

Patrice Hamel

Artiste plasticien, écrivain

Un art immanent

in revue Formules n°19, Presses universitaires du nouveau monde, 2015

Résumé

Nous nous intéresserons aux travaux d'arts plastiques qui fournissent par eux-mêmes explicitement leurs clés d'appréhension. Pour ce faire nous analyserons moins les programmes conceptuels, établis avant la réalisation des œuvres, que ce qui est fourni par les éléments exposés en tant qu'ils sont considérés comme un préalable aux conséquences d'une appréhension cognitive. Le support de l'œuvre sera donc sensoriel avant tout. Et nous signalerons comment l'art conceptuel peut dans certains cas néanmoins échapper à ses directives téléologiques. Nous expliciterons les différentes modalités de représentations et de sensorialités qu'il est possible d'explorer. Nous montrerons comment les stimuli mis en cause sont parfois effectifs ou au contraire implicitement représentés selon le contexte ambiant. Enfin, nous aborderons l'appréhension des travaux plastiques et leur articulation à l'espace sensoriel d'accueil, et expliquerons que cette dépendance même contribue à en faire des œuvres, non parce que l'espace déjà sacralisé les convertit, en leur servant d'écrin valorisant, mais parce qu'ils sont déduits de ce lieu d'une manière spécifique.

Abstract

We'll deal with visual arts that self-explain their own understanding keys. To ensure a pertinent analysis, this paper will focus on exposed elements as a cognitive approach rather than predetermined conceptual procedures. Support in itself will be mostly considered as sensorial. And we will underline how conceptual art may, in some cases, escape from its teleological directives. A thorough analysis

of representations modalities and sensorialities will indulge us to comprehend how stimuli can either be effective or implicitly represented according to the context. To wind up the debate, perception in arts and articulation to the context will be examined, keeping in mind the surroundings can't figure a sacred jewel case but – instead – work as a specific vector of deduction.

Mots clés : travaux d'arts plastiques fournissant leurs clés d'appréhension cognitive, support sensoriel, modalités de représentations et de sensorialités, stimuli effectifs ou implicitement représentés, œuvre déduite de son articulation à l'espace sensoriel.

Le support sensoriel de l'œuvre

Tout est plus compliqué en apparence car tenter de saisir aujourd'hui quelle serait la nature du support d'un travail relevant des arts plastiques paraît de moins en moins simple en effet. Et ce n'est pas tant parce que les matériaux utilisés varient, de l'excrément d'artiste aux images de synthèse en passant par les simples gestes éphémères d'une performance, car dans ce cas l'identité des outils en cause est variée mais reconnaissable. Si la nature du support est souvent difficile à définir c'est plutôt parce qu'il existe des responsables de projets artistiques qui prétendent s'appuyer sur de purs concepts alors même qu'ils présentent des choses parfaitement concrètes, qui valorisent le processus engagé et non les conséquences de celui-ci tout aussi valables, ou qui misent sur le geste accompli par l'artiste sans s'interroger sur les composants sensoriels de son accomplissement. Mais il existe non moins des artistes plasticiens dont les œuvres, plus explicites, fournissent leurs clés d'appréhension.¹

L'art conceptuel, dans son sens le plus large, qui implique de privilégier une idée directrice censée gouverner le processus d'élaboration artistique, pourrait assumer d'entrer pleinement dans la catégorie des arts allographiques² si les auteurs concernés par l'œuvre tenaient vraiment compte de ce qu'apporte la réalisation découlant des préceptes choisis (fût-elle réduite à la seule présentation supposée d'un concept). L'un des problèmes soulevés par les artistes conceptuels, c'est qu'ils refusent souvent d'admettre qu'il se passe toujours quelque chose d'autre que ce qui pré-

cède l'acte même de la réalisation, par le biais des avatars matériels toujours présents d'une manière ou d'une autre, ne se résumant jamais au simple programme annoncé, modifiant par conséquent plus ou moins la nature des décisions prises en amont. En revanche, si l'on accepte que les intentions de l'auteur ne soient plus aussi décisives, l'explication fournie d'emblée sur ce que nous devons voir, ou sur ce que nous devons comprendre dans un premier temps, n'acquiert plus la même importance contrairement à ce qui est offert par les éléments exposés de l'œuvre, en tant qu'ils sont considérés comme un éventuel préalable aux conséquences d'une appréhension cognitive.

*

Essayons d'appréhender un cas extrême. Celui de Ghislain Mollet-Viéville, agent d'art, proposant une réalisation du concept de l'artiste Lawrence Weiner « IN AND OUT – OUT AND IN AND IN AND OUT – AND OUT AND IN ». Il est des pratiquants d'art qui s'évertuent à brouiller volontairement les pistes et faire en sorte non seulement que leur proposition artistique relève de la devinette, mais qui s'arrangent de surcroît pour qu'on ne sache pas vraiment dans un premier temps sur quoi elle porte. En proposant aux lecteurs d'un programme de galeries d'art l'adresse d'un magasin de surgelés, le 10 septembre 1988, Ghislain Mollet-Viéville déroute les personnes qui se rendent sur place puisqu'elles ne trouvent rien de plus que ce qui se passe habituellement dans ce lieu marchand. À vrai dire, sans autre forme de procès, il leur est demandé de suivre à leur insu une consigne implicite, en entrant et sortant de l'endroit désigné auparavant. Il s'agit dans ce cas d'essayer que la transcription actantielle pouvant faire œuvre se rapproche le plus du concept dont ils ont pris connaissance dans le programme imprimé (mentionné en début de paragraphe), en le matérialisant le moins possible, afin que son principal impact demeure en quelque sorte dans sa formulation désormais paratextuelle.³ Mais en réalité, la résultante du concept de base, dont il existe de multiples interprétations possibles, est surtout évanescence puisqu'il est difficile de savoir à quoi ce concept se raccroche précisément car d'autres choses sortent et entrent dans ce magasin que les personnes convoquées : les marchandises, l'argent, la lumière, les courants d'air...). L'auteur de la réalisation court le risque assumé que la nature de l'œuvre reste inconnue si elle n'est pas révélée par un tiers. Pour tout dire, il estime qu'il existe d'autant plus quelque chose ayant à voir avec l'art que le concepteur est ca-

