

## « Tout en déduisant »

le 30 mars 2010, Marion Botella interview Patrice Hamel  
sur le processus de créativité artistique  
pour le projet ANR/CREAPRO

### **Marion Botella : Comment vous présenteriez-vous brièvement ?**

Patrice Hamel : Tout à trac, brièvement de surcroît, qui suis-je ? Est-ce que je le sais moi-même ? En fait ce qui m'intéresse, ce n'est pas ce que je suis, mais ce que je deviens. Et c'est plutôt cela qui vous intéresse aussi d'ailleurs, je pense.

### **Oui, ensuite je vous poserai des questions sur votre devenir.**

J'ai commencé par faire du théâtre, j'ai réalisé un long métrage, ensuite j'ai fait du chant, des spectacles musicaux et puis des arts plastiques. Donc, vous voyez, j'ai un parcours qui n'arrête pas de changer, et qui évolue en fonction de mes découvertes, en fonction de ce que mon travail devient, justement, à chaque fois. L'une des premières choses qui a complètement changé ma vie, c'est la découverte de la notion de modernité... Enfin, « une » notion particulière de la modernité, parce qu'il y en a tellement. Celle qui m'a vraiment marqué est basée sur le fait qu'on déduit précisément le travail du matériau. Sans avoir d'idées préalables sur le sens final du travail. Cela c'est fondamental. C'est-à-dire que, pour les pratiques d'aujourd'hui, je suis totalement opposé à la notion d'expression, qui est pourtant plus que jamais à la mode et qui me semble une régression totale. L'expression amène les gens à estimer que nous avons déjà une idée du monde ou de soi et que nous ne faisons que trouver les formes, dans un second temps, pour exprimer cette idée. Je pense exactement l'opposé. Mais ce n'est pas moi qui ai pensé cela en premier. C'est probablement Mallarmé et puis comme vous l'avez lu dans mon article (allusion à « Heureux cas ! »<sup>1</sup>), selon moi, il est possible que ce retournement vienne de Darwin. Alors avec lui, en plus, il s'agit de fonctionnements biologiques, naturels. Donc Darwin a évidemment bouleversé la notion que l'on avait sur l'humanité et cela a continué d'ailleurs de poser problèmes à beaucoup, d'après ce que j'ai compris puisque ce n'est toujours pas accepté par certains 150 ans après. Avec la théorie de l'évolution, le fait que les organes ne soient pas là pour exprimer des fonctions permet d'anticiper les mêmes principes que dans la modernité artistique. En effet, les organes sont en perpétuelle transformation et vont créer des fonctions par hasard. Et la sélection naturelle va choisir telle ou telle fonction parce qu'elle... fonctionne correctement vis-à-vis de l'environnement du moment et, par conséquent, privilégier tel ou tel organe par rapport à la manière dont il va évoluer ou non. Donc, cela entraîne un bouleversement total de nos anciens repères. C'est-à-dire que nous avons des os dans l'oreille qui nous permettent d'entendre qui n'étaient pas faits du tout pour cela, qui n'étaient plus faits pour rien à un moment donné, mais qui étaient dans la mâchoire des reptiles avant de se déplacer, et puis voilà, comme ils entrent en résonance, ils sont conservés au lieu de disparaître. C'est cela qui est intéressant dans la théorie de Darwin. Elle montre qu'il y a des « matériaux » qui vont changer selon le hasard de l'évolution, et parce que cette transformation favorise tel ou tel comportement cela va produire du « sens » dans un second temps seulement. La modernité pour moi, c'est cela. Explorer un médium qui va faire émerger un contenu... Parallèlement évidemment, on peut choisir telle ou telle orientation de l'émergence de contenu ou telle production de sens. Car il y a des gens qui se fichent du résultat... Par exemple certains membres de l'Oulipo sont contents du moment que leurs textes obéissent à des contraintes formelles. Ce n'est pas non plus cela qui m'intéresse, mais c'est le fait que plusieurs choses non seulement puissent émerger mais soient susceptibles de désigner le travail accompli, en sachant que dès le départ, on ne sait pas ce que cela va donner. Cela c'est très important.

---

<sup>1</sup> **Heureux cas !** in Eurêka, le moment de l'invention - un dialogue entre art et science, collection ARTS 8, éd. L'Harmattan, 2008.

### **Quand avez-vous commencé à faire un travail artistique ?**

Alors, cela dépend de ce que l'on appelle artistique... Dans les arts plastiques proprement dits, cela fait assez peu de temps. Cela fait... 13 ans ? Donc, avant j'ai commencé par le théâtre comme comédien, de manière vraiment soutenue. J'ai fait un long métrage comme je le disais, qui a été présenté à Cannes. J'ai fait plusieurs spectacles musicaux où je réalisais la scénographie, la lumière, la mise en scène... Et donc les arts plastiques, cela fait 13 ans.

### **Vous avez suivi une formation spécifique ?**

Bah, avec toutes ces pratiques précédentes, je n'ai pas fait les Ecoles.... Par contre, j'ai enseigné à la FEMIS, à l'IRCAM, à l'université de Paris 1, à l'ENSATT, des tas d'endroits où je n'ai pas été en tant qu'élève. Donc, on peut me considérer comme autodidacte, sauf que mes élèves ne sont pas considérés comme autodidactes. Vous voyez le paradoxe....

### **Oui, je vois le paradoxe de la chose. Vous enseignez ce que vous, vous avez appris tout seul ?**

Exactement. j'ai d'abord lu tout ce qui concernait les sujets qui m'intéressaient mais ensuite je n'ai enseigné que ce que j'avais pratiqué et ce que j'avais théorisé moi-même. J'ai cette liberté, c'est déjà beaucoup.

### **C'est plutôt sympathique.**

**Je vais vous poser des questions maintenant qui vont concerner la nature de votre travail « artistique » toujours, pour ensuite en préciser les conditions matérielles...**

Je fais juste une parenthèse, ce que j'ai étudié, je ne le pratique plus. Par exemple, le chant, on ne peut pas l'apprendre tout seul. J'ai donc pris beaucoup de cours de chants, et me suis même ruiné. Mais je ne le pratique plus. Donc, c'est vrai que les cours que j'ai pu prendre finalement ne me servent pas directement en tout cas dans le travail que je fais maintenant.

### **Vous avez un petit peu dérivé finalement, détourné,...**

Oui, d'ailleurs je dis des choses fausses, tout cela continue à me servir, je veux dire toutes ces pratiques me sont utiles... Quand je fais des spectacles musicaux, c'est évident. Si vous avez chanté vous-même, vous pouvez montrer un geste à un chanteur qui vous dit que ce n'est pas possible de le faire. Par exemple, si vous chantez en même temps, il a plus de mal à résister.

### **Donc cela sert à communiquer finalement plus facilement ?**

Voilà. Et puis les leçons qu'on a prises dans un domaine peuvent servir dans les autres. On s'enrichit beaucoup des autres domaines. Ceux qui pensent que les Arts Plastiques ne fonctionnent que dans les Arts Plastiques se trompent complètement.

### **Oui, c'est plutôt touche-à-tout. Finalement, tout est entremêlé.**

Oui. Alors, touche-à-tout, cela ne me convient pas trop parce que je creuse chaque domaine que j'aborde très profondément, ce que je fais n'est pas superficiel.

### **C'est en profondeur.**

Mais je ne suis pas spécialiste. Cela je ne le supporte pas. C'est sûr. J'aime autant le cinéma que les

arts plastiques, la musique, la littérature ou même la bande dessinée.

**Enfinement vous avez répondu à ma question suivante. Quel type de travaux artistiques réalisez-vous principalement ou quel type d'objets produisez-vous principalement ?**

Depuis un certain temps c'est quand même les Arts Plastiques qui dominent, mais je n'ai pas mis de côté le reste, j'ai un projet de spectacle en réseaux par exemple. Je ne peux pas encore développer mais c'est en cours, et cela a l'air bien parti. Il s'agit de réaliser un concert, une pièce de théâtre et une expo qui ont lieu en même temps, et qui vont être contaminés et reliés par le Net, cela me plaît beaucoup. Ce qui me permet de relier justement tout ce que j'ai fait. Donc, cela peut être passionnant. Mais pour l'instant, c'est un peu trop tôt pour développer ce sujet. Donc, disons que récemment, ce sont les Arts Plastiques qui dominent. Mais avec les Arts Plastiques, pour moi, il s'agit de réaliser quelque chose en fonction du lieu et des contraintes de départ qui me sont fournies par le contexte. Vous avez peut-être vu sur Youtube des vidéos qui explorent un contexte nouveau pour moi.

**Oui, j'en ai vu quelques-unes. Oui. Vous travaillez généralement au même endroit ou dans des endroits différents ? Ou au même moment ? A des moments différents ?**

Comme c'est un travail *in situ*, ce n'est jamais au même endroit. Cela fait partie du travail. C'est le lieu qui va déterminer le travail.

**Pareil au niveau du timing ? il ya des moments spécifiques où vous travaillez ou c'est .... ?**

Qu'est ce que vous entendez par là ?

**On a aussi parfois l'idée du mythe de l'artiste qui se réveille la nuit avec une idée et qui se met à peindre sa toile de façon un peu frénétique ? Est-ce que cela vous arrive ou pas du tout ?**

Je ne suis pas très romantique ni mystique. Comment dire ? Il faut donner de la matière au cerveau pour qu'il travaille tout seul. Cela arrive qu'il travaille tout seul, mais à condition qu'on ait déjà préparé le terrain. Alors, il y a un moment donné, où toute une phase du processus de création se met en branle et qui est en partie inconsciente, c'est clair. Mais c'est la conscience qui donne le boulot de départ et qui choisit à l'arrivée. Et comme vous savez je théorise beaucoup (sans théorie, je ne saurais que faire), les choix purement instinctuels ou subjectifs ne m'intéressent pas tellement, donc... j'aime qu'il y ait une raison qui motive tous les choix que je fais. Cela suppose une préparation théorique assez forte et puis une étude du lieu, des conditions de base. Mais il arrive que « cela » travaille la nuit bien sûr. Mais ce n'est pas rêvé forcément pour autant. Il y a une histoire racontée par Hitchcock qui est très drôle. Il rêve d'un scénario de film formidable chaque soir. Il ne s'en rappelle jamais. Et puis, un jour il décide de mettre un crayon et une feuille sur sa table de nuit... Il se dit que : « peut-être, comme cela, j'aurais une trace, un souvenir... » Alors effectivement, il rêve à nouveau d'un scénario de film formidable et il se réveille, il a le temps de noter. Il se rendort et puis le matin, il se prépare, tout cela, et à un moment il se rappelle et il se dit : « Zut ! encore oublié », puis « ah mais si ! Cette fois-ci, j'ai noté. ». Il va donc regarder sa feuille. Et le scénario est celui-ci : un homme tombe amoureux d'une femme. Souvent, on croit qu'on a des idées géniales en rêvant mais, si on peut vraiment s'en souvenir, en réalité on s'aperçoit que ce n'est pas formidable. Donc pour résumer, je ne suis pas du tout contre l'instinct. Simplement, je préconise un instinct éclairé. Vous voyez ce que les gens disent souvent : « Ah oui, ces artistes ont de l'instinct, c'est intuitif, machin ». Ok tout dépend si ça a été nourri...Voilà. C'est un peu comme les réflexes (je veux vraiment essayer de répondre à cette question, je ne veux pas me défilier donc on va essayer de jouer le jeu) : j'ai fait de l'escrime par exemple. Vous savez c'est un sport monstrueux au niveau de la rapidité et il faut vraiment... acquérir des réflexes. On pourrait

croire que les réflexes, c'est un truc donné comme cela, qu'on en a ou qu'on n'en a pas. Non. Cela se travaille aussi. Vous voyez. Et bien, je pense que l'instinct, c'est pareil. Plus on a réfléchi, plus on s'est entraîné à résoudre des problèmes artistiques et plus l'instinct effectivement peut être de qualité et rapide. Mais ce n'est pas la même chose que ce que l'on entend habituellement par « instinct », quand on suppose que cela viendrait du ciel...

**Oui. Ce n'est pas une idée magique...**

Exactement. Cela ne provient pas d'une opération du Saint Esprit.

