

# Hamel réplique

à John Cornu et Jean-Noël Orengo

(in *Patrice Hamel*, monographie, éd. mf, 2006)

## L 'œuvre de la modernité

**JNO :** Avant d'aborder les *Répliques*, j'aimerais que l'on revienne sur différents points liés au modernisme et à la modernité. Vous différenciez plus radicalement que de coutume ces deux termes jusqu'à les opposer.

**PH :** Tout à fait. Ces deux notions n'ont pas eu la même portée sur mes travaux. Je me suis très vite senti redevable de nombreux acquis issus de la modernité, alors que mes liens avec le modernisme ont été plus mitigés, du moins avec certaines sentences pouvant le caractériser. Au point que cette doctrine a influencé tant ma pensée que ma pratique, mais de plus en plus négativement, jusqu'à devenir le signe d'un modèle à éviter. Je mentionnerai ici la signification que ce terme a pu revêtir à mes yeux et non ses différentes acceptions accumulées au cours du temps.

Les définitions canoniques de Greenberg sur le courant moderniste sont la marque de dérives essentialistes pour le moins problématiques. Dans l'extrait qui suit, le célèbre critique renchérit en passant insensiblement d'une définition de la modernité à celle du modernisme comme si celui-ci se contentait de préciser celle-là. " *Selon moi (écrit-il), l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence.* " (...) " *Il est très vite apparu que définir l'unicité du domaine de compétence d'une discipline artistique, c'était définir les limites de son médium. La critique a donc eu pour tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. Chacune d'elles s'en est trouvée " purifiée " et cette " pureté " garantissait tant ses normes de qualité que les limites de son indépendance. Par " pureté ", il faut entendre autodéfinition, et cette entreprise d'autocritique a fini par se confondre avec celle d'une autodéfinition vigoureusement affirmée* " <sup>1</sup>.

Je ne suis pas un adepte de l'interdiction des interdits. Le slogan soixante-huitard ne se contente pas de manier le paradoxe, il passe à côté d'un point crucial : les contraintes formelles, loin d'appauvrir le médium qu'elles intéressent, dès lors qu'elles sont pertinemment choisies, sont riches d'enseignements sur les occasionnelles spécificités mises à contribution, soit parce qu'elles permettent de focaliser l'attention sur les opérations prescrites en retour, soit parce qu'elles s'appuient sur une forme de prohibition productive — pensons à l'usage systématique du lipogramme<sup>2</sup> dans « La

---

<sup>1</sup> Clement Greenberg, « La peinture moderniste », 1965, in *Art en théorie*, anthologie de Charles Harrison et Paul Wood, p 833, éd. Hazan, 1997.

<sup>2</sup> Rappelons qu'un lipogramme préconise l'omission dans un texte d'une ou plusieurs lettres de l'alphabet, en l'occurrence, dans « La disparition », de celle qui apparaît le plus fréquemment dans la langue française.

disparition » de Perec — susceptible de fomenter des qualités qui n'advindraient pas sans elle, par exemple une cohérence rarement établie entre un vocabulaire distinctif, des tournures de phrases inédites et des fictions inouïes, comme cela arrive lorsque les particularités du texte sont toutes issues des mêmes astreintes, par exemple lipogrammatiques. On le sait au moins depuis Flaubert, qui s'est fait violence pour échapper à son premier style « naturellement » débridé, ne rien s'interdire en connaissance de cause peut conduire à propager les tendances dominantes les moins audacieuses d'une époque. Notons qu'il ne faut pas confondre l'approche dogmatique à décrets régissant une *activité* entière avec la configuration restrictive choisie pour une œuvre donnée permettant de se concentrer sur les opérations effectuées en son sein. L'une généralise en cherchant à l'imposer ce que l'autre expérimente ponctuellement.

Je ne suis pas favorable à l'imposition des interdits. Il est nécessaire que les spécificités que l'on cherche à faire transparaître dans un travail artistique ne soient pas toutes déterminées d'emblée et forment au contraire l'objet d'une recherche sans trêve. Par conséquent, les « limites » du domaine incriminé ne doivent pas être déduites des aspects qui en ont été « retirés » sous prétexte qu'ils appartenaient à d'autres domaines. Non seulement le compartimentage ou le cloisonnement sont étrangers à mes préoccupations<sup>3</sup>, mais ce sont plutôt les *opérations* singulières effectuées sur le paramétrage d'une œuvre et les *relations* précises que ses aspects entretiennent qui spécifient selon moi les qualités du genre artistique en cause, dont les constituants ne sont pas définitivement fixés au préalable mais au contraire adoptés, ou non, au fur et à mesure de l'élaboration du travail en cours. En réalisant les *Répliques*, il s'agit pour moi de mettre en relief les mécanismes humains de production sensorielle qui sont les nôtres, que l'on découvre au fur et à mesure des travaux effectués ou analysés, et par conséquent dont on ne connaît pas d'emblée tous les aboutissants.

Les *Répliques* sont nées d'un conflit (confusément entrevu dans un premier temps) que résume cette question : comment souligner les spécificités d'une pratique axée sur la modernité sans courir le risque moderniste évident d'illustrer une théorie définitive forgée préalablement<sup>4</sup> ?

---

<sup>3</sup> Précisons que la réunion dans une même œuvre de médiums jusque-là distingués comporte également des risques. Dans les spectacles multimédias, par exemple, la juxtaposition et l'indifférence, trop souvent de mise, des domaines assemblés, peuvent très bien entretenir l'idéologie du modernisme en exposant davantage ce qui sépare ces domaines qu'en explorant leurs modes d'articulation formelle. Inversement, les seuls liens établis autour d'idéalités (un contenu, une histoire, un message...) peuvent faire oublier les spécificités contextuelles qui s'établissent sur les relations entre les éléments convoqués aussi bien au sein d'une discipline qu'entre plusieurs parmi elles.

<sup>4</sup> Il ne s'agit surtout pas de tomber dans le dogmatisme anti-moderniste inverse à savoir : s'interdire toute théorie préalablement pensée, ni même toute formule déjà employée. Si la pratique doit conserver ses spécificités en permettant qu'adviennent des relations paramétriques qui n'étaient pas prévues, elle est aussi la continuité d'une théorie qu'elle est amenée à confirmer ou infirmer, et tout aussi bien le prolongement d'une pratique antérieure qu'elle améliore, développe autrement ou remet en cause. En trouvant de nouvelles solutions formelles dans mes *Répliques*, j'apprends à chaque fois quelque chose sur l'appréhension sensorielle qui me permet d'affiner mes réflexions antérieures sur le sujet. Chaque œuvre possède ses particularités irréductibles à une théorie générale dont elle découle néanmoins en grande partie. Que les formes de représentation insérées dans une œuvre soient déduites signifie que l'on s'est interrogé sur sa pratique antérieure (ou celle en cours) et que l'on veille à ce que le sens convoqué tienne compte des fonctionnements exploités, mais cela ne signifie pas qu'il faille créer une nouvelle théorie générale à chaque œuvre (une telle prétention, ne peut d'ailleurs, probablement, qu'effleurer une personne ne s'étant jamais attelé à cette tâche).

**JNO : Pourtant vous semblez apprécier certaines œuvres que l'on peut qualifier de modernistes.**

**PH :** On l'a compris, les préceptes greenbergiens visent bien à circonscrire un idéal de pureté très étranger aux préoccupations d'un moderne se définissant comme *explorateur* de médium. Mais il ne faut pas confondre les prescriptions et les œuvres qui en ont résultées, ou qui leur ont servi de référence. Prenons Schönberg ou Mondrian, que l'on peut rendre responsables de la naissance du modernisme. J'apprécie nombre de leurs œuvres mais non à cause des doctrines reposant sur des sentences qui ont pu leur être parfois associées<sup>5</sup>. L'intérêt de leur travail, ou de ceux qui ont été influencés par eux, ne réside pas, selon moi, dans ce qu'ils refusèrent petit à petit de traiter, en l'occurrence l'exploitation de la figuration ou de la tonalité, mais plutôt, ce qui est un peu autre chose, dans ce qu'ils ont permis de faire voir ou entendre, que nous ne voyions ni n'entendions avant eux quand la figuration ou la tonalité nous l'en empêchaient. Autrement dit, je suis moins attaché au rétrécissement qu'à l'élargissement du champ artistique que certains travaux modernistes ont encouragé, parfois à leur insu. Mais il est clair que certains de ces affranchissements provinrent du refus de poursuivre certaines directives jugées passéistes, tout le monde l'admet.

Par conséquent, si ces artistes proscrivirent certaines procédures, ce fut pour étendre leurs préoccupations aux aspects pourtant inhérents à leur domaine qui étaient jusque-là considérés comme secondaires et se sont trouvés placés grâce à eux au premier plan, et plus précisément, pour Schönberg, au timbre comme paramètre privilégié (notamment, à travers la *Klangfarbenmelodie*), aux diverses formes d'élocution (comme le *Sprechgesang*), à tous les types d'harmonies aux fonctions atonales (et pas seulement sérielles), mais aussi bien, pour Mondrian, à l'orientation de la toile et au hors champ, comme le suggèrent ses compositions réalisées sur des tableaux positionnés en losanges où les bandes peintes doivent être prolongées par l'imagination sur le mur alentour, évalué comme support de pures mentales représentations.

Bref, le modernisme m'a servi de repoussoir en tant qu'idéologie à éviter mais ne m'a pas toujours détourné des travaux qui avaient été bâtis sous son impulsion car ceux-ci pouvaient néanmoins permettre la prise de conscience de certains types de phénomènes dont les conditions d'émergence étaient en général occultées. Prenons la liste des interdictions prescrites pendant le générique au début de « L'homme à la caméra » de Dziga Vertov . Elle est éloquente : pas de sous-titres, pas de scénario, pas d'acteurs, pas de décors. Autant de proscriptions pour empêcher son film de ressembler à une pièce de théâtre ou à un ouvrage de littérature<sup>6</sup>. Or, « L'homme à la caméra » ne se contente pas d'exhiber les spécificités des phases d'élaboration d'un film en son sein même, il dévoile *comment*, à partir d'opérations effectuées au mon-

---

<sup>5</sup> Et dont ils sont eux-mêmes parfois responsables, il faut bien l'avouer.