pable de suivre la doctrine platonicienne régissant un certain type d'œuvres de cet ordre où prime l'essence artistique de l'idée considérée pour elle-même. Qui n'est pas sans lien avec la croyance préalable de la notion d'art (partagée par tant d'autres manières de procéder), avant même que quelque chose ne soit montré en tant que « production » artistique. Nous voyons qu'ici tout repose sur une consigne, non repérée comme telle dans un premier temps, du moins par le sujet qu'elle concerne, l'objet sur lequel porte la proposition de Ghislain Mollet-Viéville n'étant pas explicitement désigné. Nous pourrions trouver cette démarche problématique du fait qu'elle vise à transcender un acte quelconque en décidant d'avance qu'il relève de l'art dès lors qu'il est perçu rétroactivement comme voulu par l'artiste. Le nom de Weiner serait-il convoqué pour cautionner artistiquement un fait qui sans cela demeurerait *incognito* ? Ou bien au contraire la réalisation effectuée ne banalise-t-elle pas le concepteur préalable qui n'apparaît pas très important tant que quelqu'un d'autre ne s'est pas attelé à penser les modalités de la réalisation supposant de nouveaux concepts, déduits dans ce cas, pour être effectuée (reposant sur le fait, ici, de valoriser notre action en tant qu'elle est provoquée par la lecture du programme de galeries) ? En réalité, si nous nous trouvons souvent devant une œuvre exposée en ne sachant repérer les règles qui la constituent sans être aidés par un mode d'emploi, cette fois, le destinataire n'est pas obligatoirement réduit à demeurer passif, car il peut être susceptible de trouver par lui-même quelle est l'action effective concernée par la formule énoncée (l'action fût-elle différente de ce qui avait été prévu) pourvu que cette formule n'explicite pas l'objet du « délit » mais fournisse les termes d'une énigme à résoudre par l'observateur impliqué. Ghislain Mollet-Viéville nous montre alors qu'un concept en soi n'est pas nécessairement destiné à nous paralyser ou penser à notre place, mais peut nous inciter à réfléchir et saisir ce que nous sommes en train de faire, si la consigne insinuée n'est pas comprise dans la formulation mais doit être cogitée par le destinataire à partir des éléments offerts. Et nous pourrions en déduire que l'acte artistique commence en l'occurrence lorsque nous nous déplaçons dans un lieu pour être à même de construire éventuellement la nature de l'œuvre d'art non préalablement établie. La fonction téléologique du concept initial serait ainsi détournée.

C'est le regardeur qui fait l'œuvre pourrait être une formule intéressante si elle n'était aujourd'hui déviée de son sens premier par son utilisation duchampienne qui paraphrase ainsi l'intention de l'auteur, celle qu'il eut de convertir en œuvre par décret (c'est-à-dire de manière arbitraire) un objet industriel lorsqu'il le regarda autrement, non pas dans le but d'enclencher les regards interrogateurs des destinataires aptes à repérer des fonctionnements, mais bien dans le but d'y substituer l'acte de conversion lui-même, conceptuellement valorisant, effectué par l'artiste sans tenir compte de qualités ostensiblement appréhendables par les sens.

Ce sont au contraire ces qualités qui nous retiennent aujourd'hui, et qui constituent selon nous la première approche de toute œuvre présentée. Et nous montrerons à travers elles comment l'intellection aide à l'analyse des types de sensorialités, celles qui s'effectuent sur nos récepteurs, celles des objets concrets, tout comme celle d'aspects construits par nos facultés cognitives sans liens directs avec une stimulation externe. Le support premier d'une œuvre sera donc considéré comme sensoriel et c'est à partir de lui qu'il sera possible de déduire non moins différentes modalités de phénomènes qui pourront s'ajouter mentalement aux sensorialités effectives élaborées, grâce au contexte ambiant procuré.

Les sensorialités s'analysent donc, tout comme l'intellection doit trouver un allié sensoriel pour se transmettre. Il est pour le moins étrange que les personnes sollicitées afin d'être confrontées à une proposition artistique acceptent de se priver des unes ou de l'autre en suivant sans rechigner les consignes édictées dans ce sens. Si nous sommes souvent déçus devant ces décisions dont nous ne parvenons pas toujours à saisir la raison, c'est précisément qu'elles font en sorte que l'objet qu'elles évacuent ne soit pas identifiable. Le problème réside par conséquent dans le fait que leurs auteurs tentent de nous amputer à chaque fois d'une fonction cognitive qui pourrait nous rendre maîtres de nos appréciations. Il semble plus profitable de revendiquer à l'attention du destinataire un art cognitif englobant les facultés s'appuyant tout d'abord sur l'appréhension effectuée par les sens. L'approche artistique est toujours d'une manière ou d'une autre réévaluée si l'on a la chance de se trouver devant l'œuvre elle-même et de découvrir ses véritables conditions de réception sensorielle (ou si l'on nous enseigne celles qui existaient à son époque lorsqu'elles ont été modifiées).

Le support sensoriel selon nos critères se divise d'abord en deux catégories distinctes. La première est appelée proception et s'établit lorsque les *stimuli* externes à notre organisme affectent nos récepteurs sensoriels : ainsi, une certaine quantité de

lumière frappant notre œil est analysée par notre cerveau qui propose en réaction une sensorialité apparaissant, une fois construite, sur notre champ récepteur concerné, mais toujours dépendante des photons reçus. À partir de la proception, s'effectuent non moins deux types de perceptions, à savoir la conformation (un aspect appréhendé concrètement dans l'espace qui nous entoure) et la congruation (ce qui est concrètement présent dans une représentation, comme la surface carrée du devant d'un cube dessiné frontalement sur une toile) ainsi qu'un mode de supra-perception : la simulation (par exemple lorsqu'une forme circulaire est appréhendée grâce à une ellipse dessinée).

La seconde catégorie relève du para-perceptuel, modalité qui intervient lorsque les *stimuli* agissant sont internes à l'organisme (provoqués par une construction de l'esprit ou par une intrusion sensible de l'organisme lui-même). Le para-perceptuel peut non moins se diviser en deux : selon qu'il affecte les sensorialités proceptuelles et devient de l'endoproception (dans le cas d'un flou dû à la myopie par exemple) ou le quasi-perceptuel de l'endoconformation (lorsqu'il s'agit d'une apparition intersubjective).

