

Eurêka! Le moment de l'invention

PATRICE HAMEL

Heureux cas!(l'émergence des conditions du processus d'appréhension comme conditions d'émergence du processus inventeur)

in *Eurêka, le moment de l'invention. Un dialogue entre art et science*, éd. L'Harmattan, collection «arts 8», 2008.

Tout à coup, j'eus le sentiment d'avoir trouvé ce qui pouvait être à l'origine de l'apparition d'une manière de nouvelle révolution copernicienne affectant les pratiques artistiques, qui, à la fin du XIX^e siècle, bouleversa les mentalités en forgeant la notion de modernité, telle qu'elle peut être encore utilisée par les plus novateurs de nos contemporains, notion basée sur un principe heuristique radical préconisant la déduction du sujet de l'œuvre à venir. Ce sentiment m'amène à exposer aujourd'hui les arguments qui m'autorisent à émettre l'hypothèse que la théorie de l'évolution darwinienne est la principale responsable de l'émergence du concept de modernité artistique.

Stéphane Mallarmé était adolescent lorsque fut publiée pour la première fois *L'origine des espèces*. Ce livre eut une répercussion considérable immédiate sur notre façon d'envisager la réalité des êtres vivants et celle de l'homme en particulier¹, et ne pouvait qu'influencer la pensée des écrivains avertis qui lui étaient contemporains. Il se trouve que la modernité mallarméenne opéra un renversement fondamental à l'image de celui sur lequel reposait la théorie darwinienne. Mallarmé préconisa en effet de «céder l'initiative au mots», c'est-à-dire avant tout à leurs aspects phoniques et grammaticaux, afin que la forme, dans un ouvrage littéraire, ne soit plus déduite du fond, mais, au contraire, qu'une exploration du médium choisi et la découverte des ressources de ses constituants engrangent la convocation des référents aptes à constituer l'univers fictionnel requis. Si l'expressivité, qui régissait la quasi totalité des productions antérieures et consistait, en partant d'une histoire préalable, à enclencher dans un second temps la recherche appropriée du style d'écriture susceptible de rendre compte de ce qu'on avait à dire, la modernité mallarméenne, quant à elle, supposait désormais de ne plus considérer comme présumée la vision que nous croyions avoir du monde ou de soi. Il s'agissait au contraire de déduire le contenu de l'écrit même, élaboré en explorant le matériau langagier. Des *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel aux *Corps conducteurs* de Claude Simon, en passant par *La jalousie* de Robbe-Grillet ou *La disparition* de Georges Perec,

¹ Wallace, qui écrivit, parallèlement à Darwin, des pages, beaucoup moins argumentées mais proches de sa théorie de la sélection naturelle, considérait, contrairement à ce dernier, que l'homme n'avait pas été soumis à cette sélection. Quant aux créationnistes, ils n'envisagent aucune évolution historique des espèces, bien entendu.

il est clair que les fictions modernes montrèrent qu'elles relevaient avant tout de contraintes portant sur des dispositifs d'écriture qui exhibaient leurs mécanismes producteurs de sens, leurs auteurs ayant tiré chacun à sa manière les leçons de leur ancêtre commun. Si, dans *Les corps conducteurs*, «La palissade de planches est couverte de lambeaux d'affiches superposées et déchirées, aux couleurs délavées par la pluie et le soleil, et dont les lettres, de même que celles des enseignes vues en enfilade, s'entremêlent et se chevauchent», c'est parce que cette description se situe dans l'un des nombreux récits qui ne cessent de s'interrompre, se télescoper, se transmuier l'un en l'autre, au sein d'un même ouvrage.