<sup>6</sup> Voici le texte intégral inscrit en exergue : « Ce film expérimental a été tourné en URSS dans le but de reproduire des images de la vie sans l'aide de sous-titres (un film sans sous-titres) sans l'aide de scénario (un film sans scénario) sans l'aide du théâtre (un film sans décors ni acteurs). Ce travail expérimental est destiné à la création d'un véritable langage international du cinéma sur la base de sa séparation complète avec le langage du théâtre et de la littérature » .

tage, il parvient à convertir les événements factuels enregistrés en de ponctuelles séquences de fictions. Certaines œuvres modernistes furent également modernes<sup>7</sup>.

### **JNO : Et la modernité justement ?**

**PH** : La modernité, dans le sens où je l'utilise, avec quelques autres<sup>8</sup>, demeure, quant à elle, un concept plus opérationnel, lié à la réflexivité des constituants formels, facilitant la prise de conscience du rôle actif que nous pouvons leur attribuer dans l'agencement des œuvres produites. Grâce à elle, une véritable révolution copernicienne s'est déclenchée, le médium ne fut plus envisagé comme un simple outil de transmission et les caractéristiques matérielles qui jusque-là semblaient presque exclusivement soumises à un contenu, furent désormais susceptibles d'acquiescer et d'exposer davantage leurs propres principes constitutifs. Par exemple, dans certaines toiles de Cézanne, qui tira amplement profit de cette prise de conscience, l'orientation identique des touches de pinceaux est souvent indépendante de la configuration des objets représentés. Grâce à cette notable propriété, la régularité, et son autonomie vis-à-vis des référents, l'attention est attirée sur la réalité de la peinture en tant que matériau capable de posséder ses propres réglages.

D'avantage, en ne considérant plus l'expressivité, qui suppose que les aspects formels soient précisément assujettis à des idéalités préexistantes, comme la seule attitude à adopter en matière artistique, il fut possible de mettre en œuvre des opérations conduisant à favoriser la production du sens. et cette révélation fut, pour moi comme pour tant d'autres, l'occasion de découvrir dans les textes d'abord, les films ensuite, puis à travers la musique et les arts plastiques<sup>9</sup>, des structures particulières portant sur des relations paramétriques que je n'avais même jamais envisagées<sup>10</sup>.

Les notions de réflexivité référentielle ou d'auto-désignation qui en ont découlé ont ouvert des champs d'investigation immenses à peine explorés. Grâce à ces notions, les œuvres qui utilisent la représentation sont en effet capables de justifier par elles-mêmes le traitement de leurs éléments sensés, dès lors non soumis au seul caprice de l'auteur, et de transformer leurs récepteurs en d'actifs opérateurs. À vrai dire, le concept de modernité représente un acquis incontournable, aussi bien pour envisager les inventions à venir que pour réévaluer les œuvres du passé. Sans avoir recours à des explications externes, j'ai pu ainsi analyser et comprendre un certain nombre

---

<sup>7</sup> Et puis, il faut le reconnaître, il y a tellement pis que le modernisme : l'obscurantisme, le cynisme, le mercantilisme, qui nuisent trop souvent à l'art contemporain, sans parler des nouvelles formes d'ontologies dogmatiques.

<sup>8</sup> Ce terme dans cette acception était davantage répandu à d'autres époques, celle du Nouveau Roman notamment.

<sup>9</sup> La pratique de ces domaines, qui est, ou a été, la mienne, fut incontournable pour saisir de quelles manières la modernité pouvait les gérer,

<sup>10</sup> Ce qui m'a d'abord séduit dans la modernité, c'est qu'un artiste puisse tenir compte de sa pratique et fasse apparaître aux yeux du destinataire ce qu'elle a fait surgir qui n'était pas pensable avant elle. Il ne se contente plus des idées qu'il se fait du monde préalablement, mais il explore les conditions de sa pratique, en déduit des formes ou des référents (ces derniers pouvant être absents de certaines œuvres musicales ou appartenant aux arts plastiques, notamment), auxquels il n'aurait pas pensé sans ce travail et qu'il inscrit dans l'œuvre même. Ce n'est pas tant le problème de hiérarchie ou de primauté entre la forme et le contenu, apparu pendant la genèse de l'œuvre (surtout si on ne peut le percevoir dans le résultat), qui m'a dans un premier temps attiré mais celui de la *lisibilité* des opérations effectuées à partir du médium.

des travaux m'ayant marqué au fil des ans. Parmi eux se trouve un sonnet, « Salut », que je relis régulièrement. Grâce à ma connaissance du concept de modernité, j'ai été encouragé à déduire, avec les seules indications fournies par ce poème, les raisons des référents convoqués, qui dans un premier temps m'étaient apparus obscurs. Un tel mode de fonctionnement a l'énorme avantage d'exposer les mérites d'une œuvre fournissant ses propres clés d'appréhension — ces dernières fussent-elles longues à dénicher — puisqu'il nous donne la satisfaction de comprendre par nous-même la genèse d'un texte, ou du moins ce qui d'elle a laissé des traces. Le lecteur ne subit plus passivement un sens imposé sans qu'il ait à réfléchir sur ses justifications, il devient capable de reconstituer activement la logique des significations produites dans toute leur complexité.

Je vous propose donc ma lecture personnelle du premier quatrain de ce sonnet de Stéphane Mallarmé, qui fut le premier écrivain à vraiment penser la modernité, aussi bien en pratique qu'en théorie — avec sa célèbre formule : “ céder l'initiative aux mots ” — et à tirer les conséquences d'un tel retournement<sup>11</sup>.

*Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe ;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers. (...)*

Tout d'abord, en partant d'un mot synonyme de néant, qu'il place délibérément en exergue de son recueil de poésie, Mallarmé signifie d'emblée qu'il n'a rien à dire avant l'acte d'écriture, et d'autre part, que ce “ rien ”, d'un point de vue formel, est déjà quelque chose, une sorte de rebut, issu d'un remous qui se propage sur la ligne entière.

Comme tout poème, il peut être entendu auditivement (s'il est lu à voix haute) ou mentalement (si la lecture est silencieuse). La sonorité [vɛR] est dès lors susceptible d'être attribuée au vierge “ vers ” qui compose la première ligne de prose, car non encore accouplée à une métrique semblable<sup>12</sup>, ou au “ verre ” intact de son liquide contenu. De même le phonème [kup] peut-il renvoyer à deux mots distincts, l'un qui équivaut au réceptacle du pétillant champagne, l'autre à la césure de la phrase établissant le passage à la ligne, seul signe, outre sa dénomination, indiquant qu'il puisse s'agir d'un “ vers ”, avant qu'il ne soit métriquement assorti.

Ces opérations une fois repérées, il ressort facilement que ces deux fins de vers ont été choisies pour leur double entente. La première permet de désigner certains attributs du poème lui-même (le vers, la coupe). La seconde fait advenir un ustensile (le verre, la coupe) qu'il est loisible de convoquer pendant la lecture publique de ce même poème qui semble dès lors conçu pour être dit à l'occasion d'un *toast* porté à divers amis. Une rime implicite s'effectue entre les deux lectures réalisables. Car c'est bien grâce aux qualités phonétiques des syllabes employées que la double signification de ces deux vers peut être déduite. Le médium est ainsi mis en valeur par le signifiant, et souligné son rôle, *producteur* d'idées.

<sup>11</sup> Précédé par quelques autres, dont Edgar Allan Poe, qu'il avait lu de près, comme on sait.

<sup>12</sup> L'accouplement peut être hétérosexuel si l'on considère les deux premiers octosyllabes aux terminaisons disparates, ou homosexuel si l'on considère les rimes masculines des vers extrêmes de la strophe.

Les sirènes, à leur tour, sont convoquées pour des raisons analogues. La sonorité du mot, tout d'abord, provient d'un mélange de lettres (r, i, e, n) et de sonorité (le [s] de " cette ") influencé par le début du poème. L'image des sirènes à l'envers provient elle-même (c'est l'hypothèse que je fais) de la vision des divers amis à travers le liquide bombé. Du moins la partie haute du corps inversé de ceux-ci, interrompue (" coupe ") par les bulles de champagne, est-elle équivalente (" telle ") à celle des sirènes, dont la queue dépasse de l'écume maritime où elles basculent. L'image de sirènes qui se noient, comble de l'oxymore, n'est-elle pas proche de... rien ? Et surtout l'élément poisson qui, de manière virtuelle, émerge de l'élément liquide (" vierge vert " ?), demeure un pur produit de l'imagination, à partir du vide qui surplombe la mousse, mais déduit de l'analyse d'une situation concrète, effectuée pendant le compliment adressé à des proches, après avoir focalisé l'attention sur ce qui est vu en levant un verre à cette occasion.

**JNO : Les Répliques sont donc une relecture et une réaffirmations de certains enjeux liés à la modernité.**

**PH :** Il est facile de constater l'influence des travaux issus de la modernité sur mes œuvres d'arts plastiques. Tout comme dans les textes de Mallarmé, le sens véhiculé par les *Répliques* dépend manifestement de caractéristiques formelles. Toutefois, ces œuvres explorent avant tout l'aspect visuel des mots adoptés, ce qui n'est pas sans conséquences. Mallarmé suppose acquise la part signifiante, non de la langue, mais de la lettre et pour ma part, je m'interroge au contraire sur la manière dont les ingrédients de l'alphabet s'imposent à notre conscience. Je cherche à savoir comment nous structurons les éléments perçus qui précèdent leur émergence, en les complétant au besoin, ou au contraire en privilégiant certains tracés graphémiques<sup>13</sup>, pour les faire advenir en tant que signes donnant accès aux paramètres sémantiques.