Les formes sensorielles de l'œuvre

Nous considérons que l'immanence d'une œuvre est issue de son appréhension sensorielle contrairement aux nombreuses approches transcendantales qui prétendent y échapper. Il conviendra alors de montrer ce qui permet de constituer les bases d'un art immanent. Dans ce but, sera précisé comment les sensorialités sont conduites à entrer en phase ou non avec les *stimuli* présents et quelles sortes de dépendances interviennent entre les stimuli déclencheurs et la partie de notre système biologique qui autorise notamment l'appréhension sensorielle des « formes » dont la nature spécifique s'établira selon que les diverses stimulations seront internes ou externes à l'organisme du destinataire.

1. La proception

Si l'on se limite au sens concernant la vue, les sensorialités du champ récepteur définissant la proception s'établissent sur l'écran visuel, en deux dimensions, qui se déploie à partir de nos globes oculaires.



[FIGURE 1]

Felice Varini, *Kantonschule Stadelhofen*, peinture acrylique,
lycée Stadelhofen (Zürich), 1988 (photographie d'Alfonso Zirpoli)

© Collection de la ville de Zurich

Felice Varini est l'un des artistes qui a le mieux su mettre en avant le rôle important tenu par la sensorialité proceptuelle. Par exemple, avec l'une de ses œuvres peintes directement sur les différentes parois d'un espace public, le lycée Stadelhofen à Zürich, il parvient à nous rendre conscient de la surface du cercle apparaissant sur notre champ récepteur, et à nous faire comprendre que d'autres formes en dépendent appartenant aussi bien aux catégories sensorielles des objets concrets qu'aux entités visuelles représentées simultanément. Et nous réalisons vite qu'en nous déplaçant nous détruisons la perfection circulaire en changeant notre point de vue. Mais depuis le haut de l'escalier, ce cercle proceptuel s'impose et persiste malgré notre conscience des autres types de sensorialités simultanées susceptibles de le détrôner. Ainsi toutes les bandes rectilignes rouges qui soulignent les limites des différents pans circonscrits du morceau d'espace concerné, avec leurs orientations différentes, peuvent toutefois s'inscrire en trois dimensions devant nous, et non moins les bandes rouges dont nous sommes à même de déduire les courbes irrégulières au sol. Parallèlement se met en place de surcroît le contour d'un cercle figuré dont nous avons l'impression qu'il est posé en équilibre sur la rampe de droite, et dont la surface fictive qu'il cerne ainsi s'avère simulée, car son apparence frontale s'oppose à la conformation volumique du lieu d'accueil et se détache visuellement de lui.

De par la situation de l'escalier, lorsque nous l'empruntons pour descendre, nous pouvons découvrir directement la sensorialité proceptuelle en cause (contrairement à d'autres œuvres plus éclatées de Varini qui entraînent la recherche du point de vue organisateur) et réaliser qu'elle est responsable de strates de sensorialités contradictoires qui s'établissent à partir d'elle.