La théorie darwinienne, quant à elle, fut la première «machine à penser» capable de rendre obsolète nos téléologiques prédictions, depuis si longtemps ancrées dans nos esprits, sur le devenir de la nature. Désormais, il était possible de nous le faire comprendre, nul plan préétabli n'était capable de diriger la conduite des métamorphoses animales. Darwin démontra que les transformations biologiques², d'abord minuscules, étaient le fruit du hasard et qu'elles s'accumulaient en se transmettant, si elles étaient sélectionnées naturellement, au fil des millénaires, parce qu'elles maintenaient le développement de l'espèce concernée et favorisaient son adaptation au sein d'un environnement particulier lui-même en perpétuelle mutation. Sa théorie opérait donc également un renversement. Ce n'était plus une fonction vitale qui était à l'origine des parties du corps dont elle avait en quelque sorte besoin pour s'exprimer, mais au contraire un lent processus évolutif qui conduisait à faire apparaître un organe, responsable de fonctions non déterminées à l'avance qui pouvaient de surcroît changer au cours de l'évolution. Ainsi en était-il des os servant à l'articulation de la mâchoire inférieure de nos ancêtres reptiliens qui, en se transformant, et une fois détachés, purent favoriser la résonance de fréquences dans ce qui deviendra notre conduit auditif et participer ainsi à l'émergence des sons. Ainsi du poumon des anciens poissons devenu progressivement vessie natatoire dès lors qu'apparurent les branchies³.

La découverte des principes qui régissaient le cheminement évolutif des êtres vivants fit comprendre à quelques-uns la vacuité des dogmes idéologiques, basés sur des mythes fantasmagoriques ou des doctrines idéalistes figées, qui tentent, encore trop souvent aujourd'hui, malgré tout, d'assujettir le monde à leurs règles, sans tenir compte de la réalité des faits susceptibles de les remettre en cause. Une telle leçon, provenant d'une science expliquant un fonctionnement primordial de la nature — qui faisait jusque-là très souvent office de modèle — pouvait être appliquée à d'autres disciplines, notamment artistiques, à condition de trouver la règle générale suffisamment abstraite pour subsumer des domaines étrangers et permettre d'établir entre eux des équivalences pertinentes qui autorisent l'influence de l'un sur

2 On sut par la suite qu'il s'agissait de mutations génétiques.

3 Un groupe appartenant à une espèce donnée peut adopter un nouveau comportement en réaction aux changements intervenus sur son environnement. La sélection naturelle peut dans ce cas favoriser une nouvelle particularité d'un organe parce que cette dernière *autorise* une fonction mieux adaptée aux comportements apparus. Mais en aucun cas, cette fonction n'a les capacités de *produire* les constituants d'un nouvel organe. Cette chaîne complexe permet d'aborder le mécanisme de la pensée darwinienne, tout aussi étrangère aux fonctionnalistes idéologues (que les a priori rendaient incapables de comprendre la bonne marche de l'enchaînement continu des faits participants à l'évolution des espèces) qu'aux structuralistes purement spéculatifs (qui inventèrent les liens de cause à effet les plus farfelus entre les organes d'espèces distinctes).

Eurêka! Le moment de l'invention

l'autre. En l'occurrence, celle-ci devait permettre d'opérer une inversion de hiérarchie entre les éléments conceptuels étagés d'une discipline donnée. Cette règle, la voici : l'objet A n'implique plus l'objet B, comme il était habituel, et c'est désormais B qui détient les capacités à produire A. Forts de cette formule, les Modernes furent dès lors aptes à repérer, chaque fois qu'ils abordaient un nouveau médium, les paramètres spécifiques pouvant tenir ce nouveau rôle. Ainsi pour l'écrit ils furent à même de réaliser que A, le signifié (substitut de l'abstraite fonctionnalité), était susceptible d'être déduit de B, le signifiant (remplaçant la concrète organicité).

Les effets gigantesques de ce retournement généralisé, furent-ils d'abord en partie implicites, provoquèrent des mouvements de natures diverses qui prirent des directions souvent très différentes, mais les interrogations sur les constituants matériels des médiums artistiques s'étaient imposées car ils pouvaient prendre en charge la direction des opérations. Petit à petit, les conséquences de telles réflexions offrirent des surprises tout à fait inattendues (comme il arrive souvent lorsque la recherche n'est pas au service d'un but précis à atteindre) puisqu'elles conduisirent certains à s'interroger sur les modalités d'apparition de cette matérialité et à remettre en cause son statut de base déterminante. Car il devint très vite évident qu'il était difficile d'admettre que la matérialité apparente puisse exister par elle-même et que, si nous ne voulions pas tomber dans une nouvelle forme d'essentialisme, il fallait admettre la part active de la perception dans l'élaboration même des aspects concrets tels que nous les appréhendions.