Et c'est pourquoi les relations que je favorise dans mes travaux plastiques ne relèvent pas d'une essence, d'obédience idéaliste ou matérialiste, qui pourrait se référer à une idéologie moderniste ou à ses dérivées. Les éléments plastiques des *Répliques* existent grâce à l'échange explicite effectué entre ce qui est apporté matériellement dans le lieu d'exposition et le système sensori-cognitif de l'observateur. Une *Réplique* montre en effet qu'une forme n'existe pas en elle-même, n'est rien tant qu'elle n'a pas été organisée par un sujet. De surcroît, l'autodésignation, tout autant de rigueur dans les *Répliques*, loin de nous transporter hors du lieu des inscriptions textuelles<sup>14</sup>, nous ramène aux fonctionnements de l'œuvre ainsi réfléchie. Les concepts véhiculés, par l'intermédiaire du langage établi grâce à la constitution des formes signifiantes, ne sont donc pas de nature à rendre évanescents les éléments constitutifs du travail accompli. Ils désignent au contraire l'une ou l'autre de ses caractéristiques : une structure régissant les sensations provoquées, un processus auquel le récepteur

---

<sup>13</sup> Le graphème qui participe à la constitution des lettres est constitué par une unité formelle autonome graphiquement. Pour une définition plus précise du terme « graphème », voir l'article de Jean-Noël Orengo, *Les mobiles de l'auto*.

<sup>14</sup> Car la production du sens n'entraîne pas automatiquement un contrôle de celui-ci. Il est bon d'orienter le choix des mots soumis à des contraintes formelles vers les vocables porteurs d'un sens déduit de contraintes idéelles spécifiques, celles qui renvoient aux dispositifs opératoires.

fait appel pour les établir, ou tout autre facteur important dans l'élaboration des fonctionnements du dispositif mis en place.

Autrement dit, ce ne sont plus les seules propriétés physiques de l'œuvre qui la font exister, à l'encontre de certaines revendications primo-matérialistes qui réussirent à contester jusqu'à la pertinence de l'action productrice du « sujet percevant ». L'œuvre n'est pas davantage au service d'une idée globale que l'on se fait de l'art (de l'anti-art ou du non art tout aussi bien), à l'instar des assignations néo-idéalistes qui se moquent qu'il y ait ou non dans les œuvres examinées de précis agencements plastiques, dont ils négligent ou ignorent les effets sur nos sens, lorsqu'ils sont effectivement réalisés. À l'opposé de ces deux extrêmes, une *Réplique* devient quant à elle le produit d'une exploration sans fin de l'assemblage de ses constituants qu'elle nous amène à découvrir ou inventer.

Plus précisément, l'« art cognitif »<sup>15</sup> dont les *Répliques* sont parties prenantes repose sur la conscience des opérations psychiques ou sensorielles que l'œuvre peut entraîner, établissant une relation perceptible entre l'observateur et les éléments exposés servant dans un premier temps de stimuli déclencheurs. Il s'agit donc de traiter les sensations ou les images mentales provoquées de manière qu'elles puissent favoriser une lucide appréhension de l'œuvre. Et faire en sorte que le résultat déduit de nos investigations, autorise en retour de reconsidérer les éléments exposés.

C'est à l'occasion de la première exposition, à l'intention des cartels, que mes œuvres ont été nommées *Répliques*. De même qu'un même signifiant conduit dans « Salut » à plusieurs signifiés, le terme générique lui-même, « Réplique », est apparu en raison de sa polysémie capable de rendre compte des aspects, aussi bien idéels que sensoriels ou sériels, qui spécifient ces œuvres. Une « réplique » c'est en effet une riposte verbale à une première répartie qui tient souvent en un mot. C'est aussi un double matériel qui s'effectue, en l'occurrence, au sein de l'œuvre, lorsqu'un ensemble graphique se répercute selon plusieurs orientations pour produire des lettres distinctes. C'est enfin un multiple : chaque *Numéro* est décliné en plusieurs *Versions*, toujours différentes, contrairement aux avatars d'un même ready-made duchampien.

Parallèlement, j'ai expérimenté les principes de la modernité dans d'autres disciplines et notamment dans des spectacles musicaux<sup>16</sup>. Les différents aspects explorés (musique, texte, gestes, éclairages) y sont traités de manière émancipée, loin d'une fusion établie au service d'une histoire préétablie, mais sans être indifférents les uns aux autres, puisque les connexions interdomaniales sont mises au poste de commande, selon le principe des « autonomies articulées » que j'ai théorisées par ailleurs.

Une *Réplique*, sans convoquer autant de domaines, procède ainsi, d'une certaine façon, au niveau de ses constituants : plusieurs d'entre eux comportent leur propre structure tout en étant reliés les uns aux autres. En organisant ces rapports complexes entre paramètres distincts, j'ai même été conduit à prolonger, voire outrepasser les prémisses de la modernité qui avaient été si fructueux, et à élargir la notion même de médium. Ainsi, lorsque je me suis penché dans un premier temps sur l'aspect matériel des œuvres d'art afin de lutter contre l'idéalisme dominant, je ne pensais pas me poser un jour des problèmes d'appréhension sensorielle remettant en cause la notion

<sup>15</sup> Cf. L'article signé par Ghislain Mollet-Viéville, « L'art cognitif de Patrice Hamel » in *Art Présence* n° 20, 1996.

<sup>16</sup> Notamment avec le compositeur Marc-André Dalbavie et l'écrivain Guy Lelong.

même de matérialité (et la possibilité qu'elle puisse exister en elle-même). Dans les *Répliques* l'attention n'est plus réservée aux simples agencements de matériaux, mais concerne jusqu'aux mécanismes constitutifs de l'œuvre, où les sensations de l'observateur liées aux processus cognitifs convoqués jouent un rôle fondamental. De même, incidemment, les *Répliques* ont été amenées à proposer une extension de la notion d'*in situ* et parvinrent à s'articuler à d'autres éléments que ceux du lieu d'accueil, notamment aux autres œuvres exposées simultanément.

## A l'œuvre

**JNO : Les *Répliques* utilisent l'écrit comme matériau. Quelles sont les conséquences pour celui-ci de son utilisation dans des lieux où il n'apparaît généralement que de manière fonctionnelle (signalétique, publicité, affichage, enseignes, etc) ?**

**PH :** Si, à la suite de Daniel Buren, dont les travaux furent à l'origine de mes réflexions sur le sujet (mais je pourrais citer également certains anciens *Walls drawing* de Sol LeWitt), je préconise le travail *in situ* — qui préconise que l'œuvre soit en partie déduite du lieu où elle s'inscrit —, je pense également que les éléments ajoutés doivent conserver simultanément quelque chose d'étranger par rapport à ce même lieu. Non seulement afin que le travail plastique, qui risque parfois de passer inaperçu<sup>17</sup>, ne disparaisse pas dans l'architecture ou le paysage, mais surtout, pour conserver la trace visible de l'ajout accompli. Il s'agit ainsi de montrer qu'un corps étranger est capable de s'intégrer à un environnement dont il peut être le révélateur, tout en conservant ses particularismes, qui contredisent le lieu et soulignent ses apports critiques ou métafonctionnels<sup>18</sup> (ayant lieu quand certaines opérations sensorielles outrepassent la fonction originelle de l'objet contaminé sans qu'elle soit endommagée). De nombreux types de relations peuvent être envisagés selon la nature et le nombre de paramètres convoqués par l'articulation d'une *Réplique* à son environnement.

L'une des caractéristiques des *Répliques* repose sur des structures formelles capables de rendre ambigu un groupe de graphèmes selon ses orientations<sup>19</sup>, et d'ainsi réussir à faire obstacle à la représentation véhiculée par les mots, inscrits dans notre environnement jusqu'à envahir les rues. Du fait que ces structures outrepassent le rôle de signes symboliques qui est le leur, il est possible d'utiliser les fonctions informatives des vocables (***Répliques n°s 11, 17, 18***, etc.), fût-ce sur un mode ironique (**voir la *Réplique n° 6***), sans être asservi à des prérogatives unidirectionnelles purement sémantiques, voire illustratives ou commerciales. Autrement dit, certaines *Répliques* ne se contentant pas d'imiter une signalétique ou une enseigne publicitaire, pervertissent son rôle fonctionnel. Il s'agit ainsi de contaminer le quotidien de l'intérieur, non en rajoutant des objets totalement étrangers à ce qu'il est possible d'appréhender dans un environnement urbain, mais en utilisant les éléments sémantiques faisant partie du décor. Des relations s'installent qui, de l'imbrication à la superposition en passant par

<sup>17</sup> Les travaux de Michael Asher dont la plupart m'intéresse, me posent parfois problème sous cet angle.

<sup>18</sup> Notion définie par Guy Lelong in *Des relations édifiantes*, éd. Les Impressions Nouvelles, 1992.

<sup>19</sup> Grâce à l'inversion rétrograde (de gauche à droite), au renversement (de bas en haut), et au renversement du rétrograde.

la contamination, tentent d'éviter la juxtaposition. Une contradiction s'imisce dans l'œuvre, car le travail plastique perturbe la fonctionnalité — qui suppose qu'une forme soit toute au service du message —, tout en l'intégrant, puisqu'elle n'est pas détruite ou éliminée mais perdue mollement.