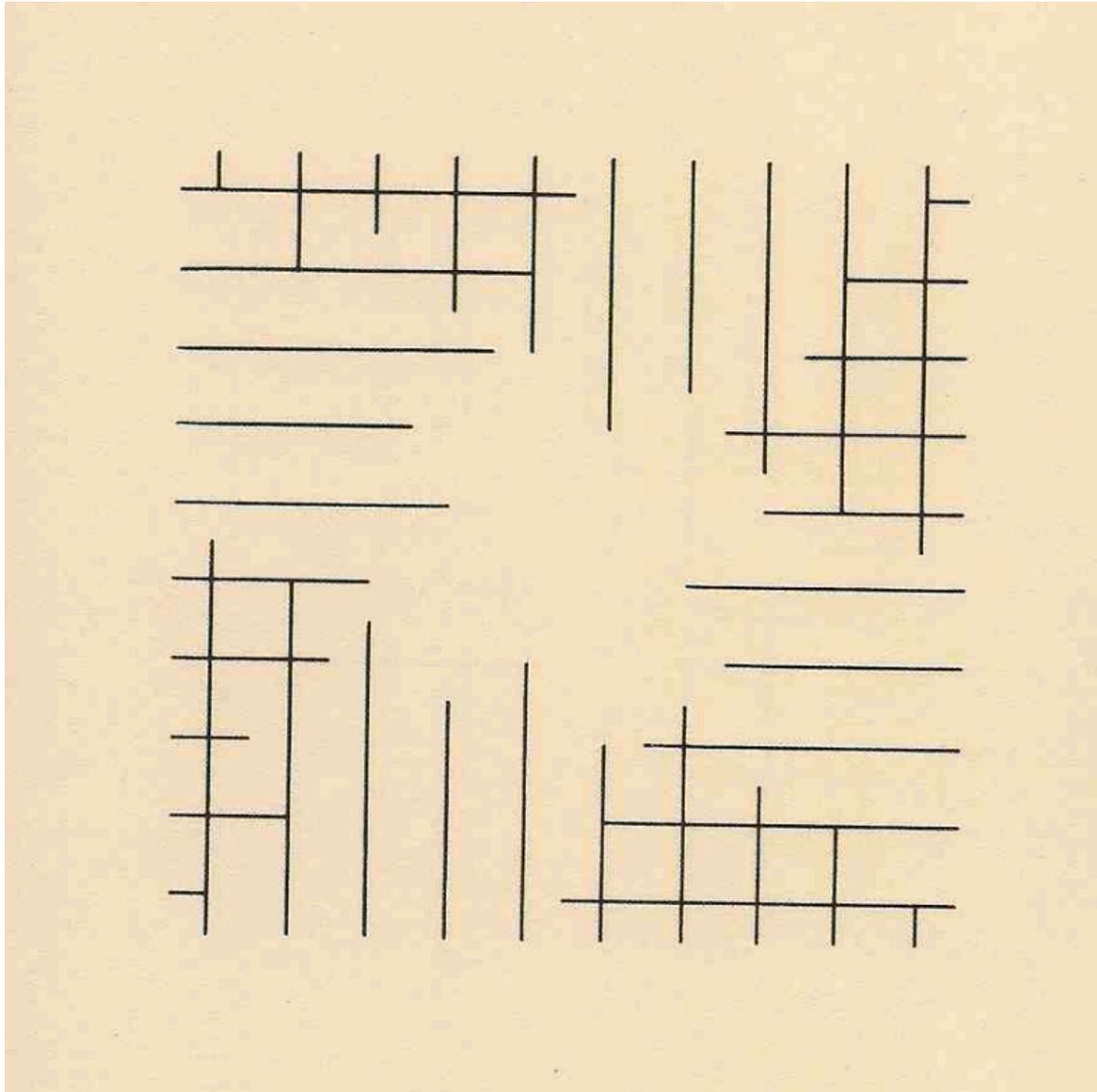
2. La conformation

Avec *The Wolfsburg Project* (espaces, lumières, Kunstmuseum, Wolfsburg, 2009-2010. Visible en ligne), James Turrell, de son côté, nous démontre avec maestria que la conformation (concernant le concret apparent) se construit visuellement comme toutes les autres sensorialités et ne rend pas nécessairement compte de la réalité physique telle qu'on peut l'appréhender par ailleurs avec d'autres outils. Par conséquent, l'apparence des objets concrets qui dépendent de *stimuli* externes n'est pas nécessairement en phase avec le savoir éventuel que l'on possède sur la nature des choses réellement présentes au même endroit.

Nous entrons par une passerelle dans un lieu construit à l'intérieur du musée. Une rampe nous permet d'y descendre et de découvrir un endroit très particulier. En effet, nous comprenons au bout d'un moment que la surface qui apparaît frontalement devant nous (d'une autre couleur que les autres parois du lieu où nous nous trouvons car provenant de sources lumineuses distinctes) est en fait fabriquée par notre cerveau, car les *stimuli* qui nous sont proposés alors sont calculés par l'artiste de façon à nous conduire vers cet état sensoriel. En fait, nous pouvons déduire (en sortant de ce lieu et en le contournant par l'extérieur) qu'il existe un espace très important devant nous. Or absolument rien de ses qualités spatiales ne transparaît dans les conditions imposées ici car ses angles sont sans doute arrondis pour disparaître (ce que nous pouvons déduire à partir de l'analyse du lieu probablement identique où l'on se trouve), et la lumière diffusée travaillée en conséquence. Si le plan perçu devant nous nous apparaît conformé, et non figuré, c'est bien parce que rien d'autre de plus consistant ne contredit son établissement. Pour qu'une figuration ait lieu en effet, il est nécessaire qu'une conformation reliée par des proceptions communes (les sensorialités de nos récepteurs) puisse s'y opposer simultanément (le volume d'un cube est figuré s'il est contredit par les conformations d'aplats de couches de peinture auxquelles il est relié par sensorialités proceptuelles interposées). Rien de tel ici. Nous assistons bien à une substitution de conformations. En effet, à la conformation de l'espace, non appréhendable dans cette situation, est substituée la conformation du mur de lumière dont la surface semble située non loin de nous comme si elle était palpable et dont la planéité nous apparaît sans défaut.

3. L'endoconformation

Si la conformation dont nous avons déjà parlé (qui concerne les aspects concrets) pouvait être nommée une exoconformation, tout simplement parce qu'elle s'appuie sur des *stimuli* externes, les spécificités de l'endoconformation sont au contraire issues quant à elles de *stimuli* internes : une endoconformation a lieu lorsqu'une sensorialité effective située dans notre environnement se met en place sans s'appuyer sur aucune contrepartie stimulative externe. Les aspects ainsi produits sont quasi-concrets, semblent flotter entre deux états, ceux de l'exoconformation et de la figuration, sans appartenir ni à l'un ni à l'autre. Cette sensorialité affecte donc l'exoconformation en s'y annexant.



[FIGURE 2]

Verena Loewensberg, *Portfolio mit 6 Siebdrucken*, sérigraphie, 1977

© Ed. Média

Verena Loewensberg renouvelle la figure de Gaetano Kanizsa, qui utilisait des cercles noirs en partie rongés par les sommets en pointes d'un triangle dont rien par ailleurs de ses contours n'était dessiné bien qu'ils fussent présents sur un mode particulier. Elle propose dans l'un de ses travaux, non sans audace, de faire émerger à notre conscience la vision d'une croix de Saint-André à partir de simples traits,

cette fois, qui pourraient être interrompus par la figure proposée. Les contours que l'on fait ainsi apparaître ne trouvent pas d'équivalent dans la stimulation externe. Ce sont les règles internes d'appréhension de notre organisme qui produisent la forme quasi perçue à partir d'une analyse de l'organisation des *stimuli* externes réellement présents.

4. L'endoproception

Cette sensorialité est issue de *stimuli* internes et affecte la proception (qui concerne notre champ récepteur). Elle agit directement sur notre vision individuelle mais peut aussi être représentée, au sein d'un tableau par exemple, et rendre compte de la vision d'un autre.

Dans le *Portrait de Jan Six* par Rembrandt (huile sur toile, 1654, musée Collection Six, Amsterdam. Visible en ligne), l'endoproception est utilisée d'une façon étonnante pour cette époque. On peut déduire en effet (c'est en tout cas ma façon d'appréhender depuis longtemps cette œuvre extraordinaire), grâce aux traitements particuliers des traits de pinceau volontairement lâches ou finement agencés selon les endroits, que Jan Six est perdu dans ses pensées et qu'une « mise au point » est faite sur son regard mais que tout ce qui l'entoure, notamment le gant tenu par le protagoniste, est pris dans une sorte de flou général, qui ne provient pas de *stimuli* externes (provoqués par un brouillard par exemple) mais d'un état psychique apte à la rêverie. Nous avons l'impression de voir les éléments éloignés de son visage comme il pourrait les voir lui-même. Il s'agit d'un point de vue objectif subjectivé.⁴ *Objectif*, puisque l'angle de vue n'est pas mis sur le compte d'un personnage extérieur, *subjectivé* car le paramètre correspondant au plus ou moins grand degré de netteté est dépendant de la vision du protagoniste présent dans l'image.