Autrement dit, l'observateur n'était plus un simple récepteur face à des objets autonomes. Non seulement nous pouvions savoir désormais que nos facultés psychophysiologiques intervenaient activement dans l'émergence des phénomènes qui étaient mis à contribution dans l'approche des produits artistiques mais certaines œuvres (issues par exemple de la musique spectrale) et de nombreux travaux théoriques (comme ceux de Gaetano Kanizsa) nous le démontraient. Par déductions successives, nous fûmes donc conduits à penser que ce n'était plus l'idée que nous nous faisons de la matière qui importait mais ce que notre système cognitif et nos mécanismes d'appréhension sensorielle étaient susceptibles de nous faire prendre conscience, en réaction aux stimuli qui nous étaient fournis. Ainsi devenait-il important que la musique ne soit plus gérée par des structures objectives visibles sur le papier (après tout nous ne composons plus pour un dieu) mais soit plutôt écrite pour faire entendre son organisation selon des critères intersubjectifs, quitte à découvrir pour la première fois ces derniers. Une autre relation possible entre disciplines était soulignée. Il ne s'agissait plus cette fois de mettre en avant une formule générale issue d'un domaine et de la rendre exportable dans un autre (comme nous l'avons vu avec le principe de hiérarchie inversée), mais de montrer les corrélations directes entre l'art et la biologie, *via* des processus qu'ils partagent, en l'occurrence ceux traitant des sensations.

Pour ma part, conscient depuis longtemps qu'il était important de repenser notre manière d'aborder une œuvre d'art en tenant compte des acquis théoriques mieux aptes à expliquer le fonctionnement biologique régissant nos sens, je fus amené à construire progressivement une théorie de l'appréhension sensorielle qui s'appliquât au travail artistique en reconsidérant la stratification des constituants phénoménologiques (la taille de cet article ne m'autorisant pas à résumer même

succinctement la complexité de cette théorie, je me permets de renvoyer le lecteur à «La sensation de l'esprit», lisible sur le site: www.patricehamel.org). Cette théorie, élaborée parallèlement à mes pratiques, dont elle se nourrissait autant qu'elles les provoquait, me donna progressivement l'envie d'inventer des objets sensoriels qui, fidèles à la notion de modernité, étaient déduits de leur approche. Ainsi, dans mes *Répliques*, œuvres plastiques *in situ*, les opérations artistiques mises en branle portent-elles notamment sur une stratification de l'appréhension sensorielle, susceptible de déclencher chez l'observateur le sentiment de comprendre ce qu'il fallait voir. Autrement dit, fort de la prise de conscience des différents types de sensations qui gouvernent les objets d'art, j'ai établi une stratégie de la déduction. Grâce au repérage des opérations effectuées dans une œuvre, l'observateur peut être capable d'inférer ce qui a permis de provoquer le choix des éléments constituant cette œuvre même et de leurs relations. Pour ce faire, les agencements qui caractérisent un travail artistique, contraints par les lois régissant nos sensations, doivent nous inciter à repérer ce qui a permis de les déduire, au risque sinon de confiner ces opérations dans les intentions de l'auteur. Au sein d'une *Réplique*, la forme des lettres est ainsi travaillée de manière à convoquer plusieurs des approches sensorielles contradictoires qu'il est possible de superposer simultanément. La sémantique des mots impliqués est de son côté issue des fonctionnements utilisés, elle aide leur compréhension en les désignant. Et l'œuvre entière est provoquée par les caractéristiques de son lieu d'accueil dont elle expose la dépendance explicite en s'y articulant. C'est afin de produire ce résultat que l'émergence des conditions du processus d'appréhension est considérée comme une condition de l'émergence du processus inventeur.

