

# Patrice Hamel

## L'articulaire

- [in Perec etc., derechef -Textes, lettres, règles & sens,](#)  
éd. Joseph K, 2005

Toujours prêts à bouleverser les habitudes, de nombreux artistes contemporains aiment à explorer des problématiques jusque-là négligées voire impensées dans leur domaine. Mais ils oublient en général de conjointement tenir compte d'une propriété qui devrait pourtant non moins influencer sur le sort de leurs activités artistiques : leur aptitude à pouvoir fournir les clés d'appréhension des procédures développées au sein même des pièces réalisées. À défaut d'activer ce principe en leur œuvre, de nombreux plasticiens se condamnent à voir leurs projets demeurer au stade de l'intention, quand bien même sont supposées finies les productions qui tentent de la matérialiser. Une fois leurs travaux exposés, ils devraient, avant d'affirmer « voilà ce que j'ai voulu faire » plutôt se demander : « finalement qu'ai-je fait ? ». Du moins lorsqu'une de leur réalisation débouche, et, selon les cas, avec pertes ou profit, sur autre chose que ce qui était prévu, ce dont ils semblent ne pas toujours s'apercevoir.

L'affaire serait peut-être entendue si, de surcroît, certains commentateurs ne parvenaient pas à fausser l'approche de l'observateur. À l'inverse des explications qui nous aident à comprendre ce qui était pourtant sous nos yeux et que nous n'avions pas vu (encore fallait-il organiser les éléments visuels proposés), leurs prétendues analyses incitent en effet à trouver dans une œuvre ce qui n'y a pas été inscrit, souvent pour accréditer les confidences excessives de l'auteur lui-même sans l'aide desquelles ils n'auraient pas eu l'idée de leurs propres gloses.

Autrement dit, s'il semble improbable de parvenir à concrétiser un travail artistique digne d'attention sans avoir de projet directeur, celui-ci est quelquefois remis en cause par la recherche entreprise pour le réaliser. Il est nécessaire alors de s'en aviser plutôt que de construire, en guise de béquilles, des commentaires parallèles se contentant de renvoyer au programme initial. Dès lors il devient possible de rendre explicite dans la pièce elle-même la nouvelle orientation qu'elle a adoptée.

Bien que je cherche à rendre mon travail plastique le plus clair possible par ses seules caractéristiques (ce qui n'interdit pas plusieurs analyses ou interprétations d'une même), j'aimerais essayer néanmoins de guider un minimum le lecteur de ces pages et pour deux raisons. Tout d'abord parce qu'il aura affaire non aux œuvres elles-mêmes mais à des photographies de ces œuvres, informant parfois utilement mais toujours restrictivement (aucune photographie, par définition, ne rend compte de tous les aspects d'un objet qu'elle représente). D'autre part, pour tenter de montrer précisément l'effort effectué dans mon travail plastique pour intégrer des éléments susceptibles de déclencher la compréhension de ce qu'il propose, puisque cet effort ne semble pas aujourd'hui être particulièrement encensé. Une fois reconnue le correct accomplissement de cet effort — il est nécessaire avant tout de montrer qu'il fonctionne —, d'aucuns seront susceptibles de s'intéresser aux conséquences d'une telle démarche, d'envisager ses implications théoriques et pratiques, d'en comprendre les enjeux afin de rendre pleinement explicites, cette fois-ci, son intérêt et sa nécessité. Dans un second temps, le profit théorique permettra de trouver des fonctionnements identiques dans d'autres disciplines. Ce qui fournira un moyen de lutter contre l'isolement des différentes compétences, souvent entretenu par les praticiens, de les relier entre elles en conservant leur spécificité.

\*

### Art ?

Tout en restant fort éloigné des définitions essentialistes proposées sur l'art, le travail effectué avec les *Répliques* (c'est le nom générique de mes pièces) convoque le moins possible d'éléments qui disperseraient l'attention de ce qui s'effectue sous nos yeux. Ainsi le sens des mots choisis ne comporte-t-il rien d'exotique (par exemple, un «double point de vue» organise bien le choix de chaque caractère typographique constituant la *Réplique N°25* - voir [Repère n°1 en fin d'article](#), et l'«état incertain» de sa position est effectivement ce qui organise la *Réplique N°23* - voir [Repère n°2 en fin d'article](#), etc.). Ainsi l'interdépendance du

signifiant visuel et du signifié verbal qui se trouve à la base de mes réalisations plastiques conduit-elle à ce que ces deux aspects se justifient et s'explicitent l'un l'autre.