D'autre part, si le sens véhiculé par une *Réplique* renvoie en général à ce qui se passe devant ou "en" nous — l'autodésignation est l'une des constantes qui parcourt mes travaux plastiques —, il peut être plus ou moins assimilé au contexte alentour. Mais lorsqu'il pourrait passer inaperçu, du fait de sa trop bonne intégration, comme à la gare du Nord par exemple (**voir la Version n° 4 de la Réplique n° 11**) ses conditions d'apparition sont toujours mises en cause, au point de faire voir ou comprendre, en magnifiant le rôle du signifiant dans l'écrit, ce qui ne pouvait l'être auparavant. Mon but est, grâce à un travail spécifique, peu répandu, de parvenir à souligner la complexité du réel. Autrement dit, je ne souhaite pas valoriser ce qui n'était pas estimé tel en le faisant entrer dans le monde de l'art (combien d'objets du quotidien arbitrairement importés dans ce milieu), mais profiter de l'art (tel que je l'entends) pour répandre sur le visuel en général, et notamment celui qui nous côtoie dans nos lieux de passage non artistiques, des préoccupations qui ne le concernaient pas jusque-là, par exemple en entremêlant des structures plastiques à des opérations fonctionnelles. Les œuvres insérées dans la ville sont ainsi déterminées par elle autant qu'elles la transforment.

**JNO : Peut-on parler d'un référent plastique et pouvez-vous nous parler de cette mise en valeur des constituants plastiques du langage que permettent les Répliques ?**

**PH :** Une œuvre d'art cognitif ne dépend pas d'un lieu artistique (la considération portée aux ready-mades repose en revanche uniquement sur le statut de leur lieu d'accueil<sup>20</sup>) ou d'un matériau privilégié (les ouvrages académiques bénéficient avant tout du prestige de la peinture, du marbre, ou des nouvelles technologies dont elles usent) mais de la qualité des relations entretenues entre les paramètres explorés établies grâce à l'observateur à partir des sensations fournies par le dispositif exposé. Le principe des *Répliques* (outre l'écrit dans le plastique, si l'on nomme ainsi l'aspect sémantique autodésignatif tel qu'il est utilisé) consiste à introduire le plastique dans l'écrit de manière que des structures puissent contaminer les formes scripturales purement fonctionnelles (en tant qu'elles conduisent à la reconnaissance de certaines lettres de l'alphabet) en leur apportant un surcroît de relations visuelles : les formes sont amenées à s'imiter sur le mode iconique<sup>21</sup>, en plus de leur capacité à s'organiser en signifiants donnant accès aux signes symboliques. Les *constituants* visuels du langage sont donc révélés notamment par l'intervention du *référent* plastique, si l'on nomme ainsi la part liée à la représentation iconique que possède les paramètres vi-

---

<sup>20</sup> On se contente dans ce cas de prendre ce qui existe déjà tel quel (on accepte le monde comme il est) et on le convertit grâce au lieu d'accueil considéré comme artistique. Or le ready-made est ready made, il serait temps de passer à autre chose. Une telle démarche se contente en effet d'agir comme un miroir de la société en encourageant notamment la facile circulation mercantile des objets transportables sans adaptations (et donc totalement autonomes, pourvu qu'ils passent d'un lieu d'art à un autre). Mais le plus absurde en la matière concerne probablement les ready-made sans lieu artistique — dîner en ville ou autre manifestation quotidienne — convertis en œuvre d'art par pur décret.

<sup>21</sup> Il s'agit par conséquent d'une forme d'autodésignation iconique (et non plus sémantique).

sualisables, participant à l'édification des lettres. Chaque aspect formel se réfère en effet, analogiquement, à la plasticité d'éléments constitutifs d'autres lettres. Ces formes identiques, dont le rôle varie selon leur orientation et les agencements qui en découlent, nous incitent à regarder en détail la manière dont opèrent les constituants des caractères et à découvrir de quels éléments ils sont faits. Grâce aux *Répliques* leurs observateurs réalisent la façon dont une lettre s'établit. Un même aspect peut leur sembler ornemental, vu d'un côté et, de l'autre, apparaître utile à la structuration des signes. Les caractères typographiques peuvent de surcroît, selon le point de vue, s'avérer complets, ou au contraire inachevés, leurs parties édifiées sollicitant alors l'interprétation inventive de leurs destinataires.

Il s'agit, par des *structures stratifiées*, de donner autant d'importance aux composants sensoriels habituellement au service du sémantique qu'à ce dernier. Ce travail spécifique permet notamment de sortir des formes géométriques (cercles, carrés ou triangles) qui dominent souvent les travaux visuellement rigoureux, sans se livrer pour autant à l'impulsion du gestuel arbitraire et subjectif. Les variétés de formes adoptées (pour concourir à l'apparition des lettres) sont désormais plus étendues et à chaque fois justifiées (ce qui n'est d'ailleurs pas toujours le cas des œuvres géométriques).

Au plan visuel, deux grands groupes d'opérations sont donc confrontées, celles qui constituent les structures plastiques et celles qui élaborent le signifiant. C'est grâce à une base visuelle commune que s'articulent leurs caractéristiques, tout en différenciant leurs spécificités. Mais, et cela constitue un apport essentiel, c'est en étant confrontée aux structures plastiques que la part vraiment signifiante des graphèmes se révèle comme telle. Une manière de fournir une partie des clés d'appréhension de l'œuvre en son sein.

### **JC : Quels sont les éléments déclencheurs propres à une Réplique ?**

**PH :** Il m'est impossible de faire la liste exhaustive de ces situations qui par définition peuvent toujours se renouveler. Toutefois, certaines sont récurrentes. Ainsi une matrice dessinée, créant au sein d'un mot (ou d'une locution) une interdépendance entre sa signification et sa typographie, instaure souvent le point de départ d'une *Réplique* qui attend de trouver son lieu d'accueil.

En amont, le sens lexical peut être à l'origine de l'œuvre mais toujours à partir de qualités autodésignatives *déduites* des travaux précédents. Si le premier terme choisi ne se prête pas à la symétrie formelle, mais que le paradigme sémantique auquel il appartient m'intéresse, je cherche dans ce cas parmi les vocables ou expressions proches ceux qui pourraient comporter des familles de caractères réversibles. Il est clair par exemple qu'il eût été dommage de ne pas utiliser un jour « réflexion d'alphabets » ou son équivalent au niveau du sens (**voir à ce propos la Réplique n° 2**). Encore fallut-il trouver les graphèmes adéquats qui auront décidé au final des mots sélectionnés et de leur signification précise.

L'étude des sensations m'a conduit à privilégier, dans l'élaboration des *Répliques*, des opérations qu'autrement je n'aurais pas utilisées. Par exemple, dans le n° 18, je mêle au sein d'un même mot des procédés de représentation et de présentation<sup>22</sup> : le

---

<sup>22</sup> Ou de pure conformation, si l'on veut utiliser un terme explicité dans « La sensation de l'esprit ».

“ c ” qui intervient d'un côté doit être lu par le biais d'une simulation de relief, le “ e ” comme une trace sur une simple surface (**voir à ce propos la Réplique n° 18**).

Le mode virtuel est non moins important. Ma prise de conscience progressive des opérations mentales qu'il déclenche m'a incité à ouvrir de nouvelles portes sur les hypothèses de lecture et l'agencement des formes qu'il est loisible d'imaginer à partir d'elles. Il est utile de savoir que les relations virtuelles existent, cela rend licite la poursuite d'une recherche de caractères, lorsque les particularités purement concrètes des lettres choisies au départ résistent à la formation d'ambiguïtés formelles. Ainsi, dans le **n° 27**, il est impossible de passer du singleton “ a ” au couple “ is ” sans faire intervenir des opérations mentales permettant de relier de deux façons très distinctes les mêmes graphèmes inversés. Donner l'occasion d'ouvrir le champ des possibles est l'un des attraits de la théorie.

Le sens de lecture proposé par l'axe de symétrie employé pour mettre en place les structures plastiques est fondamental dans la genèse d'une *Réplique* puisqu'il détermine le positionnement des mots. En fait, comme leur emplacement dans le lieu peut inversement influencer sur l'axe de symétrie, ces deux facteurs sont dépendants l'un de l'autre. Il m'est donc arrivé de plutôt partir de ce couple de problématiques et de rechercher à réaliser par exemple un appariement entre un double axe de symétrie et des conditions d'exposition favorisant la lecture sous trois points de vue différents, comme dans le **n° 29**.

D'ordinaire, un mot n'est pas déterminé par un support matériel précis. En revanche, l'élan déclencheur d'une *Réplique* peut venir de la recherche de nouveaux matériaux aptes à favoriser la combinaison des transparences et des reflets (comme les miroirs sans tain que j'aimerais utiliser dans de futures œuvres) capables de provoquer de nouveaux types d'agencements à explorer.

Une *Réplique* peut être à l'origine d'autres *Répliques*. Soit parce qu'elle me donne l'idée de développer des problématiques qu'elle m'a permis d'entrevoir, soit parce qu'elle a procuré à d'aucuns l'envie de m'en faire réaliser de nouvelles pour des situations qu'ils pressentent intuitivement favorables.

Enfin, ce qui fait démarrer le projet d'une œuvre provient très fréquemment des caractéristiques du lieu d'accueil. La première exposition des *Répliques* offrait une porte-miroir qui m'a donné pour la première fois l'idée d'utiliser une projection au sol afin qu'elle puisse se réfléchir *in situ* et permettre la lecture dans les deux sens que je recherchais. La disposition des pièces entre elles a autorisé non moins un parcours qui reliait les *Répliques* en formant une suite de mots cohérente : “ **n° 1 + n° 2 + n° 3** ” dans leur première *Version*. **[V. page d'introduction à la monographie Patrice Hamel, rubrique « Livres »]**. Dès le début, le souci contextuel des *Répliques* s'est étendu aux conditions de mise ensemble des œuvres, et ne s'est pas contenté du rapport au lieu<sup>23</sup>. Comme je l'ai déjà dit, l'un de mes buts est d'élargir la notion d'*in situ* à différents éléments, notamment, lorsque c'est possible, aux contributions des autres participants.