Prenons l'exemple de la *Réplique n° 18* (v. illustration jointe). Rappelons que la partie droite du mot est destinée à apparaître dans un miroir où se réfléchit la partie gauche. Lorsque nous parvenons à lire le mot dans sa continuité, en oubliant le retournement initial, nous réalisons que nous sommes en train de faire ce que nous venons de comprendre: notre lecture s'avère être une rétroaction de notre première vision où régnait la symétrie des formes, le sens du mot apparu nous renvoyant aux opérations mentales que nous venons d'effectuer. L'analyse de ces opérations m'a donc conduit à choisir un mot conçu en prévision de ce qu'il provoquera.

Concentrons-nous sur les caractéristiques graphiques indépendamment de leur situation dans un espace donné. Chaque forme de lettre en se retournant nous incite à lire une autre lettre différente. Mais certaines lettres ne peuvent apparaître qu'en convoquant certains processus sensoriels. Ainsi en est-il du premier «e» dont le double inversé se transforme en «c» à la fin du mot. Deux sensations contradictoires sont mises ici à contribution. Si le «e» peut être abordé par le lecteur quand il se contente des traces concrètes sur la surface du papier, il est en revanche nécessaire de faire usage de la «simulation»⁴, pour qu'un «c» en volume apparaisse, par le biais d'une sorte de palet à encoche.

D'autres types de sensations sont parfois mises à contribution. Lorsque le lieu est déclencheur, il se produit souvent chez le plasticien que je suis un flash mental qui est le résultat d'interactions cognitives très rapides en partie inconscientes mais jubilatoires donnant le sentiment d'avoir soudain trouvé une

⁴ Cf. «La sensation de l'esprit» in *Patrice Hamel*, éd. MF, 2006.

Eurêka! Le moment de l'invention

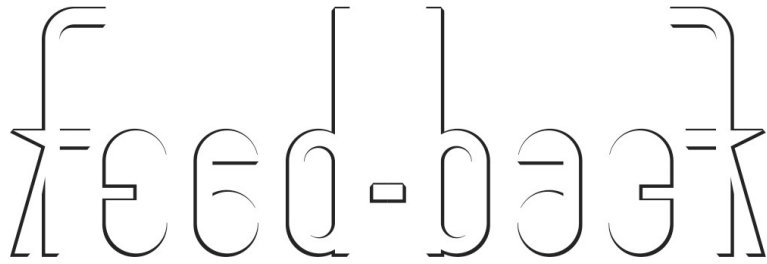
solution satisfaisante à un problème posé. Par exemple, au FRAC de Bretagne, dans le théâtre national, ma vision du lieu très spécial qui m'était offert en 1999 m'a donné instantanément l'idée d'utiliser un anacyclique utilisé à chaque extrémité du grand palindrome de Georges Perec. Le mur porteur de la salle proposée suivait une courbe qui organisait la forme générale du théâtre circulaire. Devant la verrière se trouvait un mur-cimaise, courbe également, mais s'interrompant sur sa hauteur et ses côtés, et parallèle au mur porteur, qui, lui, allait jusqu'au plafond et poursuivait son parcours de part et d'autre de la salle. J'imaginai aussitôt ce mur porteur en partie peint en rouge pour donner l'illusion que le mur-cimaise y avait laissé sa trace après s'être écarté. Et vis mentalement ces deux mots symétriques dont l'un affichait ses marques blanches au milieu de la trace rouge sur le mur porteur, l'autre ses empreintes rouges au milieu du mur-cimaise resté blanc.

Une "stratégie d'invention" s'établit par elle-même lorsque nous réunissons les conditions qui ont eu pour conséquence de déboucher déjà sur des « eurêka!s ». Par exemple, avec le travail *in situ*, nous sommes à chaque fois face à une énigme à résoudre, mais le fait d'y avoir déjà été confronté entraîne des mécanismes déjà utilisés dans les mêmes occasions. Non seulement je ne suis plus inquiet de ne pas savoir d'emblée ce que je vais produire, mais je fais confiance à ce type de situation et peux ainsi réfléchir sur les différents éléments qui vont être mis ensemble (les mots qui désignent le processus, l'articulation au lieu, les matériaux appropriés, la plastique et l'esthétique adéquates) jusqu'à parvenir à leur rencontre souvent fulgurante.