Précisons qu'il ne s'agit pas ainsi de rechercher la pureté d'un domaine artistique en misant sur des interdits immuables devant perdurer. Loin des définitions dogmatiques qui entraînent les œuvres à seulement conforter les préceptes mis en avant, chaque Version de *Réplique* s'appuie au contraire sur des hypothèses de travail qui peuvent être contredites par l'expérience de la perception et de la lecture.

C'est en raison d'un agencement spécifiquement élaboré mis à l'épreuve qu'une unique suite d'éléments visuels concède la lecture de signifiants multiples dépendant des divers angles de vision adoptés. Une projection au sol, parmi d'autres possibilités, induit certains angles de lecture, et nécessitent d'utiliser, de ce fait, pour fabriquer les mots, des types de polices adaptés à ces regards en plongée (si tant est qu'ils puissent exister).

Mais il y a davantage, car si les clés d'appréhension des *Répliques* reposent sur la mise en évidence des articulations entre leurs paramètres, c'est aussi pour que les articulations que ceux-ci entretiennent avec l'extérieur immédiat puissent être considérés. Le recentrage sur les caractéristiques de chaque *Réplique* proprement dite permet de mieux les articuler à son environnement, et de remettre en cause les cloisonnements catégoriques. Par exemple, selon l'axe de symétrie adopté, une *Réplique* s'oriente dans l'espace différemment et entretient des relations particulières avec son lieu d'accueil. C'est parce que le « ca » au début de l'un des mots devient le « re ? » à la fin de son équivalent symétrique, que la *Réplique 17* dans sa *Version n° 2* – [voir Repère n°3 en fin d'article](#) se lit de part et d'autre d'une porte vitrée.

Ainsi chaque *Réplique* peut-elle s'articuler à son alentour, de manière que certains des éléments qu'elle côtoie n'apparaissent plus étrangers à sa compréhension. Davantage, chaque Version de *Réplique* peut être elle-même conditionnée par l'alentour comme on le verra notamment avec les différents avatars de la *Réplique 14*. Et je tente dans la mesure du possible d'intégrer dans mes dispositifs des éléments qui résistaient jusque-là à cette articulation. Comme ces éléments font partie du contexte qui participe en définitive, d'une manière ou d'une autre, à la constitution de l'œuvre, il me paraît en effet problématique de les négliger.

Les *Répliques* ne sont donc pas autonomes. Ce qui est mis en œuvre grâce à elles ne se réduit pas aux éléments concrets rajoutés dans un espace préalable, mais repose, comme on l'a vu, sur la relation entre ces derniers et le lieu environnant (qui devient de ce fait intégrateur ou intégré), sur le rapport entre les différents constituants du texte utilisé (réduit à un vocable unique ou à quelques mots), mais aussi sur l'interaction entre les éléments exposés et le corps de l'observateur aussi bien musculaire (c'est alors que s'imisce le mouvement) que neuronal (c'est ainsi qu'intervient la cognition).

Enfin, les *Répliques* étant susceptibles de faire comprendre certains mécanismes artistiques, il devient concevable d'établir des liens avec d'autres disciplines à condition de savoir exporter les fonctionnements repérés, en tenant compte des nouvelles spécificités.

L'art des *Répliques* consiste bien en une exploration progressive de différents modes d'articulation portant sur chaque œuvre proprement dite et sur son entourage.

\*

### Architecture ?

La relation des *Répliques* au lieu dans lequel elles sont installées suppose d'impliquer celui-ci en l'articulant aux éléments de l'œuvre rajoutés de manière qu'il en fasse partie ou soit contaminé par eux afin qu'il ne demeure pas un simple lieu d'accueil. Aussi l'application des *Répliques* s'effectue-t-elle directement sur le site envisagé. Les *Répliques* modifient donc l'endroit où elles prennent place en éclairant les sols, en opacifiant les surfaces transparentes, en accentuant les reflets provoqués par les vitres ou les miroirs, en colorant des parties de mur, bref en devenant les constituants d'un nouveau lieu jusqu'à parfois rendre incertaine la prééminence de certaines caractéristiques du contexte qui semblent avoir été choisies pour les *Répliques*. Ainsi, le

mur-cimaise, dans la galerie du FRAC Bretagne (*Réplique n° 16*) est-il bien à l'origine de la forme et de la dimension du rectangle peint sur le grand mur parallèle, mais comme si le mur-cimaise avait été éloigné après avoir laissé son empreinte, c'est-à-dire comme s'il avait été convoqué dans le but de réaliser une *Réplique*.