**C'est quelque chose qui est travaillé.**

Exactement. Il y a des moments où on n'a pas encore tout résolu et pourtant on sait qu'il y a un choix à faire qui est meilleur qu'un autre. Sans qu'on n'ait encore fait tout le boulot d'explications qui permet de justifier le choix. Vous voyez ce que je veux dire.

**Oui.**

A un moment, on fait confiance à la rapidité de nos choix, parce que parfois, il faut aller vite. Et c'est vrai qu'ils peuvent être conditionnés par un travail préalable.

**Je vais vous poser des questions centrées cette fois sur votre processus. De façon générale, si vous repensez à vos créations majeures, celle que vous ou les autres considérez comme importante et originale. Je vais vous posez plusieurs questions sur votre façon d'agir, et les processus, les méthodes et les attitudes qui caractérisent en fait, l'aboutissement finalement à ces créations majeures. Donc tout d'abord, pouvez vous décrire comment vous, vous créez une production ?**

Alors, je vais commencer par la première exposition peut être.

**Oui.**

Elle est intéressante parce qu'en fait j'avais d'abord effectué des dessins de mots en travaillant la forme des lettres pour provoquer des ambiguïtés de lecture selon des orientations différentes (c'est-à-dire des sortes d'ambigrammes). Mais j'envoyais cela sur des petits cartons, pour les vœux aux amis, des choses comme cela. Je n'avais même pas pensé exposer. Et puis parmi ces amis, il y avait Ghislain Mollet-Viéville, le spécialiste français des arts conceptuel et minimal, qui a été très intéressé et qui m'a dit : « Mais il faudrait essayer d'exposer cela ». Et donc, il m'a proposé de contacter la galerie d'Isabelle Suret. Celle-ci a tout de suite accepté et comme j'utilisais des miroirs dans mes maquettes, elle a privilégié l'endroit où il y en avait déjà sur place. Et tout de suite, j'ai compris l'importance du lieu et comment mon travail pouvait s'insérer dedans. Je ne l'avais absolument pas prémédité car les contraintes de départ étaient d'une toute autre nature et portaient sur l'autodésignation et les structures formelles portant sur l'ambiguïté de la lecture.



Ci-dessus : Maquette de la *Réplique n° 15* (1995). Photo : Guy Lelong.

Donc là aussi, cela montre bien comment je travaille si vous voulez. C'est-à-dire que non seulement je n'avais jamais pensé exposer, mais je n'avais jamais pensé travailler *in situ*. Donc, c'est seulement dès que j'ai eu l'occasion d'exposer que j'ai compris que cela ne pouvait se faire qu'*in situ* et que ce tressage avec mes autres préoccupations produisait quelque chose de nouveau. Alors, évidemment, je connaissais Buren ou Sol LeWitt, je veux dire il y a des gens qui avaient déjà travaillé *in situ* évidemment... cela ne serait pas venu non plus du ciel. Mais ce n'est pas parce qu'on connaît ou qu'on aime quelqu'un qu'on pense forcément faire comme lui ou aller dans le même sens. Mais là, j'ai vu que je n'avais pas d'autres possibilités. Et maintenant c'est à chaque fois le lieu qui me donne finalement les idées de départ. Donc voilà déjà une première introduction qui résume un peu tout le reste de mon parcours. Alors, après, à chaque cas, il y a des questions différentes qui se posent et que je dois résoudre, mais je ne penserais jamais à une pièce que je ficherais n'importe où, comme cela, plantée, parachutée, plaquée... D'ailleurs, cette pratique commence à disparaître, j'ai l'impression. Moins dans les galeries, mais dans les lieux publics on commence davantage à tenir compte du lieu, à s'articuler à lui... Enfin, dans les 1 % artistiques, je vois bien, si cela marche pour moi, ce n'est pas un hasard, c'est parce que cela évolue dans ce sens, tant mieux. Mais je n'avais pas prévu de faire du 1% non plus. Et je m'aperçois que cela convient assez bien à mon boulot.

**Une fois que ces questions sont venues en fait, comment vous y répondez finalement ?**

Je n'ai pas de solutions toutes faites. Donc il faudrait prendre œuvre par œuvre. Comment peut-on faire ? Il faudrait prendre un exemple précis ?

**Oui. Si vous le souhaitez, pour vous appuyez. De façon générale, vous suivez finalement un**

**certain processus qui est un petit peu similaire dans toutes ces façons de travailler.**

Il y a des constantes bien sûr, et puis il y a des changements importants à chaque fois. Pour vous donner l'exemple de la médiathèque de Saint-Ouen, par rapport au projet d'architecte, et à la maquette dont je disposais, j'ai tout de suite eu envie évidemment d'utiliser la verrière verticale qui est à la pointe du bâtiment et qui est poursuivie par un mur.



Ci-dessus : *Réplique n° 41* (2008), *Version n° 1* (2009). Photo : Guy Lelong.

D'une part parce qu'il y avait cette surface vitrée, avec les possibilités de reflets qui reviennent souvent dans mon travail, et aussi parce qu'elle créait une frontière que j'avais envie d'éliminer. Le passage de la vitre au mur, le passage intérieur-extérieur, j'avais envie de le creuser. J'aime bien détruire les seuils et les frontières. Et donc, il fallait un mot vertical, parce que la verrière allait dans ce sens, ce qui pose des problèmes de lecture particuliers. Car un mot vertical c'est ce qu'il y a de plus dur à lire finalement. Il fallait installer des néons perpendiculaires aux vitres pour qu'ils forment, avec leur réflexion, des lettres symétriques. Comme j'utilisais la trame des vitres cela m'a conduit aussi à adopter un nombre de lettres au bout d'un moment, etc. Donc, j'avais tout un tas de contraintes : dès le départ, je savais qu'il fallait un mot vertical avec des lettres symétriques, un nombre particulier, et un dispositif qui fonctionne sur la contestation de la frontière. Alors, j'ai constitué toute une liste, j'ai lu beaucoup de dictionnaires, j'ai cherché beaucoup de choses que j'ai soumises au Jury. Non, le jury, c'était déjà fait. J'étais déjà choisi. Donc c'était aux gens de la mairie. Et puis, parmi ces mots, ils ont choisi ceux qui étaient liés aux notions d'indépendance et d'élargissement, pour des raisons politiquement correctes, probablement. Je dois dire que j'ai eu beaucoup de chance car l'équipe de la mairie était très compétente, mais elle était également politique, et pour elle, ces mots représentaient... je ne sais pas, disons des valeurs en soi, je n'y ai pas pensé sur le coup d'ailleurs, je suis un peu naïf. Alors qu'en fait, mon travail est justement tout

sauf indépendant par rapport au contexte (ou alors il s'agit d'un « élargissement indépendant », ce qui est un peu plus compliqué ; et je parle non moins souvent des autonomies articulées dans mon travail, lorsque les paramètres concernés sont à la fois traités séparément et reliés entre eux sur d'autres plans). Donc, moi ce qui m'intéressait, c'était notamment de choisir un mot qui dise exactement le contraire de ce que je fais. Cela il ne l'ont pas du tout perçu dans un premier temps, bien que je ne l'aie pas caché non plus. En fait je me suis rendu compte que c'était très positif qu'il y ait ces différentes lectures possibles. Parce que cela rendait compte des différentes étapes d'appréhension du travail. Par exemple l'une d'entre elles s'effectue quand on est placé sur la droite, du côté du mur là où les néons ne peuvent se réfléchir dans la verrière. A ce moment-là, on n'arrive plus à lire du fait même que les néons sont indépendants, visibles pour eux-mêmes (ce qui n'est pas le cas de l'autre *Réplique* externe). Par conséquent on s'aperçoit que les lettres sont lisibles en fonction des réflexions et donc du point de vue et puis aussi en fonction de l'éclairage selon le temps ou l'heure de la journée, etc. c'est-à-dire que l'œuvre est dépendante du lieu, de l'endroit où se trouve l'observateur et du moment de l'observation. Et je voulais qu'au moment où le mot apparaît il puisse désigner le contraire de ce qu'il dit. Inversement lorsqu'un point de vue particulier permet qu'une « indépendance » des matériaux de l'œuvre puisse s'effectuer, il n'est plus possible de lire le mot porteur de ce sens. Donc, cela m'intéressait beaucoup de montrer les contradictions entre représentants et représentés... Un peu comme le vers de La Fontaine : « Un jour, sur ses longs pieds, allait, je ne sais où, le héron au long bec emmanché d'un long cou. » Vous connaissez ?

**Oui.**

« Un jour, sur ses longs pieds, allait, je ne sais où, le héron au long bec emmanché d'un long cou. » C'est-à-dire que ce vers contient presque uniquement des mots d'une syllabe pour décrire quelque chose de long. Vous voyez ? C'est magnifique. Cela me plaît beaucoup. C'est une autre manière de mettre l'accent sur les conditions de production, sur la forme, sur le fait justement qu'elle ne dépend pas directement du contenu (puisque le mot « long » est court) mais qu'elle le fait dépendre d'elle (c'est par le biais d'un enchaînement de mots courts que les deux vers parviennent à désigner du long). Vous voyez ?

**Pour revenir à ce qu'on disait tout à l'heure en fait, vous m'avez dit qu'il y avait des constantes, des choses qui changeaient. Est-ce que vous pourriez essayer d'identifier les constantes et les différences ?**

Alors, les constantes se repèrent à ma façon de mêler différents types de sensorialités ou de représentations ainsi qu'à travailler à la fois l'appréhension sensorielle, l'autodésignation et l'*in situ*. Donc « sensorialités », là, cela devient plus technique, c'est un peu plus difficile, mais je les ai définies par différents termes que l'on peut trouver dans mes textes théoriques : perception, infra-perception, supra-perception, para-perception (cf. « La sensation de l'esprit »<sup>2</sup>)... Bon, je ne vais pas développer ici vraiment. Peut-être que c'est plus facile pour les modalités de représentation puisque j'ai retravaillé les signes de Peirce. Ce qui m'a permis de forger d'autres définitions qui me permettent d'aller plus loin. On peut les trouver dans un texte d'ailleurs qui vient de paraître, (cf. « Des représentations résolues »<sup>3</sup>). Y sont égrainées les notions de figuration, de désignation, d'évocation, d'assignation, d'imprégnation. Donc, il y a 5 termes fondamentaux. Et j'essaie de les croiser entre eux et de les mêler. Cela, c'est la base disons de mon travail. La désignation, c'est le fait d'utiliser des mots, dans lesquels le représentant et le représenté fonctionnent à partir de relations arbitraires, puisque la forme des lettres et des sons des mots n'a aucun rapport avec les

<sup>2</sup> « La sensation de l'esprit » in **Patrice Hamel**, monographie, éd. *mf*, 2006.