C'est donc en devenant le premier observateur des conditions qui ont produit mon travail que je peux mettre en place un dispositif prospectif (à l'opposé de l'herméneutique) me conduisant à provoquer l'heureux cas! de figure de la sensation de trouver.

Thank you, Mister Darwin.

Illustration:



Légende de l'illustration:

© Patrice Hamel, modèle graphique de la *Réplique n° 18* (2000).

Bibliographie:

- Charles Darwin, *L'origine des espèces*, éd. GF, 1992.
Stéphane Mallarmé: *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, 1945.
Ernst Hans Gombrich: *L'art et l'illusion*, éd. Gallimard, 1971.
Gaetano Kanizsa, *La grammaire du voir*, éd. Diderot, 1998.
Stephen Jay Gould: *Le sourire du flamant rose*, éd. du Seuil, 1988.
Guy Lelong, *Daniel Buren*, éd. Flammarion, 2001.
Orengo-Hamel-Cornu, *Patrice Hamel*, éd. MF, 2006.

Eurêka! Le moment de l'invention

Questionnaire adressé aux participants pressentis (avant le colloque) et réponses de Patrice Hamel (avant la rédaction de «Heureux cas!»).

- Ressentez-vous des moments d'«eurêka!» dans votre recherche et comment les définiriez-vous?

De fait, je m'en rends compte, presque chaque installation *in situ* que je réalise relève de l'«eurêka ! » : un lieu m'est proposé et je dois trouver les solutions de rencontres entre le choix des mots que j'intègre dans ce travail (aussi bien pour leur forme que pour leur sens), le travail de perception soumis au spectateur, les qualités plastiques ou contextuelles de l'endroit proposé. Lorsque ce dernier est déclencheur, il se produit souvent *un flash qui est le résultat d'interactions cognitives très rapides en partie inconscientes mais jubilatoires conduisant à des connexions semblant inédites donnant le sentiment d'avoir soudain trouvé une solution satisfaisante et peut-être définitive à un problème posé qui paraissait insoluble juste avant.*

Par exemple, au FRAC de Bretagne, dans le théâtre national, la vision du lieu très spécial qui m'était offert a produit instantanément l'idée d'utiliser un palindrome connu, "trace-écart", dont les deux occurrences seraient inscrites en positif-négatif sur deux parois, l'une d'entre elles, plus petite, paraissant ainsi avoir laissé sa trace après s'être écartée. D'autres fois, le processus est plus lent, mais lorsqu'on a trouvé une cohérence entre tous les éléments que l'on voulait mettre ensemble, il se produit quelque chose de cet ordre également, bien que moins fulgurant.

Au niveau de l'élaboration de la théorie, de longues maturations sont nécessaires pour accoucher d'un nouveau concept satisfaisant. Quelque fois, un *seuil de compréhension* du phénomène que l'on analyse se produit et peut donner le sentiment de saisir enfin d'un coup ce qui résistait jusque-là. C'est ce qui m'est arrivé avec la découverte du concept de "congruation" (Cf. "Eloge de l'apparence", 1994). J'ai voulu dans un premier temps analyser un travail photographique de Jan Dibbets et je cherchais à comprendre ce qu'il se passait. Je n'étais pas satisfait des niveaux de représentations que j'avais repérés et je sentais qu'il y avait quelque chose d'autre que je ne parvenais pas à saisir. Soudain le sentiment aussi bref que puissant d'avoir inconsciemment franchi une étape décisive s'est imposé à moi mais je dirais "malgré moi". Ce sentiment relève peut-être de "l'infraconscient" si l'on transpose les termes de ma théorie des sensations. L'excitation qui suivit immédiatement entraîna des opérations mentales dirigées volontairement par le désir de formuler ce qui était arrivé. Le bon choix du mot adéquat prit beaucoup plus de temps .

- Les identifiez-vous instantanément ou après-coup?