Mais il ne faut pas oublier peut-être l'essentiel : les relations humaines. Commandes, propositions extérieures, envies de travailler avec tel ou tel, sont autant d'éléments déclencheurs, beaucoup plus difficiles à cerner, car faisant intervenir des

---

<sup>23</sup> J'ai commencé à explorer ce type de relationnement au Trapèze d'Amiens pour l'exposition *Contacts* en 1998 et l'ai poursuivi depuis, avec mes deux interlocuteurs d'aujourd'hui, John Cornu pour *LUMINOsite 1*, puis Jean-Noël Orengo, dans le cadre de la Nuit Blanche 2005.

contextes extrêmement variés selon les idiosyncrasies de chaque personnalité. Les échanges sont dans ce cas décisifs et peuvent influencer sur les décisions artistiques à prendre, notamment lorsqu'il m'arrive de vouloir articuler mes œuvres à d'autres projets que les miens. Ne perdons pas de vue que, la plupart du temps, l'une des principales fonctions de l'artiste est de parvenir à convaincre son partenaire ou son commanditaire. Il doit persuader de l'intérêt de sa démarche par la qualité de ses arguments et surtout la pertinence de ce qu'il donne à voir, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites. Il est intéressant d'ailleurs de savoir que le choix des mots, pourtant restreints en nombre, à intégrer dans mes futures *Répliques*, pose souvent dans un premier temps, les problèmes les plus épineux. Or le plasticien ne peut être au service des intentions de son commanditaire qui, quels que soient ses mérites, n'est pas toujours au fait de la notion moderne de production sémantique et souhaiterait souvent qu'on illustre un propos préalable. La modernité est loin de faire encore l'unanimité.

**JC : Pouvez-vous expliquer en quoi chaque numéro de *Réplique* est à l'origine de plusieurs œuvres distinctes ? Les *Répliques* relèvent-elles de ce que Nelson Goodman nomme un art *allographique* ?**

**PH :** Les *Répliques* ont un statut mixte, combinant de façons aussi diverses que variées l'allographie et l'autographie<sup>24</sup>. Une partie de leur programme, les formes graphémiques élaborées en vue d'établir l'ambigramme et l'autodésignation qu'elles stipulent, peut être à l'origine, allographique, de plusieurs installations ou interprétations, mais chaque *Version* qui en découle possède ses spécificités irréductibles, notamment leurs particularités contextuelles, autographiques.

Ce qui instaure un numéro de *Répliques*, c'est une matrice constituée par le choix d'un mot ou de plusieurs associés, dont les graphèmes sont travaillés de façon à créer une structure symétrique apte à favoriser la représentation des lettres entre elles. Le numéro de *Version* indique les différentes façons d'inscrire cette *Réplique* dans l'espace, les diverses manières de changer la forme des lettres par rapport à la matrice initiale, les multiples matériaux qui la composent, etc. Le désir de retravailler les formes des vocables en fonction d'un nouveau lieu, donne par exemple la ***Réplique n° 9 bis***, basée sur la traduction en espagnol d'un mot déjà employé dans une configuration très proche (seule l'une des lettres, un " t ", est transformé en " c " entraînant l'usage d'un autre type de " a ").

Lorsque le lieu d'accueil ne suscite pas l'apparition d'un nouveau concept à exploiter, il peut donner envie de re-exploiter une formule déjà utilisée. Avec le travail *in situ*, qui pense l'articulation au lieu, le contexte prend tellement d'importance, au point de modifier totalement l'appréhension d'un travail, qu'il vaut mieux d'emblée considérer qu'une réactualisation d'une œuvre de cette nature, dans un nouvel endroit, constitue une *Version* singulière.

Avec la **16<sup>e</sup> *Réplique***, dans sa première *Version*, une configuration de l'espace proposé me donna l'idée d'utiliser les deux extrémités d'un texte palindromique, dû à

---

<sup>24</sup> L'allographie, contrairement à l'autographie, concerne les œuvres dont toutes les phases de réalisations ne sont pas fixées une fois pour toute (c'est le cas des partitions musicales qui attendent leurs exécutions).

Georges Perec<sup>25</sup>. En effet, je m'aperçus, parce qu'ils étaient courbes et parallèles, qu'un mur-cimaise pouvait être virtuellement rabattu sur le principal mur porteur de la salle d'exposition du FRAC à l'intérieur du théâtre de Bretagne à Rennes, et donner l'impression d'avoir laissé une empreinte grâce à son éloignement, qui pouvait être imaginé par un observateur potentiel. Une connexion s'est établie entre ce que j'avais mémorisé sur les palindromes et mes réflexions sur l'usage de *l'in situ*. Le lieu a provoqué l'envie de combiner des problématiques que j'avais envisagées séparément, mais dont je n'étais pas sûr qu'elles fonctionneraient, car en choisissant ce couple de mots, leur sens m'était fourni, non la forme de leurs lettres qui n'étaient pas toutes disposées à devenir symétriques (le " c " notamment), m'obligeant à trouver des solutions auxquelles je n'aurais pas songé dans d'autres conditions.

À l'occasion d'*Autonommées 1*, exposition collective que j'avais organisée à l'Espace Donguy, une autre particularité architecturale m'a fourni l'occasion de réutiliser cette *Réplique* dans une nouvelle *Version* (**voir Réplique n° 16, Version n° 2**). La façade était en effet constituée de trois vitres horizontales superposées, situées en face de trois murs qui se succédaient. Cette configuration m'a conduit à réaliser un dispositif particulier : j'avais recouvert les vitres de bandes colorées au milieu desquels un mot était évidé. Un vocable en négatif apparaissait sur chacun des murs en vis-à-vis, à la même hauteur que leur complémentaire, comme s'ils avaient été projetés. La couleur des mots était de plus en plus sombre, en fonction de leur éloignement de plus en plus grand, soulignant l'éclairage du lieu, uniquement naturel et en façade. Ce qui permettait de faire comprendre rétrospectivement la cause des différentes valeurs de bleu arborées par les bandes visibles de l'extérieur.

On constate qu'il sera toujours possible de trouver, en fonction des différents lieux proposés, une adaptation plastique particulière qui puisse s'approprier un *Numéro de Réplique* déjà utilisé.

## L'œuvre de l'observateur

**JC : Qu'il s'agisse de livres ou d'œuvres contextuelles, votre travail s'oriente principalement vers sa situation de réception. Pourrait-on dire que la conception des Répliques fonctionne sur un principe d'altérité ? En d'autres termes, j'ai l'impression que l'œuvre en train de se faire implique — comme dans une partie d'échec — une anticipation, ici esthétique, des fonctions cognitives du destinataire.**

**PH :** Absolument. Cela dit, je n'aurais pas la place de parler ici de mon livre, auquel vous faites allusion<sup>26</sup>, fonctionnant sur les hypothèses de lecture de celui qui le tient en main. Pour réaliser une *Réplique*, il faut avoir conscience de l'organisation des différentes strates sensorielles qu'un observateur est susceptible d'activer. Il est nécessaire de connaître suffisamment certains processus de réception pour pouvoir de-

---

<sup>25</sup> Bien qu'une telle structure puisse paraître proche de mes préoccupations, le n° 16 reste pour l'instant la seule occurrence de l'ensemble des *Répliques* relevant du palindrome — plus précisément, pour les puristes, de l'anacyclique (qui a lieu lorsque des mots différents sont issus d'une même suite de lettres inversée, comme avec « ROMA/AMOR » ; précisons donc que je n'ai pour l'instant jamais utilisé de palindrome à proprement parler, qui suppose, sur le modèle de « radar », qu'une suite de lettres inversée donne la même suite de lettres).

<sup>26</sup> « au sens propre », publié chez Jean-Michel Place, dans la collection sujet/objet, en 2001.

mander aux observateurs de les reproduire. Cela permet ensuite de concevoir des formes plastiques susceptibles d'enclencher chez le récepteur certaines opérations cognitives aptes à convoquer les lettres sollicitées, plus ou moins effectives. Le choix du type d'opérations adoptées peut s'effectuer dans le but de privilégier par exemple la virtualisation de la superposition simulée des graphèmes ou de leurs prolongements (comme avec le « is » et le « a » dans le **n° 27**).

J'apprends, en réalisant des *Répliques*, à découvrir les fonctionnements dans notre cerveau qui nous incitent à réaliser ces opérations et à repérer dans quelles conditions elles sont possibles. Une fois une nouvelle matrice élaborée, je teste sur des personnes non averties, et change parfois certaines particularités des graphèmes déjà dessinés en fonction de leurs réactions.

J'aime attirer l'attention sur l'œuvre en tant que telle par des outils physiquement aptes à faciliter le retournement des objets considérés, grâce à la transparence, l'évidement, la capacité de réflexion des matériaux utilisés. Ainsi le miroir oblige-t-il à orienter le regard. Il permet de constater le renversement des lettres et d'effectuer au même endroit une lecture dans le sens habituel. Les conditions de réception des différentes strates sensorielles et cognitives commencent ainsi à être prises en compte.

Quant au rôle de la cognition, il n'intervient pas pour nous faire connaître les connexions neuronales responsables de tel ou tel effet cognitif, mais plutôt pour préciser les conditions déclenchantes de certains mécanismes accessibles à la conscience au point de pouvoir être classifiés dans certaines catégories. Quelles opérations mentales une œuvre enclenche-t-elle ? et comment devenons-nous conscients de ces opérations ? Comment un phénomène sensoriel advient-il ? quelles sont les différentes sortes de processus susceptibles de le faire advenir ? Une œuvre d'art comme je la conçois met à jour ces mécanismes considérés pour eux-mêmes et dans leur complexité (les expériences sur la perception — dans l'utilisation courante, générique, qui est faite de ce mot — isolent les mécanismes primitifs et ne se soucient pas de complexité, de la réception générale d'un ensemble de phénomènes regroupés, de leur rapport au lieu, etc.).