<sup>3</sup> « Des représentations résolues » in **Mehrsprachiges Denken – Penser en langues – Thinking in languages**, FIGURATIONEN, Böhlau Verlag, Köln/Weimar, 2009.

contenus véhiculés. Cela c'est le principe des langues. Mis à part les hiéroglyphes, du moins dans un premier temps de leur lecture. Mais on change de système dans ce cas-là puisque, selon le contexte de la phrase, un même représentant, relevant de la figuration, peut donner accès dans un second temps à différents types d'éléments de nature désignative, de types idéogrammatique, phonétique ou déterminatif. Il y a des langues qui peuvent fonctionner sur plusieurs systèmes empilés. Disons que les systèmes des langues actuelles fonctionnent directement sur diverses formes de désignations. Pour ma part j'utilise celui du français et je le croise avec la figuration, c'est-à-dire que, parallèlement au système désignatif (et non dans un second temps comme avec les hiéroglyphes), s'effectue une analogie sensorielle puisque les lettres elles-mêmes vont figurer, mais en s'appuyant sur les mêmes traces (c'est-à-dire qu'un même « conformant » peut mener à la désignation ou à la figuration). Mais elles ne vont pas représenter un élément exogène, elles vont se figurer elles-mêmes. L'évocation concerne la représentation analogique entre domaines sensoriels distincts. Par ailleurs, l'assimilation a lieu lorsque les lettres sont déformées de telle manière que ce que nous voyons ainsi réellement nous oblige à recomposer d'autres formes pour constituer des lettres plus normatives, sur la base des mêmes paramètres mais sans imiter un stimulus externe... Et l'imprégnation, c'est le fait que l'objet même produit sa représentation. L'imprégnation est issue de l'objet qui est présent et qui a laissé sa trace. Vous voyez. C'est le monde des empreintes, des reflets, des choses comme cela. C'est pour cela qu'il y a des miroirs dans mes œuvres. Donc, voilà. Je mêle tous ces types de représentation. Enfin pas forcément tous, mais en tout cas plusieurs. Cela c'est la base. J'utilise l'une ou l'autre de ces composantes. Et cela m'intéresse de les croiser, de voir comment elles interfèrent entre elles. Cela, c'est une idée constante, tous ces croisements de représentations (et également de sensorialités), et puis le fait que le mot, le sens utilisé va auto-désigner, renvoyer à l'œuvre et finalement s'étendre à des tas de composantes alentour. Cela, c'est les grandes lignes de mon travail, ses constantes. Les variantes, alors, elles, vont dépendre de certaines particularités du lieu, du mot choisi, d'un tas d'autres choses spécifiques. Le fait qu'il faille trouver une cohérence entre tous les constituants. Et là, c'est au cas par cas. Donc, les matériaux utilisés, la couleur, l'emplacement, le fait de décider comment s'organise l'imbrication du tout. C'est ce qui va faire l'œuvre, l'œuvre particulière que je suis en train d'inventer.

**On reviendra tout à l'heure sur un exemple plus précis. Considérez vous qu'il existe plusieurs étapes dans votre travail ? Si oui, est ce que vous pouvez me décrire ces différentes étapes ?**

En fait, la première étape remonte au moment où j'ai commencé à faire ce travail sur les mots. Mon but était de trouver comment la forme peut, sinon prendre le dessus sur le sens, du moins rivaliser avec lui ? Alors, à l'époque, je pensais que tout aspect formel appartenait à la matérialité des mots et s'opposait à l'idéalité qu'ils véhiculaient (maintenant je n'utilise plus du tout cette notion de « matérialité en soi » qui me paraît tout à fait obsolète). Donc, je tentais de voir comment des structures matérielles pouvaient s'opposer au fait que l'idéal était prédominant au point de nous faire oublier les constituants qu'on a sous les yeux. Donc, au bout d'un moment, il m'a semblé qu'il fallait travailler vraiment la forme concrète des lettres pour y arriver, et donc créer des structures s'appuyant sur la vision... Vous savez que lorsqu'on lit un texte, même très écrit, on a tendance à oublier les aspects visuels, en l'occurrence les seuls qui puissent être concrets. En littérature traditionnelle, ce n'est pas le visuel qui compte, mais le mental. C'est pour cela que j'ai commencé à faire des ambigrammes où les conformations des graphèmes sont tellement apparentes que parfois la lecture devient même plus difficile. On ne peut plus dire que le sens est le seul élément déterminant au bout de la lecture. Cela devient difficile de ne tenir compte que du sens, en mettant de côté les formes visuelles qui permettent de le faire émerger car des structures prégnantes les organisent alors, qui existent autant pour elles-mêmes. Et donc en travaillant ces structures visuelles, je me suis aperçu que finalement, on était obligé de tenir compte de la perception et que la perception supposait de ne pas seulement tenir compte des aspects concrets. Vous voyez ? C'est-à-dire qu'on pouvait croire auparavant que les choses étaient appréhendées en elles-mêmes, à partir de leur prétendue matérialité que nous nous contentions d'enregistrer. Or aujourd'hui cette attitude

me paraît absolument intenable. Même si certains y croient encore. Et c'est intéressant au niveau historique parce que c'est un peu la base du matérialisme, qui veut nous faire croire qu'il y a une matière qui existe là objectivement. Et puis, si vous ne voyez pas la même chose et du coup ne pouvez croire à ce que vous ne voyez pas, on vous dit que c'est parce que vous êtes nul. Et puis, on vous vire, grosso modo. Donc cela a été le gros problème du principe matérialiste. Et finalement cela rejoint les principes idéalistes, et ce n'est pas mieux. Il faudrait croire en Dieu ou n'importe quelle entité spirituelle dans son essence, mais c'est pareil finalement. Si vous n'y croyez pas parce que vous ne voyez rien, vous êtes viré pour les mêmes raisons. Donc, la seule possibilité c'est de tenir compte de ce que l'on appréhende sensoriellement, et de tenir compte des différentes strates sensorielles créées par notre cerveau. Il n'y a que là que l'individu, l'humain si l'on veut, peut reprendre sa place à mon avis dans une entreprise artistique. Vous voyez ? Donc, il y a une portée philosophique qui n'est pas à la base du travail, mais qui est déduite de lui, là aussi. Donc cela veut dire que je n'ai pas d'idéologie. Je ne me dis pas : « Voilà. Moi je veux faire cela, je sais ce qui est bien, ce qui est valable et je vous l'impose. Non, je cherche, et en faisant le travail, je cherche à le rendre accessible et je m'aperçois de ce qui peut convenir à nos perceptions cognitives communes. Et je vois à quel endroit on peut en tout cas se comprendre ensemble quelles que soient nos idéologies. » C'est très important parce que cela me permet par exemple d'analyser des tableaux dans lesquels sont représentés des christes ou des saints et me sentir concerné alors que je suis athée. C'est cela que je veux préciser. J'ai fait une émission de radio récemment où j'ai tenu à faire entendre la voix de sœur Marie Keyrouz, une chanteuse libanaise qui s'intéresse à la musique byzantine du IV<sup>ème</sup> siècle. J'ai bien précisé que ce n'était pas parce qu'elle parlait de la Sainte Vierge que je l'avais choisie. Ce n'était pas cela qui m'intéressait, au contraire, mais bien ce qu'elle parvenait à faire passer sensoriellement qui va bien au-delà de son discours. Et donc ce travail de l'appréhension sensorielle permet justement d'échapper aux idéologies ou au groupe, voire au clan, auquel chacun croit appartenir. Vous voyez ? Donc, je pense que cette façon de procéder a des répercussions gigantesques. Souvent les gens en fait aiment ou écoutent une musique pour appartenir à une famille, à un clan ou à un je ne sais quoi, à une communauté, enfin bon, et non pour les qualités proprement musicales du morceau choisi. Je trouve cela tout à fait détestable. La musique, c'est transculturel, c'est... Cela permet de traverser des continents, des époques, des cultures, des classes sociales... Surtout aujourd'hui. Cela n'a plus aucun sens de se restreindre à je ne sais quoi, à la musique bretonne ou indienne, à la musique bourgeoise ou prolétaire, sous prétexte qu'on est élevé ou qu'on vit là-dedans et que cela fait partie de nos racines. C'est absurde. Enfin, cela me dépasse complètement. Par contre, on peut se créer des tas de racines. C'est autre chose. Je ne sais pas si je réponds à votre question. Je ne sais plus quelle était la question.

### **La question c'était au niveau des étapes en fait.**

Voilà. Dans un premier temps, je pars de choses qui me paraissent constituer une voie à explorer. Et puis cela se transforme au fur et à mesure. C'est cela qui m'intéresse. Donc, ce que je pensais rechercher dans la matérialité, finalement est devenu une recherche du visuel concret puis de la perception dans un troisième temps. Et qui maintenant prend un autre nom. Cela prend le nom d'appréhension sensorielle, parce que je me suis aperçu que « perception », il fallait le réserver à un certain type de sensation. Et puis là-dessus se greffe à chaque fois de nouvelles problématiques que je découvre au fur et à mesure de mon travail. Donc, il y a toujours en même temps un travail théorique et un travail pratique qui s'influencent réciproquement, sans parler des pratiques et des théories des autres qui m'intéressent beaucoup évidemment. Notamment mon intérêt pour l'appréhension sensorielle, cela me vient entre autres de la musique spectrale. J'ai bien connu Gérard Grisey, qui est mort il y a 12 ans et en tant qu'initiateur de ce courant en musique contemporaine a permis que l'on se souciât à nouveau de l'appréhension sensorielle. Alors que précédemment, on avait souvent tendance à l'oublier, entraînant évidemment des coupures et des désastres terribles. Tout le post-sérialisme pose problème parce qu'il repose sur des structures qu'on n'entend pas, une démarche souvent revendiquée comme moderne de surcroît. Comme si l'on était

moderne dès lors qu'on parvenait à brouiller les conditions de réception. Ça, c'est un gros problème. Voilà, ce sont des choses qui sont très importantes. Est-ce que je suis clair ?

**Oui.**

Je ne réponds pas trop à ce que vous demandiez...

**Au moins, cela me donne des idées sur votre façon de travailler.**

Voilà, cela ressemble à la façon dont je travaille. Alors, parlons des étapes, vous voulez que je reste sur les étapes.

**Voilà. Au début vous m'avez dit que vous essayiez de montrer des formes par-dessus le sens, et qu'après est venue l'idée de faire percevoir, ...**

Bon. Il y a déjà ces étapes-là. Mais il y en a à chaque fois d'autres... Ce n'est pas facile de résumer. Il y a les étapes du parcours global si vous voulez. Et puis, il y a les étapes à l'intérieur d'une œuvre par rapport aux contraintes particulières qui sont proposées. Desquelles voulez-vous que je parle ? Des deux peut-être ?

**D'un point de vue général en fait. Dans la seconde partie, on se centrera après sur une seule pièce. On reviendra sur les mêmes questions, centrées sur une seule pièce.**

D'accord. (...) Je réfléchis un peu. Parce que j'ai déjà dit qu'il y a deux étapes importantes. Comment je suis passé du matérialisme à la concrétude puis à la perception, et ensuite à l'appréhension sensorielle, c'est déjà pas mal. (...) A part cela, les étapes générales du parcours, c'est assez difficile d'en prendre conscience. En dehors du fait que j'essaie d'articuler les constituants concrets de l'œuvre avec son lieu d'accueil et avec l'appréhension sensorielle, cognitive et réflexive de l'observateur. A part tout cela, ce ne sont pas des réflexions qu'on a forcément... les réflexions se font surtout sur les étapes de chaque pièce. Vous voyez ? Il faudrait prendre du temps pour revoir tout et je n'ai pas vraiment analysé tout le parcours global...

**Je vais essayer de vous aider un petit peu. Comment cela se passe en fait au tout début ? Par exemple votre mise au travail ? Quand vous vous retrouvez dans un lieu ? Tout à l'heure vous m'avez dit qu'il y avait beaucoup de questions qui émergeaient.**

Oui. C'est-à-dire, que je pars toujours de rien. Cela c'est sûr. C'est-à-dire que je ne sais pas du tout ce que je vais faire avant d'être sur place. Cela c'est clair, alors qu'il y a des gens qui savent déjà ce qu'ils vont faire avant de commencer. Ce n'est pas mon cas. Et donc, parfois c'est le lieu qui me donne tout de suite une idée ou une envie de faire quelque chose... Parfois non. Donc, c'est compliqué. Comme je vous le disais pour la médiathèque de Saint-Ouen, il y a des endroits plus favorables que d'autres... Par exemple à l'extérieur c'était assez simple. Les deux verrières m'ont conditionné.