Toujours instantanément, sinon cela ne relèverait pas de l'«eurêka ! » me semble-t-il. En revanche, après coup, en prenant plus de temps, il est possible de se rendre compte que l'on s'est trompé, à moins que nous puissions être capables de confirmer la nature positive de notre découverte, car le moment des tests vérificateurs doit succéder aux «eurêka !s » qui, pour nécessaires qu'ils soient, ne peuvent se suffire à eux-mêmes. C'est donc le fait d'avoir le *sentiment* de comprendre qui définit selon moi l'«eurêka ! » et non celui d'avoir vraiment compris. C'est non moins le fait de prendre conscience que l'on a compris et de surcroît *sur le champ*. Les autres opérations (par exemple, les

intuitions latentes qui dirigent en partie nos recherches...), tout aussi utiles sans doute, ne peuvent relever de cette même catégorie même si elles participent à leur apparition.

- Ces moments d'«eurêka!» font-ils écho à des moments de crise dans votre recherche? Comment définiriez-vous cette conjonction ?

A la suite de crises diverses et parce qu'on a envie de s'en sortir, nous donnons sans doute plus d'informations (et souvent consciemment, en oeuvrant plus sur le sujet qui nous préoccupe) à notre "cerveau" qui continue de travailler à partir d'elle sans que nous en soyons conscients, ce qui aboutit à ces moments qui semblent ainsi surgir parfois à l'improviste.

Nous ne sommes pas nécessairement désespérés au départ. Un moment de jubilation, lié à l'excitation issue d'un problème à résoudre, peut ressembler à une crise s'il se prolonge trop longtemps, créant une obsession permanente qui peut nuire à la longue. L'« eurêka! » est dans ce cas une sorte de libération peut-être produite inconsciemment pour nous "sauver".

Mais l'inverse est aussi vrai : les « eurêkas » peuvent très bien provoquer des crises à leur tour. Parce que la sorte de révélation qui l'accompagne nous empêche de fonctionner comme d'habitude. Nous n'acceptons plus d'aborder les phénomènes qui en dépendent de la même façon et sans avoir encore envisagé toutes les conséquences, sans avoir résolu les éléments annexes qui en découlent, ce qui peut poser des problèmes d'instabilité et d'insatisfaction provisoires.

- Dans le déroulement de votre recherche, y a-t-il d'autres moments particuliers (rupture, condensation, percolation, impasse...)?

1) La notion de *rupture* est quelque chose de trop important selon moi pour pouvoir intervenir de nombreuses fois dans une vie. Cela m'est arrivé personnellement deux fois, lorsque j'ai découvert, et compris la portée des théories de Darwin (pour lesquelles "l'organe crée la fonction" et non plus l'inverse comme avec Lamarck) et lorsque j'ai abordé la notion de "modernité" avec laquelle le sens est produit, déduit de la forme (à l'opposé de l'expressivité qui suppose que la forme exprime le contenu). On comprend à mes parenthèses que ces deux "ruptures" ne sont d'ailleurs pas sans rapport dans ma vie.

Dans un second temps ces prises de conscience de ruptures établies par les autres et mon adhésion à leurs thèses ont produit des ruptures plus personnelles vis-à-vis d'idéologies à laquelle j'adhérais précédemment. Par exemple, le matérialisme pourtant relativement évolué (car s'opposant concrètement à toutes formes de dogmatismes idéologiques) me caractérisant à une époque et qui privilégiait la matière quasiment comme une essence, n'a pas tenu le coup dès lors que je me suis soucié de la perception — grâce à la découverte de certaines oeuvres artistiques ou de travaux théoriques portant sur ce sujet — et a été remplacé par une attention de plus en plus exacerbée aux stratifications sensorielles (cf. "La sensation de l'esprit" in " Patrice Hamel", monographie publiée chez *mf*) et à l'attention des observateurs. Ma pratique en a été radicalement changée. Ces ruptures établissent une série d'acquis irrémédiables. Les oeuvres qui ne se soucient pas de leur perception ne m'intéresseront plus et je chercherai dans mes propres travaux à mettre le doigt sur les fonctionnements perceptifs.