Lorsque j'en ai la possibilité, je tente même de choisir des endroits d'exposition encore peu contaminés par les arts plastiques afin de multiplier les possibilités d'interaction (j'ai exposé dans un café, une banque, une école, un supermarché et sur les pavés d'une rue, à l'occasion de la *Primera Estacion* à Benifallet en Espagne). Mais le lieu ne se réduit pas à une architecture. Le contexte de l'exposition peut également intervenir. Au *Trapèze* d'Amiens, le rapport aux autres œuvres exposées en même temps a ainsi été travaillé. La locution de la *Réplique n° 14* ne s'applique pas seulement à la *Réplique* isolée présentée sur la rampe d'accès mais à chacune de ses Versions contaminées par les pièces des autres plasticiens participant à l'exposition. Vinyles de couleur disposés sur certains des classeurs présentant les travaux de Jean de Piépape, peintures murales faisant écho aux travaux de Karin van Dam et de Olivier Nottellet, pochoir disposé au sol créant un sas entre ces derniers. Les *Répliques* tentent également de prendre en compte les spécificités fonctionnelles du site imposé. Ainsi, la locution exploitée dans la *Réplique n° 14* suggère-t-elle un lien établi avec un aspect du milieu universitaire dans lequel prend place la salle d'exposition du *Trapèze*.

Autrement dit, chaque *Réplique* spécifie son contexte autant qu'elle se trouve spécifiée par lui. D'ailleurs, notons qu'au sein de cet article, la *Réplique 14* peut être opportunément traduite par «re-magné et hamélioré».

\*

### Chorégraphie ?

Mon travail ne se réduit pas à ce qu'on peut imaginer de lui (par le biais d'une photographie par exemple) et nécessite un constat effectué sur place.

Le rapport au corps de l'observateur est particulièrement activé : ainsi l'observateur est-il amené à rechercher les différents points de vue adéquats, et par exemple à effectuer un déplacement circulaire, tête baissée au sol, afin de pouvoir déchiffrer, dans les deux sens proposés, le mot de la *Réplique 23*. S'il est souvent impossible d'imaginer lorsqu'on est d'un côté d'une vitre ce que les traces d'une *Réplique* autorisent à lire de l'autre côté (cf. la *Réplique 17*), il est donc nécessaire de permettre aux observateurs de se déplacer et de constater ce qui se passe effectivement de part et d'autre de la surface transparente. L'emplacement des *Répliques* (au sol, au plafond, sur une vitre accessible de chaque côté, sur des murs en vis-à-vis, sur des miroirs) est d'ailleurs prévu de manière à favoriser les différents points de vue autorisant à chaque fois un type particulier de mouvements corporels favorisant les lectures multiples.

\*

### Littérature ?

Le texte constituant les *Répliques* est choisi pour faciliter l'autodésignation de chacune d'elles. Ainsi avec la Version N°1 de la *Réplique N°14* – [voir Repère n°4 en fin d'article](#), les traces lumineuses projetées au sol sont-elles perçues à nouveau, inversées dans un miroir, mais également rectifiées par la lecture nouvelle qui peut être faite. Et la formule s'applique non moins aux signes visibles dans ce même miroir.

Mais l'art des *Répliques* s'intéresse également à la constitution des lettres elles-mêmes. Ce qui les distingue notamment de la littérature, c'est qu'elles nous permettent de nous interroger sur les conditions d'émergence des éléments basiques de l'écriture. La lecture qu'elles sollicitent fait ainsi notamment appel à la fabrication mentale de certains constituants grammaticaux dont la réalisation est en partie virtuelle. En effet, les lettres constituent la part signifiante de l'écrit, mais il serait abusif de considérer que le signifiant relève uniquement d'une matérialité palpable. Un traitement particulier permet donc de donner au signifiant une importance susceptible de rivaliser avec l'idéalité sémantique. Et celui-ci peut simultanément souligner certaines des structures signifiantes.