Ci-dessus : *Réplique n° 2* (1994), *Version n°3* (2009). Photo : Patrice Hamel

A l'intérieur c'était plus difficile parce que les œuvres pouvaient être installées n'importe où. Et donc en sachant que c'était une médiathèque qui serait quand même pas mal encombrée, j'ai choisi le mur dégagé qui était juste après la sortie d'ascenseur à chaque étage. Cela permettait de tomber dessus dès qu'on arrivait à un étage. Et puis, c'était toujours au même endroit, donc, on avait un repère comme cela pour savoir où se trouvaient les autres pièces. Et après j'ai pensé qu'il serait bien d'effectuer des déclinaisons en fonction de chaque mur, car ce n'était pas n'importe quels murs. Ils se situent en effet à l'endroit où cette médiathèque commence par un point et s'élargit, comme une poupe de bateau un peu. Une continuité de proue de bateau plutôt, car les murs dont je parle se trouvent encore dans le devant du bâtiment. En bref, l'endroit où il y a l'ascenseur est dans un volume interne qui reprend cet élargissement global... Et la partie du mur à gauche de l'ascenseur, c'est vraiment le premier endroit élargi à l'intérieur du bâtiment. Donc, ce n'est pas n'importe quel endroit. Et je m'en suis servi comme une espèce de cadrage sur un volume qui pourrait se poursuivre ou bien sur une surface qui se retourne. Enfin, qui pivote, car j'utilise les deux angles du mur. Donc, je me suis vraiment servi de la disposition murale en effectuant tout un tas de déclinaisons. Par exemple avec le plafond et la grille des plaques carrées qui le recouvrent, dans laquelle je rajoute un miroir qui détermine la taille de mes panneaux. Enfin, pour l'œuvre située au sous-sol, comme il y a un décalage entre la hauteur des deux portes perpendiculaires qui l'avoisinent, j'ai utilisé ce décalage. Et j'ai procédé comme si l'œuvre était tombée et serait restée accrochée. Bref, j'utilise les particularités du lieu à chaque fois, c'est cela qui me conditionne. Donc, si il y a une constante, elle réside dans ce qui me permet de faire des variations. La constante, c'est d'utiliser des variations favorisées par le lieu.



Ci-dessus : *Réplique n° 31* (2004), *Version n°5* (2009). Photo : Romain Nicoleau

### **Et qu'est ce qui va déclencher justement vos idées finalement ?**

Cela peut aller dans tous les sens. C'est-à-dire que je peux avoir envie d'utiliser un mot et essayer de trouver ses meilleures dispositions par rapport au lieu. Cela peut être le contraire. C'est-à-dire, cela peut être le lieu qui donne le mot ou qui conditionne d'autres paramètres. Le déclenchement du travail peut provenir du fait qu'il faut absolument que j'utilise le reflet ou la frontière, etc. Cela peut partir vraiment de n'importe quoi. Parce que c'est assez rare quand même que le mot surgisse tout de suite. Au FRAC de Bretagne, où j'ai exposé, qui était à l'époque dans le théâtre de Bretagne, un théâtre complètement circulaire, j'ai choisi d'exploiter le plan en courbes et de privilégier l'endroit où il y avait une sorte de mur qui n'allait pas jusqu'au plafond, qui était devant les verrières pour sans doute filtrer la lumière extérieure.



Ci-dessus : *Réplique N°16* (1999), *Version n°1* (1999). Photo : Hervé Beurel.

Et du coup, cet endroit n'était jamais utilisé parce que les artistes ne savaient pas trop quoi mettre dedans. Cela formait deux courbes parallèles entre ce mur-cimaise et le mur porteur. Moi, j'ai tout de suite eu envie d'utiliser ce dispositif contraignant. Et comme ce parallélisme m'intéressait, j'ai voulu donner l'impression que le mur-cimaise avait été plaqué sur le mur porteur, y avait laissé son empreinte et s'était éloigné. Et j'ai évidemment pensé très vite à « Trace-Ecart », parce que c'est un palindrome assez connu. On dit souvent que je fais des palindromes, ce qui est faux. C'est la seule fois que j'ai utilisé un palindrome. Un palindrome suppose que l'ordre des lettres soit inversé. Mais dans mon travail, ce n'est pas cela. Si vous inversez l'ordre des lettres, cela ne marche pas dans les *Répliques*. En revanche la forme des lettres va donner d'autres lettres, ce n'est donc pas du tout un

palindrome. Sauf cette fois-là. Même si j'ai dû quand même transformer certaines lettres d'ailleurs, enfin bon. Admettons que c'est un palindrome, qui provient des extrémités du texte palindromique de Perec. « Trace-Ecart », donc c'est assez connu, et je m'en suis souvenu en découvrant la situation du lieu.

Et donc, une fois ma pièce réalisée on voit un grand rectangle rouge sur le mur porteur avec à l'intérieur les lettres évidées du mot « trace » en négatif comme si le mur-cimaise avait laissé son empreinte, et puis « écart » en rouge sur le mur-cimaise, en positif, comme si les lettres étaient restées collées. C'était fait pour. On avait l'impression que le mur avait été construit exprès. Ce qui m'intéresse, c'est qu'on a l'impression que ce n'est pas la pièce qui est faite pour le mur, mais que c'est le mur qui est fait pour ma pièce. Alors qu'il était déjà là. Vous voyez ? Avec le plan de la médiathèque, c'est pareil, on se dit que l'architecte a créé cette verrière exprès pour l'œuvre. Vous voyez ? Cela c'est formidable. Cela se retourne, on ne sait plus qui était là préalablement. L'œuvre ne fait pas du tout plaquée. On a l'impression que les deux sont interdépendants si vous voulez. Cela m'intéresse beaucoup.

**C'est un peu comme l'œuf et la poule en fait de façon un peu grossière.**

Oui, mais c'est plus difficile à obtenir avec une œuvre parce que l'œuf et la poule, ils coexistent déjà.

**Mais au final on pose toujours les mêmes questions, et on ne sait plus qui est le premier ?**

Alors là, en l'occurrence le premier on le savait, c'était l'architecte. Mais les gens ne sont pas censés savoir qui a commencé, après tout. C'est vrai que c'est assez rare que l'architecte vienne après, mais mes pièces peuvent donner ce sentiment-là d'une certaine façon. Alors cela peut ne pas plaire à tout le monde parce que peut-être certains se disent : « Bon du coup, cela inverse les hiérarchies qui doivent perdurer. Mais ce n'est pas du tout pour moi une question de rapport de forces au contraire, c'est un équilibre qui s'opère. Je ne fais pas cela pour prendre le pouvoir, parce que prendre le pouvoir, c'est facile si on ne s'occupe pas de l'autre. Par contre s'articuler à lui, et faire en sorte qu'il y ait une interférence entre les deux, cela c'est plus compliqué. Et c'est cela qui crée un équilibre justement.

**Qu'est ce qui guide votre création ? Est-ce qu'il y a quelque chose qui la guide ?**

D'abord, on se pose rarement cette question-là finalement. Ensuite, je ne peux pas y répondre immédiatement. Je pourrais peut-être répondre un peu plus tard en ayant réfléchi à certaines choses. Qu'est ce qui guide, globalement c'est difficile à dire. (...) Si j'essaie de répondre immédiatement, je dirais que c'est parce que je ne suis pas satisfait de moi probablement. De moi, du monde, tel qu'il est. Donc j'ai envie de me changer et de changer le « monde », entre guillemets, disons la petite part du monde avec laquelle j'ai à faire, qui peut me concerner et sur laquelle je peux intervenir. Ce n'est pas le monde globalement, mais c'est déjà beaucoup. Et donc, je crois que si on est content de soi, voilà, on s'arrête là, et puis on regarde la télé, je ne sais pas. En revanche, si on n'est pas content on essaie de transformer les choses. Vous voyez ? Je conçois mes meubles. Je conçois ces meubles-là que vous voyez. Cela me plaît beaucoup d'intervenir sur l'espace autour de moi et de ne pas me contenter de ce qui est déjà fourni. Je pourrais acheter un meuble tout fait. Mais cela ne m'intéresse pas. Et finalement, il n'y en a aucun qui me plaise, donc je les fais moi-même. C'est ce simple constat qui me guide. Je crois que j'ai été un peu influencé par Nietzsche dans mon adolescence. "Humain trop humain". Du moins par l'une des interprétations que j'ai faites de lui, parce qu'il y en a mille. Elles ne sont pas toutes bonnes mais, je crois qu'il y a des bonnes choses à tirer de Nietzsche. Peut-être que je n'aimerais plus cela en le relisant. Mais, je le cite dans mon dernier texte théorique, il y a quelque chose que j'apprécie beaucoup lorsqu'il parle des personnes qui brouillent leurs eaux pour faire croire qu'elles sont profondes. Et voilà. Je lutte contre cela. Car

beaucoup de gens rendent volontairement leurs propos obscurs et font croire qu'il y a plein de choses derrière alors qu'il n'y a rien du tout. Donc, j'essaie d'être clair. J'essaie de comprendre. C'est aussi cet effort d'être compris qui me guide. Ou essayer de comprendre ce qui se passe. Analyser les choses et les comprendre. C'est cela qui me guide. Et c'est notamment en faisant qu'on arrive à piger je crois aussi. Moi, j'aime bien comprendre. Par exemple, je commence comme tout le monde en disant : « Cela, j'aime cela. Je suis touché, machin. » Bon. Mais je ne m'arrête pas là. Beaucoup de gens s'arrêtent là. Non. J'essaie de comprendre pourquoi cela m'a touché, je pense que cela fait partie du plaisir... et on arrive à se comprendre en sachant pourquoi on aime quelque chose. Beaucoup de gens croient qu'après avoir réfléchi cela va leur poser problèmes, qu'ils ne seront plus libres, alors qu'au contraire, cela permet d'avoir beaucoup moins à souffrir par la suite du fait de notre incompréhension. Quand je dis aimer, cela peut concerner aussi les gens d'ailleurs. Et c'est bien d'analyser aussi les rapports amoureux je crois. On tombe moins dans les panneaux dans lesquels on peut tomber quand on est ados par exemple. Les gens pensent qu'il ne faut pas analyser quand il s'agit d'aimer. Vous voyez ? D'aimer l'art ou les gens, enfin qu'importe. Les deux expériences peuvent d'ailleurs avoir une influence réciproque, si l'on use d'une distanciation adéquate pouvant découler sur une réflexion théorique (en évacuant toute forme de romantisme expressionniste plutôt dévastateur). Après ce transfert effectué à partir de l'art distancié on gère mieux sa vie de tous les jours je crois. Voilà, ce qui me guide c'est d'une part essayer de comprendre et puis devenir quelque chose qui peut me satisfaire peut-être un peu plus. Mais voilà, on n'est jamais satisfait finalement. Enfin, moi je ne suis jamais satisfait. Donc je continue. Sinon, je m'arrêtera. Alors, cela c'est le guide général, évidemment. Selon chaque pièce, il y a un guide plus précis. Mais là je parlais du guide général, qui est important aussi.

**Finalement c'est ce qui englobe l'équilibre de chaque dessin.**

Exactement.

**Dans le déroulement concret de votre travail, c'est vous qui prenez les décisions ? Ou est ce que des fois elles s'imposent un petit peu à vous ? Soit de l'extérieur par d'autres gens, soit de l'intérieur par une envie ou je ne sais quoi.**

« Imposé », ce n'est pas le mot, car je ne crois pas qu'on m'ait imposé quoi que ce soit. Non, ce qui est décisif dans le déroulement du travail, c'est l'interrelation entre les différents éléments. Par exemple, avant l'exposition que j'ai faite à la galerie Site Odéon5 en 2006, Joe Verney-Carron m'a demandé si je ne pouvais pas réussir à réaliser une *Réplique* à partir de l'exclamation « attention travaux ». Alors, dans un premier temps, je lui ai dit : « Non. Je ne travaille pas comme cela. On ne me donne jamais les mots des *Répliques*. C'est moi qui les choisis ou qui les découvre au fur et à mesure ».



Ci-dessus : *Réplique N°33 (2005), Version n°1 (2006)*. Photo : André Morin.