Eurêka! Le moment de l'invention

2) Si les ruptures sont globales, rares mais définitives, les "condensations" sont très fréquentes et apparaissent lorsque l'on parvient à combiner dans le même concept des problématiques que l'on croyait étrangères l'une à l'autre. Cela représente également un seuil mais qui a un rôle bien différent qui consiste à comprendre ce qu'il y a de semblable dans la différence. De même, chaque oeuvre réalisée est d'une certaine façon une condensation car réussissant (du moins à mes yeux et sinon, je mets mon projet de côté) à réunir au même endroit en les articulant au point qu'ils paraissent appartenir au même objet, des résultats plastiques portant sur des paramètres pourtant distincts.

3) Plutôt que de *percolation*, je parlerais d'*émergence* (cf. par exemple mon article "Émergence de lettres" in revue Formules n°1). Notion qui m'a beaucoup intéressé chez Popper et chez certains cognitivistes travaillant sur la conscience. Il est clair que l'émergence est principalement responsable de cet effet d'«eurêka ! » dont nous parlons en ce moment. Quelque chose d'inhabituel à la conscience (fût-ce la conscience d'une sorte d'inconscient) surgit, et qui ne peut se résumer à la somme des éléments (sensoriels ou conceptuels) dont nous disposons en le constituant. Ce qui peut nous inciter à construire mentalement une sensation imaginée ou à forger un nouveau concept.

4) Quant aux impasses, elles sont définitives ou provisoires, et ce n'est pas toujours facile de les distinguer. De nouvelles notions sur lesquelles nous tombons plus tard, la meilleure compréhension de phénomènes, nous permettent parfois de créer un sentier qui bifurque et nous autorise à sortir de ce que nous croyions précédemment sans issue. Je ne parle pas des "autoroutes" qui nous sont apparues définitivement comme des impasses (pour ma part : la métaphysique, la mystique...) mais des "voies" possibles qui surgissent à l'intérieur de nos préoccupations les plus proches. Les impasses seraient donc une prise de conscience extrêmement bénéfique (car nous faisant gagner du temps), nous donnant les moyens de réaliser qu'il est inutile de poursuivre une démarche dans l'état de nos connaissances à un certain moment. Elles peuvent nous inciter à combler certaines lacunes et reconsidérer plus tard notre problème irrésolu.

- Pouvez-vous identifier un élément déclencheur dans votre recherche? A-t-il un lien avec des processus antérieurs?

Il m'est impossible de faire la liste exhaustive de ces situations qui par définition peuvent toujours se renouveler. Toutefois, certaines sont récurrentes. Du point de vue de la réalisation des oeuvres, la chose est plus simple qu'au niveau de la conceptualisation théoriques des sensations dont ces oeuvres dépendent en partie.

Il est clair que mon étude théorique des sensations m'a conduit à privilégier, dans l'élaboration des *Répliques* (nom générique de mes oeuvres) des opérations qu'autrement je n'aurais pas utilisées.

Par exemple, le mode virtuel des sensations (concernant ce que l'on imagine) est ainsi très 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 (celles que l'oeuvre nous incite à construire mentalement, à imaginer), 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. Donner l'occasion d'ouvrir le champ des possibles est l'un des attraits de la théorie. Il convient de la tester dans une pratique qui va bénéficier de cette réflexion mais qui va

inventer des formes impensables auparavant et inversement déduire un nouveau pan de cette théorie grâce à l'analyse de ces nouveaux éléments formels inventés. De ce fait, une *Réplique* peut être à l'origine d'autres *Répliques*, parce qu'elle me donne l'idée de développer des problématiques qu'elle m'a permis d'entrevoir.

Mais ce qui fait démarrer le projet d'une œuvre provient très fréquemment, comme je l'ai déjà dit, 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 liait les *Répliques* en formant une suite de mots cohérente.

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. Par conséquent, si chaque situation peut conduire à envisager des solutions différentes, le fait d'avoir pratiqué la déduction du sens et des formes à partir des conditions contextuelles m'incite plus facilement à tenter cette même démarche qui consiste à ne pas savoir à l'avance ce que je vais créer et faire confiance en ce qui va surgir, émerger, après avoir analysé les strates de mes sensations et la pertinence de mes concepts.