5. L'insinuation

Cette opération met à contribution nos facultés cognitives lorsqu'elles nous permettent d'agir mentalement sur la transformation des *sensorialités effectives*. Dans certaines de ses toiles, si Picasso, en dessinant l'image d'un visage constitué notamment d'un œil de profil à côté d'un nez montré de face, ne convoque pas un monstre, c'est parce que les *stimuli* provoqués par sa peinture se distinguent de ceux de l'univers qu'il nous conduit à nous représenter. Il nous incite à insinuer un

agencement parfaitement normatif qui contredit son style. Le traitement « réorganisateur » envisagé par le peintre prend donc le pas sur la mimésis traditionnelle qui suppose de s'appuyer, en l'imitant, sur le fonctionnement habituel des perceptions tel qu'il est mis en branle lorsqu'on aborde directement les choses de la réalité immédiate.



[Clin d'œil]

[FIGURE 3]

Martin Sztajman, */Clin d'œil/*, imprimé sur papier, Fidèle Éditions, 2013

© Fidèle Éditions

L'insinuation dépend des autres modes de figuration sans lesquels elle ne pourrait se constituer. Grâce à la légende en guise de titre, *[Clin d'œil]*, qui accompagne son *strip* exemplaire, Martin Sztajman nous fait comprendre que la case noire centrale représente l'instant où la paupière du regardeur est baissée et que l'ensemble des images correspond à un point de vue subjectif. Nous pouvons ainsi déduire que la représentation mise en place ici est de l'ordre de la figuration, que les couleurs des objets dans l'image sont congruées puisqu'elles sont identiques à celles des encres utilisées (vert pour l'herbe au sol, bleu pour le ciel en haut), et que l'on simule mentalement l'espace aérien et la surface en perspective d'un gazon (contredits par le plan de la feuille). Le regardeur fictif potentiel se trouve alors devant un paysage mais l'un des objets qu'il contemple a un statut particulier et peut poser problème à sa sagacité. Néanmoins, fort de ce qu'il a déjà saisi, il est désormais capable de mettre en œuvre une insinuation afin que le rond contour d'un soleil puisse être envisagé à partir d'un carré mis à plat sur le papier, au jaune par ailleurs

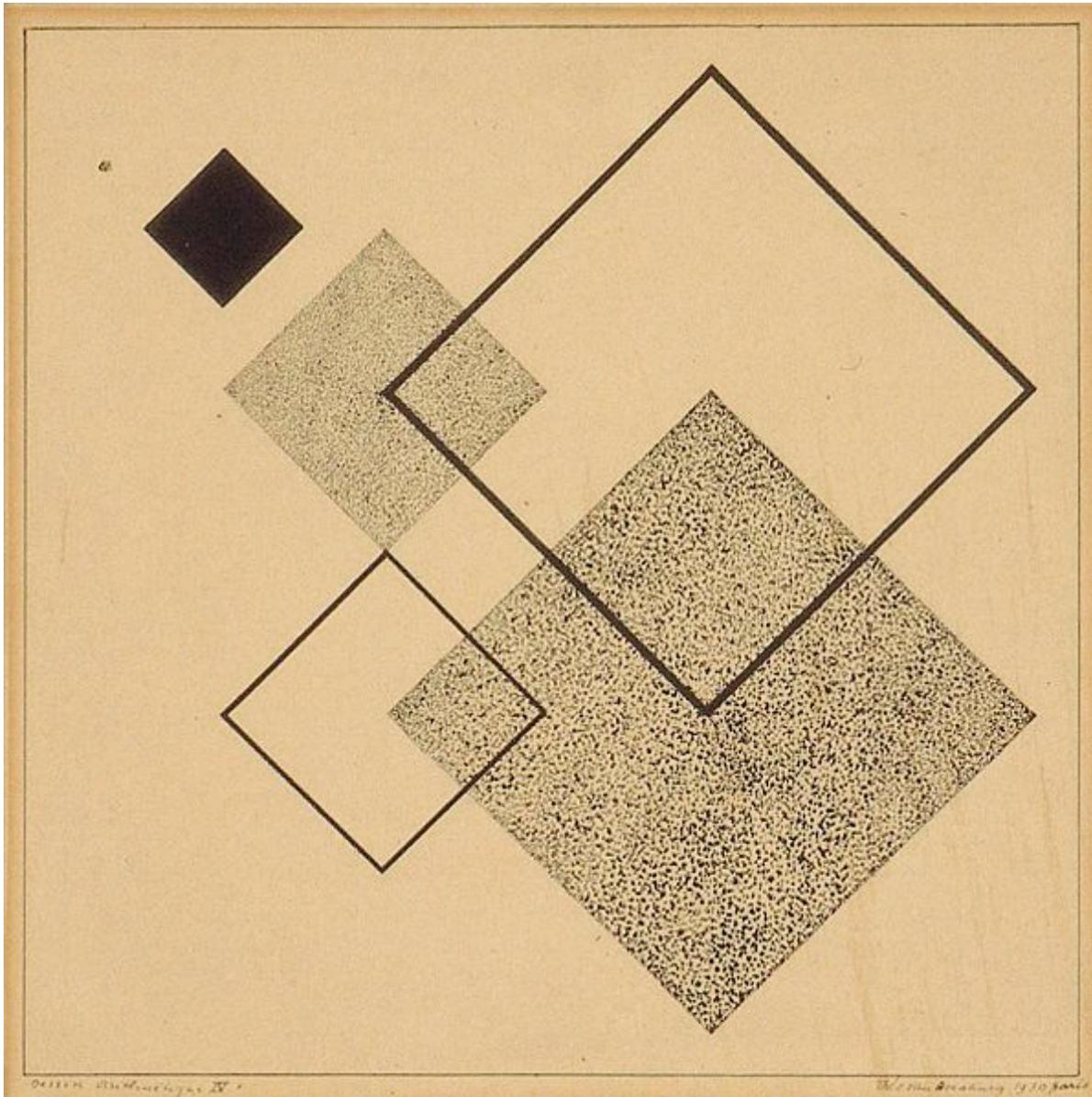
impeccable à cet endroit. Nous voyons ici combien le contexte est essentiel pour déterminer le mode de représentation qui peut s'avérer le plus pertinent, en l'occurrence.