L'œuvre doit pouvoir anticiper par une proposition plastique ce que le récepteur est capable d'envisager à partir d'elle, en organisant ces éléments, en les sélectionnant, les complétant mentalement... Elle fait confiance à son destinataire.

**JNO : Votre travail, par l'intégration qu'il propose de l'écrit aux arts plastiques — intégration ancienne qu'il reformule — permet de privilégier, voire de découvrir des propriétés ignorées par la littérature. C'est d'ailleurs pour cette raison que je défends le terme d'*Écriture plasticienne* pour en parler, car votre travail se différencie aussi bien de l'art conceptuel que de la poésie visuelle avec lesquelles on aurait tendance à le confondre ou le rapprocher. La différence se joue au niveau du sens et de son articulation avec les composantes plastiques de la *Réplique* elle-même. Il y a dans votre travail une justification réciproque des propriétés employées. Et surtout vous renouez avec une dimension visuelle ignorée dans les productions conceptuelles. Ici, le visiteur peut conjuguer ce qu'il voit et ce qu'il lit comme deux niveaux articulés. Parlez-nous de cette jonction du visuel et du sens, qu'une bonne partie de l'histoire de l'art oppose encore, et qui est sans aucun doute une part décisive des *Répliques*.**

**PH** : C'est d'ailleurs l'une des raisons qui rend légitime l'accession des *Répliques* au rang des œuvres d'arts plastiques<sup>27</sup>. Les autres raisons sont non moins liées à la dépendance de ces œuvres vis-à-vis de leurs regardeurs, et, aussi, à leurs scrupuleuses inscriptions dans l'espace. Les grands textes littéraires, quant à eux, mettent en évidence le traitement des différents types de signifiants phonétiques, grammaticaux, syntaxiques ou narratifs, mais ne s'interrogent pas sur leurs modalités d'apparition<sup>28</sup>.

Si l'on décide d'appeler « signifiant » tout objet linguistique qui favorise l'accès à autre chose qu'à lui-même<sup>29</sup>, il semble logique de relever plusieurs niveaux. Dans l'écrit, les signifiants se divisent tout d'abord en deux familles de types sensoriels différents : phonique et visuel. Bien qu'ayant la même fonction, ils ne peuvent toutefois être mis sur le même plan car les éléments visuels se construisent à partir de sensations actualisées tandis que les aspects phoniques demeurent une représentation mentale déduite des précédents (une corrélation inverse a lieu bien entendu dans l'oral).

L'aspect phonique dans l'écrit ne peut donc être abordé directement. Il doit être convoqué par les caractères typographiques pour être « signifié » dans un premier temps — ainsi le son [kup] ne peut-il émerger mentalement qu'à travers l'assemblage des lettres visibles « c », « o », « u », « p », « e » — et acquérir ensuite le statut de signifiant s'il conduit jusqu'au sens — d'un verre pour vin pétillant (d'un verbe pour maints morcellements). Par conséquent, dans le contexte de l'écrit, les caractères graphiques sont les seuls éléments suffisamment concrets capables de faire concurrence aux phonèmes imaginés à partir d'eux, puis aux concepts, tout aussi mentaux.

Cela dit, ce privilège réservé au visuel ne persiste guère. La nature abstraite du sémantique et sa tendance à se détacher de ses signifiants du fait de leur lien symbolique, c'est-à-dire conventionnel, lui confèrent en effet un pouvoir quasi hégémonique. N'ayant pas d'attache forte avec la réalité du médium appréhendé ni avec les sensations sur lesquelles elle s'appuie, le sens parvient à nous faire négliger les éléments qui ont concouru à son apparition<sup>30</sup>. Or les aspects visuels acquièrent la capacité de s'imposer si et seulement si des structures suffisamment fortes les contaminent pour les mettre en valeur. Dans une *Réplique*, la part arbitraire des signes symboliques est contrée de deux manières : par des signifiés produits pour mettre l'accent, directement ou non (selon les familles d'autodésignation utilisées), sur un type de sensation privilégié par le dispositif choisi ; et grâce aux structures iconiques non exogènes (les graphèmes n'ayant pas d'analogies visuelles avec des éléments étrangers mais s'imitant les uns les autres au sein d'un même mot) qui traversent les formes plastiques participant à l'élaboration des lettres.

D'une part, il s'agit d'accrocher l'attention par des structures qui empêchent de négliger les éléments graphiques qu'elles envahissent, d'autre part, de montrer que les signifiants visuels sont destinés à être construits comme tous les autres substrats vi-

---

<sup>27</sup> Car il ne suffit pas toujours de faire le zouave pour que la moindre de nos culottes appartienne à cette catégorie. D'autre part, on considère dans un texte seulement littéraire, non plastique, que la lettre est signifiante dans sa globalité et l'on ne s'interroge pas sur chacune des parties qui la constituent, dont les fonctions pourtant varient.

<sup>28</sup> Mettre en évidence la convention qui existe dans le phonique (comme avec « les poules du couvent couvent »), c'est une manière de lutter contre la cécité qui nous caractérise quand nous lisons, absorbés par les significations. Grâce à ces travaux sur le signifiant, nous sommes face à la proximité d'un réel — les traces écrites — qui tend d'habitude à se faire oublier, mais ce n'est en aucun cas une façon de nous renseigner sur les modalités d'apparition des signes visuels à l'œuvre.

sibles. Je l'ai déjà dit, les *Répliques* ne se contentent pas de mettre en valeur leurs signifiants, mais explorent et exposent leurs conditions d'émergence. Or ces dernières dépendent de la structuration des sensations produites par le dispositif plastique mis en œuvre. Par conséquent, les structures plastiques qui régissent les graphèmes, via leurs imitations symétriques, en s'opposant à la transparence du rôle signifiant des signes (ce qui complique de ce fait parfois la lecture), arborent l'importance de l'édification de celui-ci.

Car ces structures plastiques révèlent les différentes fonctions des graphèmes à la constitution desquels elles participent. Chaque aspect d'un graphème (la courbure ou la rigidité d'un tracé, son épaisseur, son matériau, etc.), chacune de ses parties (le milieu, les extrémités, les excroissances, etc.) est ainsi interrogé dans ses fonctions (décoratives, structurelles), son esthétique (la cohérence stylistique des polices sur l'un ou l'autre paramètre graphique), sa capacité à susciter l'imagination de l'observateur (la part virtuelle), ses aptitudes à s'adapter à tel ou tel matériau (le néon, le vinyle, le PVC, la lumière projetée supposent des traitements spécifiques et des formes adaptées). Et d'autres à découvrir... nécessairement.

Ces structures dans un second temps peuvent faire apparaître l'agencement des diverses sensations qui participent à l'élaboration du visuel. Mais c'est une autre histoire<sup>31</sup>.

**JNO : Le spectateur des *Répliques* participe donc à leur élaboration. Il ne se contente pas de recevoir l'œuvre. Il en est l'opérateur, en cela vous êtes dans la lignée de Mallarmé. À travers votre production, il paraît aussi que soit indiquée au spectateur une spécificité dans sa saisie sensorielle. L'œuvre ne semble-t-elle pas lui indiquer qu'il se perçoit la percevant ?**

**PH :** C'est toute l'ambition des œuvres d'art cognitif. Ce n'est pas seulement un art réflexif qui désigne ce qu'il fait, mais un art qui rend conscient des opérations effectués pour le faire advenir dans lequel la réflexivité est l'un des moyens employés. Nous sommes loin de la subjective symbolique personnelle (prenons la plupart des Miró), loin également de l'objective vision impersonnelle (disons dans la majorité des Stella), qui toutes deux mettent de côté les capacités productrices de l'observateur.

Dans une *Réplique* ce n'est pas uniquement une idée de lettre, à l'apparence formelle indifférente, qui retient notre attention (comme c'est le cas avec la littérature), mais toutes ses caractéristiques et le rôle précis de chacune ; ce n'est plus seulement ce qui est vraiment devant nous qui est important puisque l'on est incité à construire des prolongements virtuels. En prenant conscience de la fabrique des phénomènes sensoriels, qu'ils soient effectifs ou imaginés, l'observateur devient le témoin de son active participation. L'œuvre est le résultat du dialogue qui s'établit entre les éléments exposés et leur destinataire, mais elle permet en retour de faire réa-

---

<sup>29</sup> C'est du moins la définition de ce vocable que je trouve la plus satisfaisante.

<sup>30</sup> L'iconique fonctionnant sur l'analogie bénéficie d'autres tactiques pour que la présence du représentant ne soit pas engloutie par les effets de la représentation : soit en renforçant les relations entre représentant et représenté (grâce aux congruances\* trop patentes), soit en amoindrissant leurs liens (par le biais de connotations\* aux réglages **autonomes**).

<sup>31</sup> Cf. « La sensation de l'esprit ».

liser à celui-ci comment il fonctionne en tant que producteur de formes et de significations.

En général un déclic advient quand le spectateur commence à comprendre comment communément fonctionne une *Réplique* (lorsqu'il repère que les éléments répétés désignent la similitude qui les parcourt<sup>32</sup>) et lui permet de devenir conscient d'être opérateur. Ensuite il peut creuser davantage, s'il en a envie.

Le même phénomène se produit parfois pendant la conception de l'œuvre. C'est « en faisant » que certaines opérations apparaissent, et souvent malgré soi. C'est en l'essayant que telle ou telle solution s'avère fructueuse. Parfois même, il arrive tout le contraire de ce que l'on aurait préalablement pensé. Une fois de plus, il est important de savoir qu'une pratique ne se résume pas à l'illustration d'une théorie, mais sans théorie directive, il y a peu de chance de parvenir à trouver des relations intéressantes par hasard.