Il est plus compliqué de cerner ce qui va déclencher la recherche d'un concept manquant à ma théorie pour bien comprendre certains phénomènes artistiques qui m'intéressent. Toutefois, l'analyse du travail des autres est souvent déterminante en ce qui me concerne : essayer de repérer ce qui importe dans la perception d'un tableau, d'un livre ou d'un film est pour moi souvent l'élément déclencheur d'une recherche d'une nouvelle opération effectuée (d'ordre perceptif, artistique, formel) que je ne connaissait pas, ce qui entraîne parfois l'envie de préciser voire d'inventer des définitions de notions qui nous apparaissent soudain floues ou encore inexistantes et qui nous manquaient jusque-là pour bien comprendre et finalement correctement percevoir le phénomène intuitif en cause. Les processus antérieurs qui peuvent présider à l'élaboration de ces concepts résident donc de ce que je déduis de mon expérience vécue face aux travaux des autres.

- Pouvez-vous faire la part de ce qui relève d'un processus intérieur et d'influences extérieures dans votre recherche?

Précisément. Et bien que les deux soient intimement imbriqués ma pratique d'enseignant m'a permis de faire la part des choses. *Disons que les influences extérieures sont liées à des opérations précises repérables à l'intérieur d'œuvres choisies et que les processus intérieurs sont influencés par les concepts souvent issus de l'analyse de ces mêmes opérations qui peuvent, en retour, modifier ma perception en général.*

Je passe mon temps à montrer à mes élèves des reproductions d'œuvres, des extraits de film qui m'ont apporté des choses en leur indiquant pourquoi je les aime et en quoi ma propre perception les transforme.

Au niveau théorique, la part des choses est relativement simple puisque je cite les auteurs des concepts dont je me sers et utilise mes propres termes lorsque leurs définitions sont suffisamment nouvelles voire totalement inventées. Dans mon travail plastique personnel, c'est un peu plus compliqué : le repérage d'opérations plastiques intéressantes dans les œuvres d'autrui me conduit parfois à généraliser en trouvant le concept abstrait qui les caractérise, afin d'exporter ces idées dans

Eurêka! Le moment de l'invention

des souvent domaines distincts (utilisant d'autres matériaux) et souvent aptes à produire de nouvelles articulations des constituants formels et sémantiques.

- Des moments d'« eurêka! » rejaillissent-ils sur d'autres expériences? Permettent-ils de définir une stratégie d'invention?

Une "stratégie d'invention" s'établit par elle-même lorsque nous réunissons les conditions auxquelles nous sommes habitués et qui ont eu pour conséquence de déboucher sur des « eurêka!s ». Par exemple, avec *in situ*, nous sommes à chaque fois face à une énigme à résoudre, mais le fait d'y avoir déjà été confronté entraîne des mécanismes qui ont déjà été utilisés dans les mêmes occasions. Non seulement je ne suis plus affolé de ne pas savoir d'emblée ce que je vais produire mais je fais confiance à ce type de situation et peux ainsi parfois réfléchir séparément sur les différents éléments qui vont être mis ensemble (le choix des mots qui désigneront le processus, l'articulation au lieu, le choix des matériaux appropriés, la plastique et l'esthétique adéquates) jusqu'à ce qu'il se produise une rencontre souvent fulgurante.

Il est probable que ma façon de théoriser, et ces « eurêka!s » m'ayant permis de trouver des concepts satisfaisant qui expliquent les phénomènes analysés, m'ont conduit à procéder de la même manière face aux oeuvres d'art plastique à inventer *in situ*. Ma réflexion sur les abstractions généralistes susceptibles de subsumer des opérations identiques mais portant sur des paramètres, voire des domaines très différents, m'a aidé à importer des mécanismes déjà repérés dans des situations autres. Je n'en mesure pas encore toutes les conséquences.

Voici mes premières trop rapides réflexions en attendant une série d'«eurêka!s » qui pourraient enclencher des réponses moins succinctes.

Bien cordialement,
Patrice Hamel