6. La virtualité

Les sensorialités se présentent rarement dans leur totalité car les entités auxquelles elles se réfèrent sont souvent partielles. C'est par occultation que la virtualité s'établit généralement lorsqu'un objet en dissimule un autre mais il existe des façons diverses de mettre en œuvre une virtualité qui suppose de faire appréhender au destinataire des sensorialités manquantes. Soit l'objet caché est déjà connu et répertorié, et il est logique de le compléter, soit l'absence de traces à l'endroit où l'on doit imaginer un complément suppose que soient établies des règles précises permettant de prolonger les marques existantes.

Les règles qui justifient la composition du *Dessin arithmétique IV* de Theo van Doesburg sont assez claires, mais s'il est facile d'en déduire l'emplacement et la taille du carré manquant (à situer dans le coin gauche en bas du tableau, aussi petit que le carré noir déjà présent et positionné sur la pointe), il est plus dur d'en déterminer le contenu. Soit nous estimons que les deux carrés gris en se rapetissant ont conduit à un fond plus chargé, et dans ce cas les deux carrés vides mais entourés peuvent nous conduire à imaginer un carré sombre. Nous sommes alors dans la constitution d'une insinuation virtuelle, puisque nous devons imaginer quelque chose à partir d'une absence de traces à cet endroit. Mais si nous estimons que les pourtours des carrés vides s'amenuisent de plus en plus, et qu'ils peuvent ainsi disparaître dans le troisième, nous nous trouvons dans un cas spécial : celui d'une conformation virtuelle, à savoir celle d'un carré vide dont la surface est bien présente mais dont les contours ne sont pas appréhendables en tant que tels par les sens car dissimulés par la couleur identique de l'image et du fond.

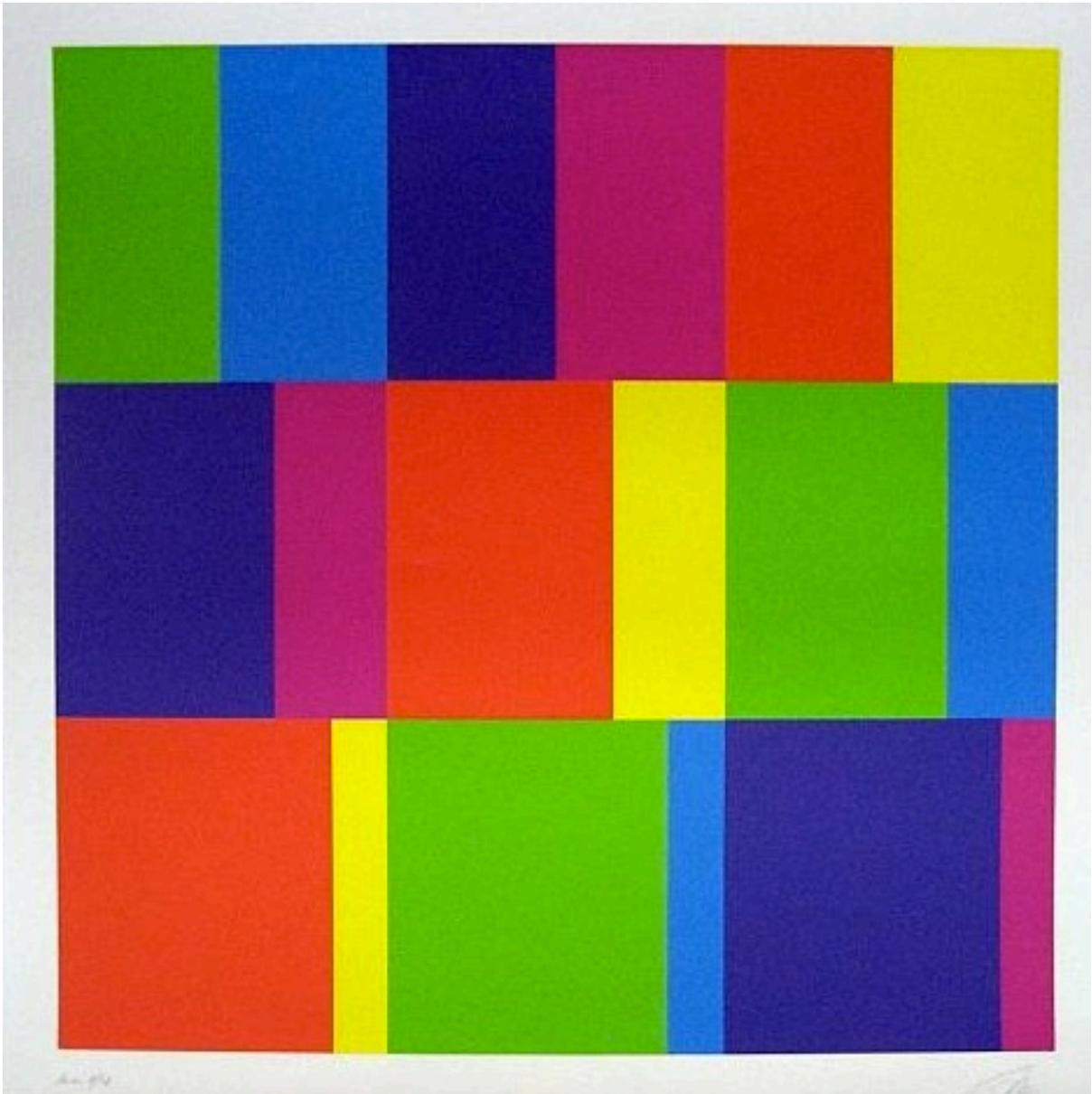
C'est bien d'un carré blanc sur fond blanc dont il est question ici, et la manière de procéder pour le convoquer le rend beaucoup plus convaincant que la *Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malévitch (huile sur toile, 1918, Museum of Modern Art, New York), où les nuances d'intensité et l'épaisseur de peinture repérables entre l'image et son pourtour amoindrissent sensiblement la pertinence du propos.



[FIGURE 4]

Theo van Doesburg, *Dessin arithmétique IV*, crayon et encre de chine sur papier, 1930 © Kröller-Müller Museum

La virtualité peut concerner n'importe quelle sensorialité et notamment la congruence lorsqu'elle s'effectue hors-champ comme dans la sérigraphie de Richard Paul Lohse intitulée *Drei horizontale Teilungen*.