Nous sommes donc incités, grâce au travail graphique effectué sur les *Répliques*, à faire activer certaines opérations cognitives nous permettant de compléter par l'imagination des parties de lettre manquantes. C'est le cas des « e » de la *Réplique 17* par exemple, mais aussi du « m » de la *Réplique 23*, pour ne citer que ces cas.

Mais nous sommes également amenés à sélectionner et structurer les éléments appréhendés. Et le fait que nous n'organisons pas de façon identique de mêmes traits perçus selon différents angles de vue nous fait prendre conscience de cet effort de structuration. D'un côté de la verrière (*Réplique 17*), nous prolongeons telle forme en partie circulaire afin de pouvoir lire un « C », de l'autre côté nous laissons cette même partie de ligne inachevée afin de lire « e ? ». De même, avec la *Réplique 23*, nous considérons comme ornementales certaines lignes transversales afin qu'elles ne nous interdisent pas de lire un « m », mais de l'autre côté, nous accordons de l'importante à ces mêmes prolongations, afin de voir deux « t ». Inversement, nous pouvons ranger dans la même catégorie des formes très distinctes (comme par exemple les trois « e » de la *Réplique 17*). Chaque *Réplique* fait prendre conscience des opérations effectuées pour reconnaître les lettres qui la composent.

\*

### Musique ?

Le fait d'explorer des fonctionnements de la perception communs à chacun d'entre nous, autrement dit de faire appel à une forme d'intersubjectivité, permet de comparer les *Répliques* à des œuvres appartenant à d'autres disciplines pour lesquelles les mécanismes cognitifs des personnes réceptrices sont sollicités de manière semblable.

Le lien avec les musiques qui privilégient les structures perceptibles, c'est le cas des productions découlant du mouvement « spectral », paraît de ce fait envisageable. En tant que scénographe, concepteur-lumière et metteur en scène, j'ai d'ailleurs réalisé des spectacles musicaux avec des compositeurs issus de cette tendance. Ces musiques s'opposent à celles dont les structures sont visibles uniquement sur papier, c'est-à-dire repérables objectivement par la seule lecture de la partition (sans parler des structures relevant de la pure subjectivité et donc irrepérables).

Mais un lien s'établit particulièrement entre les *Répliques* et les œuvres musicales dans lesquelles le travail de composition tend à rendre équivoques différents modes d'écoute réalisables. Écoutons l'un des compositeurs concerné par ces techniques :

L'ambiguïté est peut-être le trait que je cultive le plus, c'est la base de mon travail. D'abord, parce que depuis *Pour l'image*, écrit en 1986-87, toutes mes pièces s'appuient sur un double principe compositionnel qui leur permet d'être perçues à la fois comme des progressions continues et des formes à variations, au sens classique du terme, et cela produit nécessairement une écoute ambiguë. Ensuite, parce que tous les intermédiaires que je construis entre accord et agrégat, polyphonie et timbre, tempéré et non tempéré, sont par nature ambigus puisqu'ils tiennent à la fois des deux états qu'ils sont chargés de relier. Intermédiaires, soit dit en passant, qu'il faut caractériser suffisamment pour qu'ils n'apparaissent pas amorphes, et cette part du travail compositionnel est passionnante, car elle stimule particulièrement l'invention. Bref, qu'il s'agisse de la forme entière ou du détail, mon projet est bien d'établir différents niveaux de lecture, dont le premier – celui qui permet à l'auditeur d'entrer dans l'œuvre – est généralement le plus simple.<sup>1</sup>

C'est bien également l'ambiguïté qui régit l'art des *Répliques* et des discours semblables à celui de Philippe Hurel pourraient être tenus à leur propos, à condition bien entendu de les adapter aux paramètres spécifiques de ces œuvres plastiques. En effet, grâce aux *Répliques*, des lectures multiples sont réalisables à partir de mêmes traces (le même mot est alors reconsidéré sous des angles différents à moins qu'il ne s'agisse de lire plusieurs mots complémentaires ou contradictoires). Par ailleurs, nous sommes conduits, d'une part, à envisager les traces visuelles en tant que telle, celles qui se réduisent à ce que l'on perçoit d'un point de vue plastique, et, d'autre part, à réaliser les différences qu'elles entretiennent avec les lettres qui apparaissent lorsque nous structurons notre perception dans ce but.

