georges Verney-Carron.

5 , La présentation concerne les objets de la réalité immédiate, la représentation concerne des objets absents de la réalité immédiate. Il est possible de représenter des abstractions, des objets imaginaires, des objets présents en d'autres lieux ou ayant été présentés auparavant.

6 , Davantage, il existe une spécification mutuelle de l'organisme et de l'environnement. Elle empêche de penser que les événements appréhendables préexistent toujours à notre comportement cognitif. A ce sujet, il est recommandé de lire *L'inscription corporelle de l'esprit*, op. cit., p. 273 notamment. Pour les mêmes raisons, on pourra lire Stephen Jay Gould, « Le principe du Grand Sceau » in *Comme les huit doigts de la main*, Seuil, 1996.

7 , Cf. Patrice Hamel, « Eloge de l'apparence » in *Cahiers marxistes N° 194*, Bruxelles, 1994, p.131.

NB: Nous constatons avec « A, a, a », « D, d » et « G, g, g », par exemple, que le rapprochement entre les occurrences de chaque groupe provient de la culture : ainsi « d » et « a » se ressemblent plus que « a » et « a » (cela n'est pas propre au seul alphabet latin, l'alphabet grec, entre autres, réserve des surprises aussi grandes si l'on compare les capitales et les bas de casse standard : « ω » et « Ω », « ξ » et « Ξ », « σ » et « Σ », notamment).

Polices à utiliser :

« A, a, g » : times

« a, D, d, G, g » : avant-garde ou futura

« ω, Ω, ξ, Ξ, σ, Σ » : symbol



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.