[FIGURE 5]

Richard Paul Lohse, *Drei horizontale Teilungen*,
sérigraphie en 6 couleurs sur papier, 1984 © Galerie Regensburg

Une règle peut y être repérée qui porte sur l'association arbitraire, mais de surcroît systématique, qui est établie entre certaines couleurs montrées dans un ordre stable et l'évolution en taille des rectangles dont elles font partie. En bref, jaune, bleu clair et mauve diminuent d'un tiers à chaque fois qu'ils descendent d'un rang

et se décalent de deux crans à gauche pendant que les autres couleurs augmentent d'autant.

Mais il serait non moins possible d'imaginer une occurrence picturale supplémentaire dont les rapports entre surfaces délimitées et chromatisme seraient toujours réglés comme précédemment. On pourrait alors en déduire une quatrième rangée située au bas de l'ensemble qui montrerait les trois couleurs restantes dans leur carré respectif, les autres couleurs ayant perdu leur dernier tiers. Nous serions en mesure de mettre en œuvre d'une part une insinuation virtuelle de trois formes carrée, colorées de gauche à droite en vert, bleu foncé et orange (puisque nous imaginons des figures à partir de rien en cet endroit), et d'autre part une figuration virtuelle de figures réduites à leur plus simple expression, qui peut être plus précisément décrite comme une congruance effective d'absence de bleu clair, de mauve et de jaune (puisque nous sommes amenés à constater la disparition de ces couleurs).

Cette double opération n'est pas sans rapport avec la fin du film *L'Enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovski, où l'épisode de la décapitation d'Ivan est traité. Dans cette séquence, après un plan sur la guillotine, nous voyons la tête du jeune héros pivoter au sol dans un cadrage situé au ras de son cou. Devenus complices de la mise en scène adoptée, nous sommes incités à comprendre que le corps de l'acteur est insinué virtuellement hors-champ (lorsque nous imaginons certaines conditions du tournage invisibles à la projection) ; et simultanément à congruer l'absence du corps du décapité fictif (lorsque nous abordons la représentation du personnage que ce même acteur incarne ici partiellement) car ce que nous nous représentons alors correspond au réel manque qui se trouve hors-cadre.

7. Les proceptions effectives ou imaginées

Dans une figuration, des *stimuli* sont implicitement représentés afin de justifier l'origine visuelle des entités appartenant à la représentation exhibée.



[FIGURE 6]

Reiser, *Couverture de Hara-kiri hebdo*,
 imprimé sur papier journal, 10 mars 1969 © Hara-kiri

Dans une caricature, certaines parties des choses ou des protagonistes représentés ne sont pas toujours dessinées sur la feuille dont on s'est servi. Nous sommes dans ce cas incités à compléter mentalement ce qui est omis, par exemple, avec ce dessin de Reiser pour Hara-kiri, le menton, les joues, la partie droite de la bouche exagérément ouverte de la femme surprise par le Concorde.

Cela signifie que nous acceptons éventuellement que les doigts représentés dans cet univers particulier adoptent la forme apparente qui nous est proposée mais non qu'il puisse manquer des parties du corps du personnage. Nous supposons donc que la proception implicitement responsable, au sein de la figuration, des différents éléments représentés, n'a pas été convoquée partout et qu'elle est virtualisée à certains endroits (ce qui entraîne la construction mentale d'aspects que l'on suppose présents dans l'univers de la représentation proposée mais qui sont absents de la conformation du dessin, autrement dit, qui supposent de faire appel à une insinuation virtuelle). La proception virtuelle est un moyen pour rendre cohérentes les relations entre les différents éléments d'un univers visuel selon les critères du contexte choisi. Sur cette couverture les actions du monde figuré ne sont certes pas entièrement réalistes mais leurs constituants visuels partagent certains comportements avec notre réalité. La proception manquante est à l'origine d'images mentales qui s'avèrent nécessaires dans ce type de représentation afin que l'on comprenne son fonctionnement spécifique.

En revanche, et contrairement aux premières apparences, dans la case ci-après, issue d'une bande dessinée d'EMG, les *stimuli* externes sont bien tous représentés. En effet, les personnages sont censés exister dans le monde particulier où ils évoluent à partir des mêmes proceptions que celles sur lesquelles reposent leurs dessins. C'est-à-dire que la proception qui a permis de constituer leur apparence visuelle figurée n'est pas ici défective mais est utilisée fidèlement eu égard à l'univers concerné. Grâce aux informations fournies ici et ailleurs (notamment dans les cases suivantes), nous ne sommes pas conduits à imaginer des aspects qui ne seraient pas effectivement représentés (ce qui serait le cas s'il s'agissait d'une esquisse), par conséquent nous considérons que deux des personnages sont vraiment constitués de sortes de lignes irrégulières et enchevêtrées.



[FIGURE 7]

EMG, *Tremblez enfance Z46*, imprimé sur papier, 2012 © Éditions Tanibis

La proception, liée au monde représenté, est considérée comme virtuelle ou effective, selon la raison des référents mis en cause. Ce qui détermine son statut provient des éléments proposés dans l'environnement structurel ou événementiel mis en œuvre qui permettent de diriger notre appréhension vers ce qui est effectif, virtuel, insinué, congrué ou simulé, sinon vers les sensorialités contaminées ou produites par des *stimuli* internes. Le contexte, qui peut être intégré à l'œuvre elle-même, lui être extérieur ou la côtoyer (et se manifester par le biais d'un cartel, d'un titre ou d'une légende) joue alors un rôle fondamental.

L'espace sensoriel de l'œuvre

Les *Répliques*, travaux plastiques *in situ* que je réalise depuis 1996, pourraient passer pour des produits d'art conceptuel si l'on décidait de les juger seulement sur

le contenu sémantique qu'elles véhiculent et si l'on considérait qu'il tenait le rôle d'une consigne préalable. Ce serait faire fi des relations entretenues entre leurs divers constituants sensoriels et non moins avec l'espace qui les accueille ou les produit.

S'agissant des *Répliques* publiques, il n'y a pas de lieu d'art ni même d'annonce qui décide du statut des œuvres, puisque ces *Répliques* sont visibles dans des espaces communs, en des endroits où l'on n'expose pas, et qu'elles ressemblent de surcroît à des enseignes utilitaires ou à des signalétiques, voire de simples éléments décoratifs (plinthe ou panneaux).