---

<sup>1</sup> « Entretien avec Philippe Hurel par Guy Lelong » in *Philippe Hurel*, Cahiers de l'IRCAM, Compositeurs d'aujourd'hui N° 5, 1994, p. 17.

Mais il y a plus, car l'interprétation est à la base de l'existence des *Répliques*. La phase d'exécution qui renouvelle à chaque fois l'appréhension d'une partition musicale, d'autant plus importante avec les musiques qui reposent sur des structures ambivalentes, n'est elle-même pas exclue du principe des *Répliques*, car chacune d'elles est présentée sous différentes *Versions*, modifiées à chaque fois par le lieu auquel elles s'articulent et qu'elles transforment à leur tour.

En rendant perceptibles les fonctionnements qui organisent la production artistique d'un domaine particulier, il devient possible de les comparer, voire de le relier, à ceux qui structurent d'autres arts de manière similaire. En effet, tenter d'articuler les différents paramètres de disciplines artistiques distinctes nécessite de rendre explicites certaines règles gérant leurs compositions et d'ainsi parvenir à mettre en valeur aussi bien leurs spécificités irréductibles (qui font qu'elles demeurent autonomes) que leurs possibles liens fonctionnels (qui leur permet de s'articuler).

Car c'est bien selon le principe des *autonomies articulées* que devraient être conçues les ouvrages pluridisciplinaires, tels les opéras. Mais l'indifférence interdomaniale qui caractérise aujourd'hui ce genre ne parvient qu'à jumeler la condescendance vis-à-vis du public avec une nouvelle forme d'académisme.

La trace d'une incompréhension s'imisce parfois, éloignant les œuvres de leurs récepteurs quand ceux-ci ne fournissent pas l'effort nécessaire pour les aborder correctement. En fournissant les clés d'appréhension de leurs œuvres en leur sein, puissent les créateurs en réduire l'écart !

\*

*À Bernard, en toute amitié, ce complément plastique à l'analyse si pertinente de mon livre «au sens propre» qu'il fit au centre d'art du Parc Saint-Léger où j'exposais.*

#### Repère n°1



**Réplique n° 25 (2002), Version n° 1 (2002), «En d'autres termes»,** exposition personnelle, Centre d'art du parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux. Néons (verts) posés au sol et reflets dans la vitre d'une fenêtre (Photo : André Morin)

**Repère n°2**



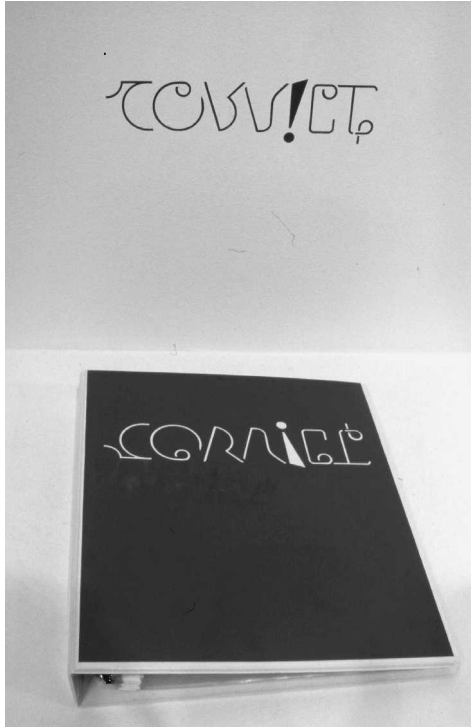
**Réplique n°23 (2002), Version n°1 (2002)** «Le sens de la visite» exposition personnelle, six lieux publics du Xe arrondissement, Paris. Projecteur à gobo, porte-gobo pivotant et miroir motorisé. La projection lumineuse tourne sur elle-même tout en effectuant un mouvement circulaire sur le sol d'un hall de la gare de l'Est (Photo : André Morin)

**Repère n°3**



**Réplique n° 17 (2000), Version n° 2 (2002)**, «En d'autres termes», exposition personnelle, Centre d'art du parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux. Vinyles adhésifs (bleu) sur porte vitrée et mur en vis-à-vis (bleu, vert, rouge, orange).

Repère n°4



**Réplique n° 14 (1994), Version n° 4 (1999),**  
adhésifs découpés en vinyle posés sur un classeur (celui de Jean de Piépage), et sur le mur adjacent. « Contacts », Le Trapèze, Amiens, 1999. (Photographie : Bruno Ravalard)