Et puis je me suis dit : « Pourquoi ne pas essayer finalement ? » Et enfin, j'ai trouvé cela formidable. Donc, cela n'a pas été imposé. On m'a proposé, puis après, j'ai essayé de voir si cela pouvait marcher. Et finalement, le fait que l'entrée en matière vienne de quelqu'un d'autre peut donner justement des choses auxquelles on n'aurait jamais pensé. Donc, il faut essayer finalement. Cela je le referai. Alors, cette fois je me suis lancé parce que cela m'intéressait que tout soit fait pour que cela ne marche pas d'une certaine façon. D'abord, il fallait que « Attention » en se retournant devienne « Travaux ». A priori, c'était impossible. Or j'ai trouvé toutes les solutions petit à petit. Donc cela s'est imposé, tout simplement parce que j'ai trouvé les solutions. Parfois il suffit qu'une lettre ne marche pas et c'est foutu. Il faut vraiment tout résoudre... Donc, d'une part, j'ai trouvé la forme des lettres adéquate, et d'autre part, il fallait que je trouve comment présenter le travail. Il m'est venu assez vite l'idée que pour matérialiser « Attention Travaux », il fallait qu'il y ait quelque chose qui ait l'air d'être tombé au sol. Et qui laisse l'autre partie sur le mur dans un second temps, comme issue d'un basculement. Et en fait, par rapport au lieu, par rapport au dispositif qui englobait les autres pièces déjà installées, etc, très vite, il m'est venu l'idée que cela serait magnifique que cela soit la plinthe et uniquement elle qui soit en jeu. D'abord parce qu'il n'y avait pas de plinthe et que c'était plus facile d'installer une plinthe que de la défaire. Ensuite parce que la plinthe c'est discret et qu'on ne la remarque pas. Je me suis arrangé pour qu'il y ait juste un bout qui ait l'air d'être tombé, qui était de surcroît évidé, et qui laissait des traces complémentaires sur le mur afin qu'on lise « Attention » en lettres pleines sur la part du mur où le bout de plinthe était parti ; le bout de plinthe retombé quant à lui laissant lire « travaux » avec les lettres évidées en son centre. Enfin voilà. C'est le fait que tout fonctionne qui m'a amené à trouver cela formidable. C'est l'ensemble qui a décidé... Alors, c'est à la fois moi qui décide, parce que c'est quand même moi qui ait fait dériver le truc de base, encore fallait-il que cela marche et que les lettres fonctionnent, avec la construction, les relations entre matériaux, le dispositif, etc. Mais en l'occurrence, là pour une fois, la formule m'était fournie au départ et finalement n'était pas l'aboutissement du travail, du moins dans la genèse. Car du point de vue de l'appréhension de l'œuvre, la formule semble déduite et c'est cela qui est important. Mais vous voyez, je n'ai pas de réponse générale sur l'enclenchement de départ. Sinon, cela serait... Sinon, je m'arrêtera. Non ? cela fait partie de la recherche de ne pas tout savoir.

## **Si on savait, on ne chercherait pas.**

Non.

## **Dans quel état psychique vous sentez vous au moment de la création ?**

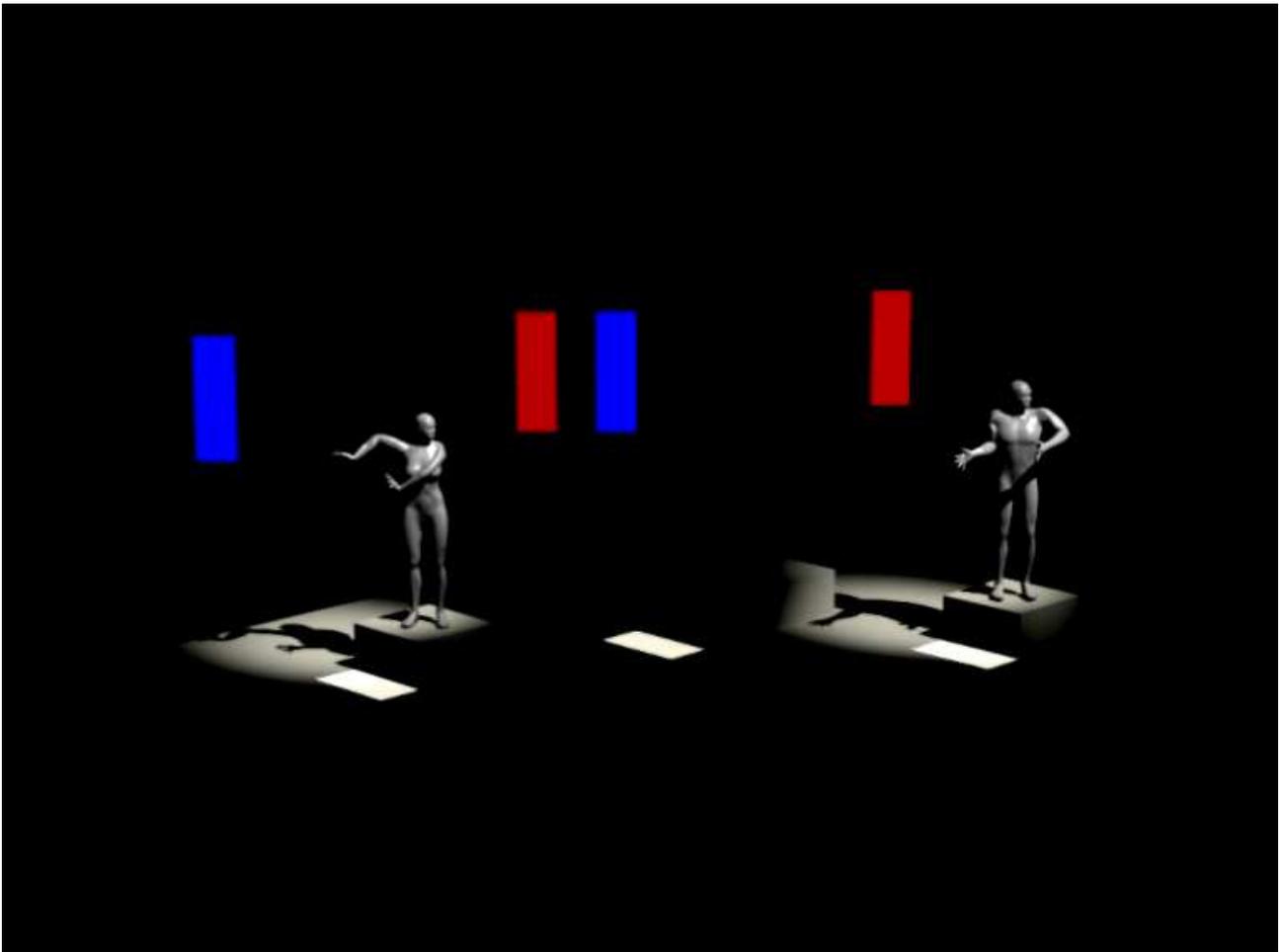
Bah dans un premier temps, c'est vraiment le vide total. Au début, c'était angoissant. Et puis, maintenant, je sais qu'il faut passer par là... et puis comme je trouve de plus en plus vite, parce que malgré tout avec l'expérience, etc, les choses finalement viennent beaucoup plus vite, ce n'est plus un problème. Avant, je passais beaucoup de temps sur une seule *Réplique*. Cela pouvait durer des mois. Maintenant, je trouve des solutions en quelques jours. Donc, déjà, du coup, c'est moins angoissant, car cela va plus vite. Et puis parce que je sais maintenant que c'est l'étape par laquelle je passe. Donc voilà. Et puis, c'est un état, je ne sais pas si on peut dire zen, en tout cas, qui permet de débloquer le terrain... Mais on n'est pas devant une page blanche parce que j'ai mes outils en main. J'ai mes outils théoriques, d'analyse, de réflexion. Donc, c'est une page blanche par rapport au fait que je ne sais pas ce qu'il va se passer au niveau du résultat. Mais par contre je n'ai pas de pages blanches au niveau de la palette, disons des outils dont je vais me servir qui sont déjà constitués. Donc, c'est cela la première étape psychique, c'est un peu le vide. Et la deuxième, c'est le... Comment définir cela ? C'est exactement l'opposé. C'est l'ébullition dans tous les sens. Cela sort de partout. Enfin, j'essaie plein de choses. C'est exactement le contraire par rapport au début... Donc sans complexes, cela va un peu partout. Parfois, cela ne me plaît pas, mais je me dis, cela peut être une étape pour trouver mieux après. Donc, c'est un peu cela mes états. Et la troisième phase, c'est quand cela commence à s'organiser. Donc, je ne sais pas s'il s'agit d'un état intermédiaire ou d'un mélange des deux. Il faudrait que je réfléchisse pour analyser cela. Mais cela doit m'amener évidemment à un état de satisfaction, c'est le but. On s'arrête quand on est content. Tant qu'on n'est pas content on ne s'arrête pas. Cela peut être sur un détail parfois. Mais tant que je ne suis pas complètement content, je continue de chercher. C'est un peu cela, l'état psychique....

## **Est-ce que des fois vous allez trop loin... ?**

Qu'entendez-vous par « trop loin » ?

## **Au-delà de cet état de satisfaction. Est-ce que des fois vous avez le sentiment que vous auriez dû vous arrêter avant et ne pas aller aussi loin dans votre oeuvre ?**

Je ne crois pas que cela puisse m'arriver parce que si je vais plus loin, cela sera pour éliminer. Cela ne sera pas pour rajouter. Je suis contre la décoration, et comme chaque élément doit compter, je suis dans le minimalisme finalement. Même si à la fin du travail, dans mes spectacles par exemple, il y a deux mille cinq cents changements de lumière (c'est le cas pour « Correspondances »), cela peut paraître maximaliste, mais pas du tout, le matériau de base est très réduit. Et à chaque fois... il n'y a jamais rien en trop. Donc, je ne pense pas que cela puisse m'arriver parce que finalement, je ne choisis que les éléments qui sont indispensables. Donc, je peux éventuellement aller trop loin en enlevant, peut-être. Mais je ne crois pas que cela puisse m'arriver. Quand je suis content, c'est parce que j'ai tout résolu, et il n'y a rien qui me... Ah si ! Parfois, il y a des problèmes que je n'ai pas réussi à résoudre complètement. Et à un moment donné la matière de la langue résiste quand même. Puisque que je travaille avec elle. Elle ne peut pas faire tout ce que je veux non plus.



Ci-dessus : *Correspondances* de Dalbavie-Hamel-Lelong (1987). Simulation : Philippe Bloesch. 1997

Donc il y a parfois des petits traits en trop où je ne sais quoi. Par exemple, la *Réplique* qui est faite pour la place de la République (v. sur « youtube » en tapant : Patrice Hamel). Vous voyez ? Le mot « Clivage »... Vous voyez, il y a ce petit trait là en trop. Il n'y a que cela en trop. Et ce n'est pas utile pour lire « clivage », c'est le seul trait en trop de ce côté, mais il est indispensable pour lire de l'autre côté. Voilà. S'il n'y a pas ce petit trait, on lit « égalité », on ne lit pas « égalité ». Et voilà, j'ai tout résolu sauf ce petit trait buté dont je ne sais pas quoi faire de l'autre côté. Donc, parfois, il y a un petit truc comme cela, un petit résidu... Mais bon, ce n'est pas très gênant. Donc, là je peux dire je n'ai pas complètement résolu, il y a ce petit truc... Ce n'est pas fondamental... cela ne remet pas en cause la pièce... Il y a des fois où c'est plus grave, et là je me dis : « Bon, bah là, cela ne marche pas, il faut abandonner pour cette fois ». Là ce n'est pas le cas, j'ai trouvé. Donc, je suis satisfait, mais il y a quand même un petit bazar...

### **Il y a un petit bazar qui vous gêne et qui...**

Oui. Alors, j'ai testé sur les gens. Au début, j'avais mis deux traits pour créer plus ou moins une illusion de reliefs. Parce que le relief est important dans la lecture du « C ». Sinon, on ne lit pas le « C ». Donc j'avais mis deux traits et les deux traits étaient encore plus gênants. Enfin, j'ai testé avec la dernière solution et j'ai vu que les gens lisaient, donc, c'était bon. C'est en testant que je vois comment fonctionne l'appréhension sensorielle des autres. Puisque cela joue là-dessus. Si les gens ne lisent pas, je me dis : « Bon, c'est raté ». Ce sont eux qui décident aussi. D'accord ?



Ci-dessus : Réplique N°44 (2009), Version n°1 (2009). Simulation : Rémi Geoffroy.

**D'accord. Quel rôle joue la technique ? Est ce qu'elle est déterminante ou non dans votre démarche de création ?**

Oui. Vous avez vu, tout est interdépendant dans mon travail. Donc, le fait que j'emploie du néon ou du métal ou du vinyle est fondamental... (...) Mais vous parlez de la technique au niveau du matériau ou au niveau... Qu'est ce que vous entendez par technique ?

**Technique cela peut être matériau informatique, cela peut être tout et n'importe quoi.**

Le dessin des lettres, vous ne le mettez pas dans la technique ?