Car l'espace d'accueil est généralement important par lui-même pour déterminer qu'il s'agit d'une œuvre d'art ou non. À moins que l'œuvre ne s'affiche en tant que telle du fait des traitements de ses constituants académiques (peinture sur toile, marbre taillé, assemblage élaboré de pièces métalliques), son statut est aujourd'hui le plus souvent contextuel et liée au musée, à la galerie. Si elle n'utilise pas des matériaux ou des configurations répertoriées comme appartenant à l'art (comme pour une sculpture), elle est œuvre d'art parce qu'elle est exposée dans un lieu d'art (comme peut l'être l'espace institutionnalisé d'un rond-point).

Avec les *Répliques* publiques, l'art n'est pas un préalable mais une conséquence. Lorsque l'une d'entre elles est placée sur un seuil et ressemble à une signalétique, comme avec la *Réplique n°11* de la gare du Nord, on ne la regarde pas d'emblée comme s'il s'agissait d'une œuvre.

Mais dans un second temps, on peut s'apercevoir que quelque chose d'autre que le statut fonctionnel attendu est sans aucun doute mis en branle. Un dispositif s'immisce en effet qui autorise des lectures multiples sous plusieurs angles à partir des mêmes formes appréhendées sensoriellement pour être inversées. Ce n'est donc pas une décision auctoriale qui impose que la signalétique soit convertie religieusement en art, la plus-value attendue provient au contraire de la forme des sensorialités travaillées et de leur appréhension calculée. La plasticité intervient sur la lecture effectuée et la sémantique plurielle, ce ne sont pas de simples mots informatifs qui sont mis à contribution puisque le sens véhiculé se révèle la conséquence d'un travail formel et permet de désigner certaines caractéristiques de la pièce en nous aidant ainsi de manière explicite à nous rendre conscients de ses fonctionnements.



[FIGURE 8]

Patrice Hamel, *Réplique n°11, Version n°5*, vinyles adhésifs rouges, gare du Nord, Paris, 2011 (photographies de Rémi Geoffroy) © Patrice Hamel.

L'une des autres caractéristiques qui modifie l'appréhension d'une *Réplique* vient du fait qu'elle n'est pas autonome, et son articulation à l'espace d'accueil, cette dépendance même, contribue à en faire une œuvre. Non parce que l'espace déjà sacralisé la convertit en lui servant d'écrin valorisant mais parce qu'elle est déduite de ce lieu d'une manière spécifique.

Il existe plusieurs manières de concevoir une œuvre d'art *in situ* (terminologie inaugurée par Daniel Buren). L'une d'entre elles consiste, en convoquant dans le travail artistique un référent adéquat, à détourner la relation d'autonomie de l'exposition publique traditionnelle effectuée entre l'œuvre et son lieu d'accueil. C'est le cas avec les *Shuttlecocks* de Claes Oldenburg & Coojse van Bruggen (aluminium, plastique en fibres de verre renforcées, peinture, 1994, Donald J. Hall Sculpture Park / Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Visible en ligne). Grâce au référent choisi, des volants de badminton, dont l'artefact est réalisé en une taille excessive, et placés au bord d'une pelouse, l'artiste de manière ironique et complice nous demande d'admettre qu'ils pourraient avoir été lancés au hasard d'un coup mal transmis, parvenant ainsi à justifier le fait même que l'œuvre est disposée n'importe où dans ce lieu.

Mais une autre façon de procéder suppose de tenir compte de caractéristiques sensorielles d'un lieu d'accueil particulier et d'en déduire certaines des spécificités du travail plastique qui s'y raccorde. Avec la *Réplique n° 5*, les reflets dans les vitres du lieu permettent de compléter les éléments qui manquent aux néons accrochés pour établir l'œuvre dans son ensemble. Outre les liaisons virtuelles entre les formes lumineuses, qu'il est nécessaire d'imaginer et qui modifient totalement l'appréhension des lettres aux constituants symétriques, les opérations réalisées sur les modes contradictoires de sensorialités simultanées autorisent de ce fait plusieurs façons d'appréhender les traces effectives.

Soit nous constatons l'inversion des formes des néons, dans leur figuration réflexive (« nsi » retourné), soit nous appréhendons directement les *stimuli* lumineux renvoyés par la vitre (autorisant la lecture de « tra »), le « T » symétrique en lui-même étant le seul à ne pas changer d'allure. Et la lecture générale du mot entier

dans son orientation orthodoxe est alors non moins possible lorsqu'on aborde une vision proceptuelle générale de gauche à droite entre ses deux extrémités. Ce qui contredit passablement l'obstacle établi dans un premier temps par la façade, fût-elle vitrée.

Le bâtiment et ses pouvoirs de réflexion sont considérés comme un ancrage apte à exposer l'impact réfléchi des néons sur leur environnement et la nouvelle perception de celui-ci. Nous sommes facilement à même d'en déduire que l'articulation au lieu d'accueil n'engage pas seulement celui-ci à transformer les éléments plastiques installés mais conduit non moins l'œuvre à contaminer l'espace sensoriel jusqu'à l'intégrer en partie. Les limites du lieu de l'œuvre envisagée ainsi ne sont plus prédéfinies.



[FIGURE 9]

Patrice Hamel, *Réplique N° 5, Version n°5*, néons et leur réflexion, Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris), 2010 (photographie de Romain Nicoleau)

© Patrice Hamel

Si un art immanent peut être déduit de la complexité des composantes sensorielles appréhendables dans une œuvre, il est facile de comprendre qu'un art censé reposer sur la transcendance prétendra s'en passer, imposera les intentions les plus arbitraires, partant les plus intimidantes, et qu'il est plus que jamais utile d'en comprendre les dangers.

¹ Il est possible de trouver de nombreux exemples complémentaires à cet article sur le site : www.patricehamel.org.

² Goodman qualifie d'*autographiques* les arts qui, à l'instar de la peinture, assument jusqu'au bout l'histoire de leur production, en opposition aux arts dits *allographiques* qui procèdent d'une notation. Plus simplement, « le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau » in Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968, 1976], trad. de l'anglais par J. Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1990, p. 147.

³ Le paratexte est l'ensemble des discours de commentaires ou de présentation qui accompagnent une œuvre. La notion a été créée en 1987 par Gérard Genette.

⁴ Notion créée lors d'une séance de travail avec Pierrette Lemoigne en 1985.