## L'œuvre de l'art

**JC : D'une certaine manière les *Répliques* se suffisent à elles-mêmes, chaque *Réplique* fournissant ses propres clés d'appréhension. En effet, un spectateur même novice peut accéder au sens de l'œuvre, ce qui s'oppose à la majeure partie de la production artistique contemporaine. Peut-on pour autant parler d'impasse sur l'histoire de l'art ?**

**PH :** « Se suffisent à elles-mêmes » ? Tout dépend de ce que l'on entend par *Répliques*. Non, si le terme s'applique aux seuls matériaux installés dans le lieu d'accueil, car ils ont besoin pour exister en tant qu'œuvre de leur rapport avec celui-ci, de leur relation avec l'observateur. Oui, si une *Réplique* c'est le résultat de tous ces liens, mais dans ce cas, on manie le paradoxe, car se suffire à soi-même en tenant compte de tout ce qui se passe autour de soi, ce n'est plus vraiment synonyme de repli.

Les clés d'appréhension intégrées au sein d'une *Réplique* soulignent le fait que cette dernière appartient étroitement à son processus de réception, ce qui favorise moins l'isolement qu'une œuvre incapable d'orienter l'observateur par elle-même. Une *Réplique* n'est pas un objet autonome. Les *Répliques* fonctionnent selon un principe d'anticipation qui s'appuie notamment sur l'éducation du récepteur ayant appris à lire la langue employée, et s'étant entraîné, plus ou moins malgré lui, à décrypter les différentes formes empruntées par un même signe linguistique.

Par ailleurs, comme les problématiques qui concernent les *Répliques* font appel à l'appréhension sensorielle, à leur relation spatiale, à la cognition, certaines leçons qu'elles délivrent, si l'on sait correctement les transposer, permettent d'accéder à la compréhension d'autres arts, d'autres domaines axés sur le visuel, voire d'autres pratiques dans lesquelles les sensations sont aux premières loges. Autrement dit, plutôt un vaste champ.

---

<sup>32</sup> Ainsi en est-il du « comme » dans la phrase que vous venez de lire.

« Impasse sur l'histoire de l'art » ? Si l'art est réservé aux émules de Warhol<sup>33</sup>, alors oui. Et je ne parlerai pas, cela nous mènerait trop loin, des partisans de l'historicisme<sup>34</sup> qui continuent à faire des ravages, notamment en matière d'art contemporain. Si l'on accepte qu'existe une tradition historique des œuvres d'art offrant leurs clés d'appréhension (dont découle la partie réflexive de la modernité), alors non. Le fait de s'attacher à aider l'observateur dans son approche concerne de nombreuses œuvres du passé. Par conséquent, en privilégiant cette démarche, l'impasse est faite, si l'on veut, mais sur une partie seulement de l'histoire de l'art<sup>35</sup>.

**JNO : Il me semble important de revenir sur cette question car elle permet de répondre à pas mal d'ambiguïtés. Les Répliques ne se suffisent pas à elle-même. C'est tout le contraire. L'autonomination d'une œuvre ne signifie pas son autonomie. L'autodésignation des Répliques ne signifie pas l'autosuffisance de celles-ci. Il s'agit d'un système de relations basé sur la désignation réciproques des parties qui la composent, ce que l'on pourrait nommer sans mal des relations désignatives. Or dans ces différentes relations, il y a bien entendu celles établies avec le spectateur. Le propre des Répliques c'est de faire de cette évidence un paramètre de l'œuvre elle-même. L'œuvre d'art, ce n'est pas seulement l'objet qui le compose ou ses relations avec le lieu d'accueil. Avec les Répliques, c'est l'ensemble de ce que Gérard Genette appelle la relation esthétique qui se voit concerné par l'œuvre. Bref, l'œuvre d'art, ce sont toutes les relations qui la composent et non pas seulement l'une ou l'autre de celles-ci. Vous avez d'ailleurs une définition très précise de l'œuvre d'art...**

**PH :** Trop de raisons antagonistes sont susceptibles de décider quelqu'un à considérer comme étant artistiques les travaux les plus opposés les uns aux autres pour qu'il soit raisonnable de prétendre être capable d'obtenir une définition satisfaisante de la notion d'art en général. Une telle conception globale, si l'on parvenait à la formuler sans faire appel à la tautologie, reposerait, dans le meilleur des cas, sur le plus petit dénominateur commun à tous les travaux supposés dignes d'un tel statut et ne présenterait que peu d'intérêt. En revanche, il est évident que tout plasticien travaille avec des directives qu'il cherche à respecter ou remettre en cause dans sa pratique, et dont il se sert pour apprécier ou honnir les œuvres d'autrui. Pour ma part, on l'a compris, ces directives se sont forgées progressivement à partir des contraintes attachées à la notion de modernité et de leurs conséquences. Prérrogatives m'ayant conduit à déduire ce que représentait pour moi l'art contemporain. Et chaque *Réplique* constitua la réponse, provisoire et nominative, que je pouvais apporter en tant que praticien.

Cela dit, ma lutte contre toute forme de dogmatisme (qui tente d'exclure définitivement une partie du monde de ses définitions figées et préalables<sup>36</sup>) ne

<sup>33</sup> Je pense aux disciples du peintre et non à ceux qui auraient suivi les voies du cinéaste (auteur de *Horse, Couch ou Sleep*) oublieux du cynisme qui le caractérise en général et explorateur de dispositifs.

<sup>34</sup> Pour une critique de cette notion, cf. Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, éd. Presses Pocket, 1988.

<sup>35</sup> Que je ne demande qu'à réduire si l'on m'y convainc, hors décrets intimidants mais ne rejoindrai jamais les rangs des partisans du « tout se vaut ». Ce sont sans doute les plus dangereux car, sous couvert d'une apparente ouverture d'esprit très médiatique, ils interdisent l'accès aux véritables enjeux des pratiques artistiques et tuent dans l'œuf toute tentative visant à transformer nos habitudes.

<sup>36</sup> Malheureusement, plutôt que de faire évoluer progressivement leurs idées en fonction des travaux qui leur résistent et les obligent à réviser leurs copies, d'aucuns préfèrent passer d'un dogmatisme à un

m'interdit pas d'avoir, sur les conditions de l'art en général, une idée moins restrictive, néanmoins précise<sup>37</sup>, pourvu qu'elle s'avère évolutive, argumentée et déduite de l'expérience. Selon moi, l'art peut émerger lorsqu'un praticien a été incité à effectuer dans son œuvre des traitements spécifiques sur les constituants choisis ou le réglage de leurs relations, de telle façon qu'ils puissent être repérables et mettent en relief leurs conditions d'apparition. C'est notamment ce qu'il est possible de constater dans le traitement des sensations que j'analyse dans ces mêmes pages dont je ne peux ici qu'en partie reproduire une réplique.

*À partir d'une structuration effective de notre appréhension sensorielle, par conséquent, nous pouvons considérer comme artistiques les travaux qui nous enseignent sur l'existence même de nos sensations, les raisons de leurs différentes catégories et la complexité de leurs aptitudes. Ces œuvres parviennent à nous faire réaliser qu'une sensation résulte de l'activité de notre cerveau : nous comprenons grâce à elles qu'il s'agit à chaque fois d'appréhender la sensation de l'esprit. Davantage, ce constat une fois établi, ces œuvres nous aident à prendre conscience de notre cerveau en pleine action : nous sommes dès lors à même de pouvoir accéder à la sensation (que nous avons) de l'esprit.*

Nul doute que de telles œuvres nous apprennent à concilier le sensoriel plaisir et la satisfaction intellectuelle. De plus, en s'appuyant sur l'analyse des sensations, une œuvre est propice à établir des rapports entre tous les aspects ou objets concernés par nos sens, et participe ainsi à empêcher l'agencement des cloisonnements *a priori*. Les travaux artistiques peuvent dès lors, sur ce plan, se passer de modes d'emploi extérieurs puisque les relations qu'ils favorisent s'appuient sur de stables processus biologiques. Ils incitent aussi à plus facilement confronter nos expériences, et à faire évoluer nos points de vue sur le sujet.

**JC : Si l'on se réfère à la terminologie sémiotique de Charles Sanders Peirce<sup>38</sup>, on peut constater que de nombreuses Répliques introduisent une dimension iconique peu commune au sein même d'un symbole. Il semble que ces notions de symbole, d'icône et d'indice (seconde trichotomie) possèdent une autre définition dans votre travail.**

**PH :** Disons que je redistribue autrement les facteurs de discrimination des signes qu'il a largement contribué à forger. Il ne s'agit pas de remettre en cause ses réflexions<sup>39</sup>, je cherche simplement à résoudre des problèmes plastiques ou sensoriels avec des moyens parmi lesquels sa logique n'est pas seule à jouer un rôle.

Dans ma terminologie, l'iconique est bien synonyme d'analogie, non pas entre les qualités objectales des représentés et des représentants, mais entre les sensations dont dépendent ces mêmes qualités. En bref, j'utilise l'iconique comme relation d'homologies sensorielles, c'est-à-dire dans un sens restreint. La relation arbitraire qui

---

autre, comme si la compréhension des phénomènes ne les concernaient pas, comme s'ils prenaient surtout plaisir à couper des têtes.

<sup>37</sup> La constitution d'une théorie, déduite de l'expérience et non d'une idéologie, est même la seule façon de lutter contre une forme particulière de dogmatisme intuitif s'opposant à toute pensée construite et cohérente.

<sup>38</sup> Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, éd. du Seuil, 1978, p. 139.