**Cela peut rentrer dans la technique, dans la façon dont vous constituez les lettres par exemple.**

Alors parlons de cette technique-là si c'est une technique. Elle a beaucoup changé le jour où je me suis aperçu (cela vient de ma théorie d'ailleurs) qu'une partie des lettres pouvait être virtuelle. Au début chaque partie de lettre était dessinée, ce qui permettait des choses mais évidemment limitait les possibilités. Là, vous avez vu par exemple, dans le dernier exemple, il y a une partie de lettre qui doit être complétée mentalement, et qui se complète assez facilement. Et du coup, cette virtualité ouvre le champ à beaucoup plus de possibilités dans les hypothèses de lecture des différents graphèmes puisque les parties qu'on complète mentalement d'un côté ne doivent pas forcément être complétées de l'autre côté. Donc le « C » peut se lire sans problème de cette façon, mais de l'autre côté, le même graphème inversé va permettre de lire un « E », à condition de ne surtout pas virtualiser. Donc, alors que la forme appréhendée est la même, ce dispositif permet à la lecture de donner accès d'un côté à ce qui est perçu tel quel, à ce qui est strictement actualisé, et de l'autre côté aux virtualisations, à ce que nous complétons mentalement. Cela m'a ouvert un champ incroyable auquel je n'avais pas pensé au tout début. Donc je crois que cela fait partie de la technique, le fait de tenir compte des opérations virtuelles auxquelles je ne pensais pas au début. Bizarrement, il y a des choses qui paraissent évidentes à un moment donné alors qu'elles ne le sont pas du tout au départ. Ouvrir le champ des possibles... Oui, c'est une technique, le fait de travailler dans l'incomplétude. L'autre technique repose sur les matériaux. Cela impose de savoir également ce qui existe ou non. Et donc cela conditionne le boulot, de savoir à partir de quoi on peut travailler évidemment. Savoir que je peux disposer de néons, autorise plein de choses que je peux évidemment imaginer ainsi. Le néon a été inventé il n'y a pas si longtemps finalement et je ne sais pas ce que j'aurais fait autrement. Mon travail n'aurait pas de sens. En tout cas, une partie n'aurait pas de sens sans le néon. Je l'utilise surtout quand j'ai besoin de reflets perpendiculaires, quand il y a déjà des vitres sur place. Mais je n'utilise pas que le néon... Là par exemple à Saint-Ouen, j'ai fait

des pièces métalliques et c'était avec du Dibon. Il s'agit d'un PVC qui est pris en sandwich entre deux plaques d'aluminium et qui permet d'exhiber la tranche des découpes. J'avais déjà expérimenté ce matériau et il avait été découpé au jet d'eau, cela n'avait posé aucun problème. Mais c'était des plaques blanches. Et cette fois, j'avais d'autres couleurs et c'était impossible à découper. Le jet d'eau faisait exploser le métal, cela faisait des impacts. Enfin, bon. On a tout de même réussi à découper une plaque rouge mais pas les autres couleurs. Pourquoi ? Je ne sais pas. Donc, finalement, on a fait des pièces dans un métal où il n'y avait pas ce PVC, parce que c'est lui qui devait poser problème. Peut-être à cause de la colle qui était nouvelle. Je ne sais pas. Et donc, on a pris de l'acier qu'on a découpé d'abord, et qu'on a laqué ensuite. De ce fait la découpe n'était pas soulignée car peinte en même temps que le reste. On a donc pris des plaques moins épaisses que le Dibon pour ne pas exhiber la tranche puisqu'elle n'était plus mise en valeur. Alors que le Dibon était déjà laqué si vous voulez avant d'être découpé, ce qui renforçait la découpe. Et voilà, l'œuvre n'était plus la même. La technique cela joue aussi là-dessus. Finalement, c'est très important parce que si je n'avais pas pu remplacer le Dibon et adapter le projet, il fallait que je l'abandonne et que je trouve carrément autre chose. C'est le réel qui résiste, si on peut dire. Le travail consiste aussi à tenir compte du réel. Qu'est ce qui est faisable ? Qu'est ce qui n'est pas faisable ? Cela c'est intéressant aussi. Les visions de l'esprit, cela ne m'intéresse pas du tout. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on arrive vraiment à concrétiser. Beaucoup de projets dans les arts plastiques reposent sur des modes d'emploi, des intentions de l'auteur. Cela, ça ne m'intéresse pas. En revanche je me demande ce qu'on appréhende : « Qu'est ce qui a été effectivement fait ? Et qu'est ce qui va réussir à passer ? » Vous voyez ? Est-ce que c'est clair ?

### **Oui. Le regard des autres sur votre travail, il est important.**

C'est la base. Alors, tenir compte du regard des autres, cela ne veut pas dire qu'il faut aller dans le sens du vent bien entendu. Cela, cela n'a aucun intérêt. Ce n'est pas le regard populiste dont je parle, lorsqu'on veut plaire à tout le monde. Ce n'est pas cela. C'est le fait de tester les capacités individuelles de chacun en sachant que tout le monde peut aller beaucoup plus loin qu'il ne l'imagine. Donc, c'est utiliser tout le potentiel que l'on a mais dont on ne se sert pas forcément. C'est cela le regard des autres. C'est cela qui est intéressant. C'est finalement les obliger à voir des choses qu'ils n'auraient jamais vues sans ce travail, mais qui reposent sur des facultés qu'on a tous. Cela c'est fondamental. C'est comme si on enclenchait des mécanismes qui sont là, qui ne demandent qu'à réagir, mais qui souvent ne réagissent pas parce qu'il n'y a rien qui leur permet de le faire, soit parce que les gens ne font pas l'effort de chercher, soit parce qu'ils ne sont pas devant les œuvres adéquates. Donc, pour moi, c'est cela l'œuvre intéressante, c'est celle qui enclenche des connexions neuronales finalement auxquelles on n'est peut-être pas habitué, mais qui ne demandent que cela, qui sont là. Ou bien qui concerne des connexions courantes mais dont on n'a pas conscience habituellement. Une œuvre selon moi doit essayer de mettre en place le dispositif qui va engranger les connexions recherchées. Par exemple, j'adore découvrir des musiques parce c'est à chaque fois de nouvelles connexions qui s'effectuent dans ma tête... Alors là, je reviens à la notion « d'expression », c'est-à-dire que cela me paraît totalement absurde que quelqu'un s'exprime, exprime ses sentiments, etc. Je trouve cela stupide. Si on se contentait de cela d'ailleurs, on aurait déjà tout exploré depuis longtemps. Pour moi, c'est exactement le contraire, c'est-à-dire qu'une œuvre doit combiner des sensations tout à fait nouvelles qui vont provoquer des sentiments qu'on n'a jamais eus, des émotions tout à fait nouvelles, qui ne ressemblent à rien. C'est donc exactement le contraire de l'expression qui repose sur un préalable idéaliste comme si les émotions venaient comme cela toutes seules. Cela n'a aucun sens. Pour qu'il y ait des émotions, il faut qu'il y ait un travail sur le corps. Par exemple, l'appréhension sensorielle, et les connexions neuronales qui l'accompagnent... Je dis des choses bien, là. C'est intéressant. Il faut arriver à transcrire cela, c'est important.

**Ce que je retiens de ce que vous m'avez dit, c'est que globalement, on n'est pas dans**

**l'expression de quelque chose qui existe déjà, on est vraiment dans la création de quelque chose de nouveau, qui est émotionnel.**

Cela produit du sens, et provoque sur nous des affects nouveaux, des choses qui étaient impensables avant.

**Je comprends bien pourquoi vous êtes contre la notion d'expression, vous êtes dans l'idée de... Tant qu'à faire, autant créer des émotions totalement nouvelles et différentes.**

Et souvent on parle de création mais pour parler de l'expression. Alors, cela n'a pas de sens pour moi. C'est contradictoire.

**Alors comment créer si c'est juste pour exprimer ?**

Eh bien dans ce cas là on reproduit des choses qui ont déjà été trouvées. La chanson de variété fait cela tout le temps. Dans la variété, il n'y a que des expressions de trucs complètement ressassés. Cela n'a aucun intérêt. C'est insupportable, c'est tout.



Ci-dessus : Réplique N°11 (1997), Version n°4 (2002). Photo : André Morin.



Ci-dessus : Réplique N°11 (1997), Version n°4 (2002). Photo : André Morin.

**On va passer à la partie suivante où on va se centrer sur une seule de vos œuvres. Donc, je vais vous demander de penser à celle que vous considérez comme la plus importante.**

Je n'en ai aucune idée. On va regarder mon site. Qu'est-ce que je pourrais prendre ? Il n'y a pas tout, en plus, sur mon site, mais bon. Celle-là je l'aime bien mais elle n'a pas été prise... celle que je préfère c'est celle qui n'a pas été réalisée (rire). En fait je les aime bien toutes parce qu'à chaque fois

j'ai résolu un truc. Eh bien prenons celle dont je parlais, "Attention travaux". Donc on entrait là... la forme au sol, c'est un truc qui était déjà sur place. C'était le sol qui était fait comme cela. Mais on entrait et puis on avait l'impression qu'il n'y avait rien dans cette pièce. En fait c'était là, mais seulement si on faisait attention à la plinthe. Ça j'aime beaucoup.

Celle-là, c'est celle qui a fait connaître mon boulot, à la Gare du Nord. Tout le monde l'a vu. Enfin... tout le monde l'a vu, je ne sais pas mais... il y a je ne sais combien de centaines de milliers de gens qui passent chaque jour donc c'est un lieu de passage très important et il reste un pourcentage non négligeable d'observateurs attentifs, en tout cas, on en a beaucoup parlé et le bouche à oreilles a fonctionné.

### **Tout à fait.**

Quelles sont les questions ?

**Ce seront en fait les mêmes questions que celles que je vous ai posées tout à l'heure. Ce sera l'exemple en fait. Ce qui servira d'exemple pour décrire votre processus. Donc reprendre les mêmes questions que je vous ai demandé : Comment vous avez commencé à travailler sur ce projet ? Comment il s'est construit ? Qu'est ce qui l'a guidé ? Qu'est ce qui a déclenché votre idée, etc ?**



Ci-dessus : *Répliques Stratifiées* (2008). Simulation : Stéphane Morali.

Prenons celle-là, allez (*Répliques stratifiées*, « Projet pour les archives de la Nièvre »). Celle dont je vous parlais qui n'a pas été réalisée, je l'ai faite en simulation de mouvement, je vous montre...

Voilà. Vous voyez ce sont les stores qui complètent la structure... C'était magnifique. Il faut être idiot pour ne pas choisir ce projet. Sans compter la valeur ajoutée par rapport au travail de l'architecte. C'est vrai que je prenais beaucoup d'importance par rapport au simple parallépipède transparent du bâtiment. Mais bon, en même temps, ça met en valeur le travail architectural, même si c'est de manière ambiguë. Mais voilà. Après il s'agit de rapports de force. Parce qu'en plus, si j'utilisais les stores, c'est parce qu'ils avaient été prévus, mais seulement après coup, comme cache-misères, quand ils se sont aperçu qu'on allait crever de chaud sous la verrière. Or pour moi, cela devenait une partie de l'œuvre, pour donner l'impression que cela avait été fait exprès. Cela ne

pouvait que valoriser des choses qui à l'origine étaient finalement plutôt des défauts. Qui étaient complètement fonctionnelles quoi. Bon on ne va peut-être pas enregistrer cela. Cela va donner l'impression que je suis aigri. Ce n'est pas mon propos. Mais je suis forcément vexé et déçu. Je ne comprends pas. Surtout quand on me dit que les trois artistes présélectionnés étaient aussi bons. Je me dis plutôt que le jury n'avait aucuns critères valables.

### **Donc on part sur l'idée d'entrée-sortie ?**

Voilà.