<sup>39</sup> Bien que la mystique du nombre dont il est féru (ses catégories sont toujours divisées par trois) perturbe quelque peu la pertinence d'une théorie souvent digne de ce nom.

associe le représentant et le représenté d'un signe symbolique comme le mot est en effet atténuée, dans une *Réplique*, par le travail de ressemblance effectué entre les graphèmes qui le constituent, chaque détail qui les compose étant celui d'une partie de lettre inversée. C'est le principe de l'ambigramme, si l'on reprend la terminologie de Hofstadter. Dans la **Réplique n° 11**, par exemple, le " s " initial est l'icône du " e " final vu de l'autre côté, et réciproquement. L'iconique a ici un statut particulier, il est auto-iconique si l'on veut, concerne les lettres qui produisent des lettres et non un élément extérieur.

Dans les *Répliques*, l'indiciel, qui désigne la relation de contiguïté établie entre un représenté et un représentant, est lié à l'iconique<sup>40</sup>. Ces relations sont notamment à l'œuvre lorsque des reflets dans des vitres ou des miroirs sont mis à contribution. Le fait que l'image des graphèmes dépende directement de graphèmes adjacents, dont la lumière (émise ou incidente) procure leur réflexion, lui confère son statut indiciel. En revanche, la relation d'analogie entre les lettres à l'envers et les lettres différentes représentées à l'endroit qu'il est possible de lire en même temps, relève de l'iconique. Les spécificités des *Répliques* permettent de distinguer ces deux signes souvent confondus. Et comme tant d'autres opérations dans les *Répliques*, les signes indiciels peuvent être virtuellement activés par le biais des axes de symétrie toujours présents qui déterminent des liens de contiguïté, réels ou fictifs entre chaque unité formelle qui semble être en effet toujours l'empreinte d'une autre.

D'un point de vue théorique, je préfère réserver le terme " indice " à d'autres fonctions. Par exemple, une fumée peut être l'indice d'un feu caché, mais elle n'établit pas un signe indiciel, selon mes critères, et c'est un point qui me distingue fortement de Peirce : pour moi, le feu relève de la conformation virtuelle (qui a lieu lorsqu'on ne peut qu'imaginer une entité réelle cachée) et la fumée de la conformation actuelle (qui se manifeste lorsqu'une réalité est rendue accessible par les sens), et si celle-ci sert d'indice, c'est, dans le sens courant, parce qu'elle permet d'imaginer la source responsable de la fumée. Autrement dit, il ne suffit pas que l'imagination du récepteur soit mise à contribution pour qu'un signe soit instauré. La plupart des objets qui nous environnent se superposent et nous incitent à compléter mentalement leurs parties dissimulées sans que nous soyons contraints de faire appel à la sémiotique pour autant (**ces notions ont été depuis largement révisées dans *Des représentations résolues*, v. rubrique « Théories » / Articles**).

L'art des *Répliques* se définit notamment par le tressage de trois signes qui dépendent les uns des autres, ce qui est loin d'être une pratique fréquente. À l'iconique, au symbolique et à l'indiciel, j'ajouterai les deux espèces d'évocations, hétérosensorielle et homosensorielle, que j'ai été amené à conceptualiser. La première concerne les analogies entre représentants et représentés de natures sensorielles différentes (lorsque, par exemple, dans un contexte approprié, une suite de sons évoque un mouvement visuel). La seconde décrit au contraire des relations entre paramètres distincts à l'intérieur d'un même domaine sensoriel (dans certains

---

<sup>40</sup> Précisons que le signe indiciel dont il est question ici, toujours spécifié par un rapport de cause à effet ayant lieu entre le représentant et le représenté, n'a de pertinence phénoménologique que s'il est greffé sur un signe iconique (avec les reflets des miroirs lisses à tain notamment) ou une évocation (c'est le cas des thermographies corporelles par exemple, ou des empreintes non iconiques, quand elles n'évoquent que le poids ou la pression des corps).

cas, deux types de hachures peuvent évoquer un couple de couleurs). Ces relations sont encore à explorer dans les *Répliques*.

**JC : Vous illustrez souvent vos propos avec les travaux de James Turrell et de Felice Varini. En quoi, les phénomènes perceptifs et cognitifs propres aux œuvres de ces deux artistes, peuvent-ils se rapporter à votre pratique ?**

**PH :** L'apport de ces deux plasticiens n'est pas immédiatement perceptible au sein des *Répliques*. mais leurs travaux font partie de ceux qui mettent en avant certains phénomènes auxquels nous avons accès habituellement sans nous en rendre compte et sans en comprendre les fonctionnements. L'analyse de leurs œuvres m'a facilité la maîtrise de certaines sensations même lorsque j'étais amené à les traiter d'une tout autre façon.

James Turrell a contribué à me faire comprendre ce que la représentation sensorielle<sup>41</sup> n'était pas. Selon mes définitions, celle-ci se subdivise en *congruitions* (éléments de la représentation qui ne contestent pas les perceptions<sup>42</sup>) et en *simulations* (qui reposent sur des impressions contredisant les perceptions). J'ai compris que chez James Turrell ces opérations n'avaient pas lieu et par conséquent qu'il n'y avait pas de représentations. Chez lui, il s'agit plutôt de substitutions de conformations, celles-ci concernant uniquement les sensations perçues de la réalité qui nous environne immédiatement. Ce qui situe au premier plan les problèmes d'illusion d'optique. Avec les pièces qu'il a établies à partir d'une ouverture dans une paroi dont l'épaisseur est dissimulée par un biseau, selon notre position dans l'espace, nous voyons au même endroit, « sur » ou « dans » le même mur, une surface éclairée ou un trou cadrant un volume. C'est l'un ou l'autre, jamais les deux à la fois, soit deux états distincts successifs à l'emplacement commun. Chaque étape est une construction d'objets contradictoires dont on sait simplement, en les comparant, que l'un est plus concret, sans que leur apparence puisse nous renseigner directement. Nous basculons de l'un à l'autre, brutalement, de part et d'autre d'un seuil perceptif, à moins qu'un phénomène intermédiaire ne s'installe entre ces deux perceptions et ne fasse apparaître une sorte de voile translucide obstruant l'orifice sans occulter le volume situé derrière. Mais à chaque fois, nous demeurons dans la sensation perceptuelle conformée. Il ne s'agit jamais de représentation qui suppose d'être confrontée à un autre état phénoménal contradictoire concomitant.

La représentation ne s'établit qu'en étant évaluée par rapport à des sensations perceptuelles simultanées antinomiques, les conformations, renvoyant à une réalité *hic et nunc* plus consistante. Or, Felice Varini montre que la conformation se construit, sous un certain angle, à partir des mêmes prémisses que la représentation. Son travail

---

<sup>41</sup> Grâce à sa formulation, la « représentation sensorielle » indique d'emblée ce qui la distingue ou la rapproche de l'évocation sensorielle et de la représentation symbolique. La représentation sensorielle a lieu lorsqu'apparaît un représenté par le biais d'un représentant s'appuyant sur les mêmes « traces sensorielles » (par exemple, les carrés ou trapèzes dessinés sur une feuille et le cube représenté auquel ils sont associés, sont tous dépendants de formes sensorielles communes, que je nomme infraperceptuelles, à partir desquelles ils s'établissent).

<sup>42</sup> Dans le sens restreint qui est le mien. **Le mode perceptuel, selon ma terminologie**, concerne les sensations des objets ou des aspects, externes à l'organisme, ressentis comme réellement présents ici et maintenant.

s'évertue en effet à exposer le fait que le suprapercptuel<sup>43</sup> (la figure géométrique plane qui semble flotter dans l'espace lorsqu'on adopte le bon point de vue) tout comme le perceptuel auquel il est associé (les bandes colorées, de tailles et d'orientations variées qui se situent à différentes distances de l'observateur) reposent sur des sensations d'une autre nature qui leur sont communes, les traces oculaires, ce que peu d'œuvres sont susceptibles de révéler. Chez Varini, la perception n'apparaît pas comme un donné mais surgit grâce aux proceptions (ou sensations infraperceptuelles<sup>44</sup>), sur lesquelles elle s'appuie. En général, le perceptuel a tendance à occulter cette sensation de base — par exemple une chose est perçue à une certaine distance et à une certaine taille —, et fait oublier la proception qui a lieu simultanément sur l'œil. Je peux me concentrer sur les spécificités de cette sensation mais en règle générale je n'en tiens pas compte, s'il n'y a pas un certain travail effectué dans ce but au sein de l'objet que je regarde. Dans les œuvres de Felice Varini, il ne s'agit pas simplement d'une inversion des effets de la représentation : un plan perçu qui représente un volume est remplacé par un volume qui représente un plan. Cette inversion crée des spécificités riches d'enseignement sur les conditions d'apparition de nos sensations les plus élémentaires.

### **JNO & JC : Vous concluez ?**

**PH :** La finalité des *Répliques* est bien d'ordre artistique (elles participent à fournir une définition, même provisoire, de ce que j'entends par là), mais non ce qui la motive, comme c'est le cas avec nombre d'œuvres contemporaines — qu'elles prétendent renforcer l'idée qu'on se fait de l'art ou qu'elles espèrent la contester, en choquant, défocalisant, dématérialisant. Faire prendre conscience des opérations phénoménologiques qu'on effectue sans s'en rendre compte et inciter les gens à explorer l'entrelacement de ces opérations dans toute leur complexité me paraît être un art plus enrichissant. En retour, j'attends beaucoup des observateurs tous azimuts. Leur regard, leurs réflexions, sont susceptibles de m'éclairer sur mon propre travail. En matière d'art, il n'est pas de conclusion.

---

<sup>43</sup> **Le mode suprapercptuel** rend compte d'aspects simulés, c'est-à-dire non perçus, mais dont on a l'impression qu'ils sont présents.

<sup>44</sup> **Le mode infraperceptuel** concerne les sensations ressenties sur le corps du sujet (plus précisément sur ses capteurs sensoriels), en tant que traces résultant du contact entre les organes récepteurs du sens concerné et le stimulus capable de l'activer. Ces sensations, les proceptions, sont, pour la vue, limitées aux sentiments des traces oculaires.