### **Est ce que vous pouvez me décrire comment est ce que vous avez créé cette œuvre particulière ?**

Oui c'était pratiquement au début de mon travail, je cherchais encore la manière de le présenter... Et la première fois que je l'ai réalisé, cela fut sur un plexiglas. C'est la seule fois où j'ai vraiment fait une sculpture qui pouvait se déplacer. Un plexiglas courbé. Juste une forme posée au sol et qui se redressait verticalement, qui devait se mettre devant une entrée, et sur laquelle il y avait le mot inscrit en haut du plexiglas qu'on pouvait lire de chaque côté. Cette œuvre a tout de suite été achetée d'ailleurs. Comme quoi les œuvres autonomes, c'est plus facile de les vendre. Je n'étais pas vraiment content de ce dispositif. Parce qu'il a été acheté (rires). Et j'ai trouvé un autre dispositif quand j'ai fait un parcours dans le dixième arrondissement, la première fois que j'ai vraiment fait un parcours. Il y avait donc plusieurs endroits pressentis : Gare de l'Est, Gare du Nord, le lieu du Point éphémère, la mairie, etc. Donc l'un des endroits possibles c'était la gare de l'Est. J'ai été voir les responsables, c'est à dire les chefs de gare, il y en a plusieurs. C'est assez grand comme endroit. Et quand on fait des installations *in situ* dans l'espace public c'est beaucoup de travail parce qu'on doit faire nous-mêmes les démarches, enfin, voir des gens qui ne sont pas du tout dans le milieu de l'art, et c'est assez intéressant de ce point de vue. Mais, curieusement, je me suis aperçu que les chefs de gare ne s'opposaient pas au fait que j'utilise la grande verrière qui était complètement vierge à l'époque, maintenant il y a plein d'inscriptions, des pubs, c'est un peu moins bien. Finalement, cela ne posait aucun problème. C'est-à-dire que les endroits qui paraissaient inaccessibles souvent finalement, ils ne le sont pas. Simplement, les gens n'ont pas idée de faire quoi que ce soit dessus, c'est tout. Donc, c'était pour moi formidable et il est évident que j'ai pensé tout de suite à installer « entrée sortie ». Et là aussi, c'est l'endroit qui a décidé, le fait qu'il y ait une verrière, qu'on puisse lire de chaque côté, et qu'il y ait un seuil évidemment. Il fallait que cela soit un seuil. C'était l'endroit idéal pour qu'on puisse lire aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. Finalement des conditions qu'on n'a pas tous les jours. Et là c'était parfait. Avec cette ambiguïté au niveau de l'objet même (que je n'ai pas développée ailleurs) puisqu'on ne sait pas si c'est une signalétique ou autre chose, bien qu'elle ne soit pas très utile en tant que signalétique, parce qu'on peut s'en passer...

### **Pas tant que cela finalement.**

Non, mais je veux dire : quand on est face à la gare, on peut entrer facilement. Il y a d'autres entrées en plus.... A cet endroit une signalétique n'est pas forcément indispensable... et d'autre part... ce qui m'intéressait, c'est la prise de conscience de la double lecture. On voit « entrée », bon, on ne se pose pas de questions. Et puis, il faut qu'on ait l'occasion de ressortir. Sinon, évidemment, c'est raté. Si on ne passe que dans le sens de l'entrée ou de la sortie, voilà, il ne se passe rien. Certains peuvent se dire : « Tiens quand même la transparence, c'est curieux. Qu'est ce que ça donne de l'autre côté ? » Cela peut arriver. Mais malheureusement, il n'y a pas beaucoup de gens qui se posent ces questions-là. En revanche, avec ceux qui lisent « entrée », et à un autre moment, lisent « sortie » parce qu'ils prennent le même parcours dans les deux sens, il peut s'engranger un déclic. A un moment donné, ils se disent : « Comment c'est possible que j'aie pu lire deux choses

différentes à partir de là ? » Et c'est cela qui m'intéresse. Tout d'un coup, il y a un déclic, il y a un petit éclair qui va commencer à enclencher des connexions dans le cerveau justement et voilà. D'une part, on n'a pas dit aux gens : « Allez, vous allez dans un lieu d'art, on vous mène par la main. On vous indique l'endroit où il faut regarder. On vous explique ce qu'il faut comprendre ». Cela m'intéresse beaucoup de ne pas montrer quelque chose considéré d'emblée comme une œuvre d'art. Comme à Stalingrad, depuis le métro aérien, on voit des néons. Cela tout le monde l'a vu. Vraiment tout le monde. Tout le monde en a parlé même sans savoir que c'était de moi.

Et ensuite le fait que les gens considèrent que c'est de l'art ou pas je m'en fiche finalement complètement. Ce qui m'intéresse, c'est tout ce qui va s'enclencher dans leur tête et l'appréhension sensorielle qui en résulte et qui n'a pas été dictée par des gens extérieurs, je veux dire, on ne leur a pas pointé l'œuvre du doigt. Ce sont les passants qui vont faire toute la démarche par eux-mêmes. Et c'est là pour moi qu'il commence à se passer quelque chose. Donc, c'est cela aussi l'intérêt d'être dans le domaine public. Enfin, en tous cas, pour les œuvres qui ne se présentent pas directement comme des œuvres d'art parce qu'il y a des œuvres dans le domaine public qui s'affichent directement en tant que telles. Cela ne m'intéresse pas vraiment.

Je vois que je n'ai pas fait le tour de votre question, mais bon.

### **Si vous voulez rentrer plus dans les détails...**

Là, par exemple, ce qui m'a beaucoup plus, c'est de trouver comment on peut passer de « ENT » à « TIE ». C'était cela le plus délicat. Notamment le « I », qui est quand même une lettre assez réduite, comment peut-il devenir un « N ». Et la solution était de faire prendre au « T » deux formes différentes. Dans le sens de « sortie » on peut lire un « T » vertical parce qu'il y a un petit bout de hampe virtuelle qu'on complète facilement et un trait de liaison avec le « R » précédent. Et, du coup, on raccroche le « I » dans la continuité en identifiant le point qui se raccorde à la barre verticale du « T ». De l'autre côté, on arrive à lire un « N » et un « T » qui le chevauche en partie et qui part en biais. Ce qui m'intéresse, en fait, c'est qu'un trait puisse changer de fonction : dans le sens de « entrée », le biais est vraiment indispensable pour lire le « T », il va se détacher des traces précédentes permettant de lire le « N » qui s'imbrique dans le « T » et afin que de l'autre côté on puisse lire le « I » dans la continuité du « T ». De ce côté, cela devient un trait qui sert à relier le « T » vertical au « R ». Ce sont des choses qui me passionnent. On ne trouve pas tout de suite ces solutions.

Donc, c'est vraiment beaucoup de travail parce que si on commence à dessiner un « I », on ne passera jamais par ce biais-là tout de suite. Donc, on est content quand on trouve des solutions qui marchent comme cela parce qu'elles étaient absolument imprévisibles au départ une fois de plus. Cela aussi fait partie des choses qui émergent. C'est cette notion d'émergence je crois qui vous intéresse qui est la base de mon boulot. On a les mêmes traces et, simplement en les inversant, notre cerveau les organise autrement. Voilà. C'est pour cela que le regardeur est important, c'est lui qui va organiser les choses. Selon son orientation, son rapport à l'œuvre, il ne va pas du tout donner les mêmes fonctions et les mêmes articulations aux formes. Tout cela me passionne. Ensuite, il fallait que cela fonctionne dans la trame de la verrière. Donc à ce niveau, il y a aussi un calcul à faire pour que les lettres entrent complètement dedans mais... c'est annexe. En fait c'est important quand même. Qu'elle ait l'air de s'intégrer aussi complètement. Et puis, c'est aussi en face de la rue, la seule rue qui soit perpendiculaire à la gare, donc on peut le lire à l'autre bout de la rue. Cela aussi c'est important. Voilà ce que je peux dire de cette pièce-là.

### **Q : Donc, vous avez vraiment tout choisi clairement.**

Voilà. Rien n'est gratuit dans mon travail. J'essaie de tout justifier. L'emplacement dans la verrière, l'emplacement par rapport à l'extérieur de la rue, à la lecture bien entendu, etc, enfin, bon.

**Dernier lot de questions où je vais vous poser plutôt des questions sur la place de l'artiste dans**

**la société. En général, comment vous vous considérez votre place dans cette société. Pensez-vous devoir faire en tant qu'artiste quelque chose de nouveau, d'inédit et de jamais vu auparavant ?**

Bien entendu, mais c'est toujours au sein d'un mélange, je crois que les ruptures *tabula rasa* définitives, etc, sont des illusions. Même les grandes révolutions, on parlait de Darwin tout à l'heure, c'est vrai que c'est un changement considérable. N'empêche que cela ne vient pas non plus du ciel. D'une part, Wallace trouve quasiment la même chose en même temps, ce n'est pas par hasard, et d'autre part, il y a eu... même s'il s'en distingue beaucoup, il y a eu Lamarck qui commence à théoriser la notion du transformisme, et il y a même eu le grand-père de Darwin qui était déjà dans le métier. Donc, il y avait un terrain très propice qui va favoriser la création des basculements. Si on prend par exemple la musique... Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, il y a plein de métamorphoses assez importantes, Schönberg abandonne le système tonal, passe à l'atonalité puis au sérialisme, etc. Bon, lui-même a toujours dit qu'il se référait à des compositeurs tonaux, bien sûr à Wagner, via le chromatisme exacerbé, mais sur d'autres paramètres, par exemple la décomposition métrique des phrases musicales, même Brahms était un de ses modèles, c'est pour dire. Donc, il y a toujours un mélange d'éléments qui viennent du passé et d'autres qui se projettent vers l'avenir. Et les choses qui se présentent comme totalement radicales, en général sont très suspectes. Je trouve. Et fausses. Surtout fausses. Et puis, cela n'a pas beaucoup d'intérêt de penser cela... C'est même très intéressant de revoir le passé avec nos yeux actuels. Moi cela me fascine. Il y a des gens qui pensent que rien n'existe avant Duchamp. Je trouve cela totalement stupide. Et je crois que c'est au contraire passionnant de revisiter les tableaux anciens avec nos yeux actuels. On s'aperçoit que les artistes étaient loin d'être des imbéciles et qu'ils avaient souvent trouvé des solutions que les gens croient avoir trouvées aujourd'hui. Donc, c'est très important d'avoir une connaissance du passé pour être un peu plus humble et s'apercevoir qu'avec d'autres moyens les gens avaient trouvé des solutions souvent aussi fortes. Donc, de ce point de vue-là, je pense faire des choses qu'on a jamais vues bien entendu, mais qui s'appuient aussi sur des bases qui ont déjà été explorées sur certains aspects donc... Par exemple, si on prend de manière générale le fait d'utiliser des mots dans une œuvre évidemment, je ne suis pas le premier. Voilà. Si on prend détail par détail, je ne serais jamais premier sur rien. Mais l'ensemble et la réunion, l'articulation de tous les éléments tels que je le fais. Là, je ne vois pas d'autres exemples. Bon. Ou alors quelqu'un qui me copierait et qui viendrait après. De même, les ambigrammes, je ne les ai pas inventés non plus. Si on prend chaque élément séparément, on peut toujours trouver quelque chose qui a été fait avant, peut-être en moins bien, mais avant. C'est comme avec Schönberg, il y a des compositeurs qui ont fait des pièces non tonales bien avant lui dans les siècles précédents, même si c'est resté ponctuel. Dans le même ordre d'idée, je suis allé au Maroc par exemple, et j'y ai vu des inscriptions almohades qui dataient du 12<sup>ème</sup> siècle, donc avant les arabesques que l'on connaît. Il s'agit d'écritures très très minimales et qui fonctionnent sur les symétries justement. Alors je n'ai pas pu comprendre le sens mais j'ai vu que c'était un travail très proche du mien, mais uniquement de ce point de vue. Donc voilà, certaines réflexions ne datent pas d'hier. Au moyen-âge, on a beaucoup travaillé sur des textes avec des contraintes formelles très fortes. Et ce n'est pas par hasard. C'est parce que notre cerveau est le même depuis des millénaires et qu'on retombe sur les mêmes façons d'appréhender les choses. Cela ne bouge pas beaucoup. Ce qui bouge c'est la culture, bien entendu. Donc, c'est intéressant de ne pas être le premier mais d'être le premier pour le faire de cette façon et pas d'une autre... Mais la base biologique cognitive est la même. Et cela me touche beaucoup d'aller à Lascaux ou à Altamira et de voir des opérations qui finalement sont assez proches de certaines de mes préoccupations actuelles. Voilà. Donc je suis pour faire évoluer les choses au niveau de la prise de conscience des opérations cognitives effectuées mais ne suis pas du tout pour créer des ruptures définitives et prétendument radicales qui sont souvent complètement fausses et qui ne s'intéressent qu'à des gens incultes en fait.

**Donc finalement votre travail est marqué de plein d'influence d'un petit peu partout ?**

C'est-à-dire que je suis influencé par des tas de gens mais sans m'en servir directement. C'est-à-dire que j'adore Caravage. Mais je ne fais pas de peinture, je ne fais pas de portraits figuratifs non plus. Mais il faudrait que j'en parle un jour, de manière plus détaillée... Quand on voit sur place ses tableaux à Rome, certains tableaux sont restés dans les endroits pour lesquels ils les avaient peints, donc contrairement aux pièces qui sont dans les musées et où on n'a pas d'orientation particulière, là, on est obligé de les regarder sous un certain angle. Et ce n'est jamais un angle frontal (ou presque jamais). En général on ne peut pas être en face du tableau. On doit toujours regarder de biais. On s'aperçoit que cela a été peint pour être regardé ainsi. Et dans les livres, cela n'apparaît pas. C'est toujours photographié de face, hors du contexte, etc. Or ce sont des œuvres contextuelles. Donc, il est évident que cela apporte plein de choses de les voir sur place. Le travail *in situ* finalement existait bien avant Buren. Et cela on n'en parle pas beaucoup. Même en dehors des fresques, il y avait des tas de tableaux sur toile qui étaient faits pour un lieu donné et qui souvent n'ont pas bougé. Donc, ce sont des leçons formidables. Par exemple Saint Pierre et Saint Paul sont dans une petite chapelle, eh bien... avec Saint Pierre sur sa croix à l'envers et Saint Paul lui aussi les bras ouverts en croix, tombé au sol, en fait, on est obligé de regarder en biais parce qu'il n'y a pas assez d'espace, pas assez de recul, pour être en face de chaque tableau, etc. Eh bien on reproduit une sorte de croix aussi avec nos deux positions croisées. Comme ce qui est représenté dans le tableau. Et on est vraiment dans un coin, on est coincé, le point de vue est désigné par l'endroit où on est coincé entre deux obstacles, et c'est vraiment très intéressant. Et puis toute la manière de considérer la perspective est faite pour ce point de vue-là. Alors, pour d'autres tableaux cela fonctionne sous plusieurs angles mais cela marche aussi frontalement. Et c'est assez fascinant, parce que les choses vues ne sont pas les mêmes selon notre emplacement (là, il faudrait que je développe), elles changent de position selon notre angle de vue. Parce que le cerveau rétablit les positions des objets représentés. Donc, voilà. Des choses qui m'ont passionné et dont je ne me sers pas... ou dont je ne suis pas influencé directement. Parce qu'on dirait : « Tiens ! Il fait du Caravage. » Certainement pas. Mais le fait d'analyser la perception, le rapport à l'observateur, l'orientation, le point de vue, c'est évident que cela m'a conditionné. C'est certain.

### **Vous reprenez des choses, et vous les remettez finalement à votre sauce ?**

Enfin, je ne le fais pas exprès. Je ne me dis pas : « tiens, je vais reprendre les mêmes idées ». Mais je crois que cela m'a probablement nourri et influencé indirectement. Et puis, cela fonctionne dans les deux sens. C'est évidemment parce que j'ai travaillé certaines choses qu'ensuite je les vois aussi chez les autres et dans les œuvres du passé. Et au bout d'un moment je ne sais plus qui influence l'autre. Au bout d'un moment je les ai influencés en fait. Oui. Forcément, parce que j'ai un point de vue qui est influencé par mon travail, donc, du coup, j'ai une lecture sur leur boulot et souvent on ne sait pas ce qu'ils ont pensé, ce qu'ils ont voulu. Et donc finalement j'influence la lecture du tableau en tout cas. Cela marche dans les deux sens. Et cela c'est très intéressant aussi.

### **C'est un échange à travers le temps ?**

Absolument. C'est un échange dans les deux sens. Vraiment. J'ai des choses à vous dire sur ce sujet que j'ai hâte d'écrire et de montrer parce que c'est vraiment fascinant. Notamment, mon analyse des Ménines. On pourrait croire qu'on a tout écrit. Or j'ai trouvé des choses assez impressionnantes. On pourrait croire qu'on a fait le tour, il y a tellement de gens qui sont passés dessus. Eh bien non. Donc, cela m'intéresse beaucoup de montrer qu'on est même passé à côté de l'essentiel. Vraiment. Donc, c'est vraiment... dans les deux sens, une influence réciproque. Ce n'est pas à sens unique en tout cas. C'est-à-dire... je ne trouve pas le terme. C'est-à-dire que ce n'est pas uniquement les peintres anciens qui m'influencent, je les influence aussi. Je ne sais pas comment nommer cela, certainement pas du plagiat par anticipation. Mais il y a un échange de bons procédés.



Ci-dessus : *Objet Métafonctionnel n° 2* (2005). Photo : Patrice Hamel. MM4

Ce meuble est vraiment bien (PH ouvre l'*Objet Métafonctionnel n° 2* situé dans son appartement). Parce qu'il donne cette impression de légèreté... alors que c'est énorme. On a l'impression qu'il flotte et... cela fonctionne bien. Avec le miroir on a l'impression que l'espace se poursuit mais en fait le miroir cache le socle. Parce que sans socle le meuble ne tiendrait pas. C'est-à-dire que c'est deux fois plus profond qu'il n'y paraît.

**En ouvrant le placard, forcément je m'en suis rendue compte.**

Voilà. C'est le socle qui tient tout sinon le meuble arracherait le mur. C'est trop lourd. Donc, je pense que c'est une belle idée. C'est intéressant je pense de parler de cela. Et éventuellement de le voir après. Si vous avez la possibilité d'ajouter des illustrations.

**Une avant-dernière question, quelle est la proportion de temps que vous accordez à tous les soucis d'administration et de promotions de votre travail ?**

Beaucoup. Ce n'est pas facile d'en parler parce que j'aurais besoin qu'on m'aide davantage et on ne peut pas dire qu'on le fasse vraiment. Je passe beaucoup de temps à envoyer des dossiers, à répondre à des concours, des choses comme cela. Et cela ne serait pas gênant, si cela marchait à tous les coups, ce qui n'est pas le cas, donc... On passe beaucoup de temps pour... Enfin, on perd son temps quoi. La promotion, je n'en fais pas beaucoup. Cela c'est vrai. Il en faudrait davantage, mais bon, si j'avais commencé à faire cela, je n'aurais plus de temps pour le reste donc... Non, je ne passe pas beaucoup de temps là-dessus. Il faudrait que j'aie quelqu'un qui le fasse pour moi. Donc pour l'instant, ce n'est pas vraiment le cas.

## **Cela vous gêne dans votre travail artistique ou cela vous prend plus de temps... ?**

Si j'avais plus de moyens, c'est sûr je déléguerais... Cela c'est clair. Mais, non, moi ce qui m'intéresse c'est de faire des œuvres. Voilà. Si je pouvais en faire plus, je serais content. C'est tout. Mais le reste, je m'en fiche. Vous parlez au niveau de me faire connaître ?

### **Oui.**

Alors là, cela m'est complètement égal mais par contre, c'est-à-dire il y a quand même deux genres d'artistes, des gens qui font des œuvres pour leurs carrières. Et puis il y a ceux qui aiment faire des œuvres... Qu'est ce que je pourrais dire d'intelligent là-dessus ? C'est aussi un peu délicat, parce qu'il faudrait attaquer quelqu'un et il faudrait vraiment le faire un jour... Il y a vraiment des artistes qui se fichent de ce qu'ils font. Et je peux donner des preuves. Et qui ne pensent qu'à ce qu'ils vont gagner ou à ce qui va les rendre célèbres, etc. Et puis, il y en a d'autres qui s'intéressent aux résultats, à leurs œuvres. Cela fait une différence de taille. Et dans ce dernier cas-là, éventuellement, le fait d'être connu peut aider à faire des œuvres. Donc, dans ce cas-là, cela peut être utile mais ce n'est utile que pour cela. Alors, je ne veux pas du tout jouer les saints ou je ne sais quoi. C'est que... comment dirais-je ? C'est une façon d'être satisfait de soi-même quoi. Voilà. Je crois que d'être connu et gagner la gloire d'office, cela ne me satisferait pas. Donc, ce n'est pas par... Pour paraître pur ou je ne sais quoi, j'ai d'autres exigences. Voilà. Et c'est l'œuvre qui m'oblige à résoudre des trucs, à avancer, à me modifier, et qui fait que je peux être content de moi-même. C'est tout. Voilà.

### **Qu'est-ce que vous voulez rajouter ?**

Un petit dossier rassemblant des idées au sujet du rapport entre art et neurosciences que je compte développer prochainement :

**Sujet :** Un travail artistique ne peut se contenter d'intuitions ou de gestuelles incontrôlées car un artiste doit partir d'un projet pour servir de guide à ses actions. Mais une œuvre dans sa pratique ne consiste pas à illustrer une théorie, fût-elle personnelle ou partagée. A l'opposé de l'expressivité préconisant le fait qu'une forme ne puisse qu'être déduite d'un contenu préalable, les œuvres dont l'art est explicitement déduit produisent du sens à partir de configurations aspectuelles qui lui sont antérieures. Comment l'artiste peut-il dès lors faire en sorte de poser les conditions lui permettant d'inventer un processus qui fasse émerger ce qu'il n'avait pas prévu ? Comment peut-il flairer ce qui est susceptible dans un second temps de modifier notre comportement, émotionnel, perceptuel, cognitif ?

**Données du projet ou du problème à résoudre :** Si nous ne savons pas au préalable ce qui va surgir d'un travail artistique, comment dirige-t-on le hasard avant même de choisir quels critères permettront de sélectionner les propositions satisfaisantes ? Existe-t-il un inconscient éclairé qui soit partie prenante dans ce processus du fait qu'il puisse être influençable (tout comme il est possible d'éduquer progressivement ses réflexes) ? Le récepteur à son tour réagit à des agencements sensoriels qu'ils ne connaissaient pas. Comment et pourquoi peut-il éprouver ainsi des émotions nouvelles ou appréhender des sensations inconnues, voire des intellections de relations sensorielles inédites ? Le cerveau possède-t-il une plasticité que l'élaboration ou la saisie d'une œuvre d'art organise ou modifie partiellement ?

**Cartes que l'on a en main pour ce travail :** Des connaissances en sciences cognitives, en psychanalyse, en neurologie. La participation du neurologue Lionel Naccache pourrait par exemple être très utile. Son livre, « Le nouvel inconscient », représente une révolution

en la matière. Ses travaux pourraient-ils servir à comprendre une part des mécanismes à l'œuvre dans la création artistique ?

**Contraintes diverses, formelles ou autres, à prendre en compte** : La thématique abordée ne me permet pas d'envisager pour l'instant, par définition, à quelles conditions il est possible de prendre conscience de ce qui permet l'apparition de l'imprévu.

**Proposition de chemins envisagés pour y parvenir** : mettre en parallèle des expériences neurologiques menées sur des patients et des témoignages d'observateurs férus d'art, de musique ou de cinéma. Le tout portant sur les mêmes extraits d'œuvres choisis.

**Zones floues ou incomprises** : La zone floue s'étend sur tout l'ensemble du sujet pour l'instant...

**Points où le champ est plus libre, ouvert à l'invention créative...** : C'est précisément la notion même d'invention créative qui est interrogée. Il s'agira de repérer à quel endroit dans une œuvre, musicale, plastique, audiovisuelle, il nous apparaît que quelque chose se présente explicitement comme une exposition de ce qui ne pouvait exister avant cet agencement, outre l'agencement lui-même. Et à quels moments, dans une œuvre, réalise-t-on consciemment que l'agencement artistique produit quelque chose qui auparavant était impensable, imperceptible, non ressenti ?