

PATRICE HAMEL

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

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

Stéphane Mallarmé était adolescent lorsque fut publiée pour la première fois *L'origine des espèces*. Ce livre eut une répercussion considérable immédiate sur notre façon d'envisager la réalité des êtres vivants et celle de l'homme en particulier²⁷⁹, et ne pouvait qu'influencer la pensée des écrivains avertis qui lui étaient contemporains. Il se trouve que la modernité mallarméenne opéra un renversement fondamental à l'image de celui sur lequel reposait la théorie darwinienne. Mallarmé préconisa en effet de « céder l'initiative aux mots », c'est-à-dire avant tout à leurs aspects phoniques et grammaticaux, afin que la forme, dans un ouvrage littéraire, ne soit plus déduite du fond, mais, au contraire, qu'une

²⁷⁹ Wallace, qui écrivit, parallèlement à Darwin, des pages, beaucoup moins argumentées mais proches de sa théorie de la sélection naturelle, considérait, contrairement à ce dernier, que l'homme n'avait pas été soumis à cette sélection. Quant aux créationnistes, ils n'envisagent aucune évolution historique des espèces, bien entendu.

exploration du médium choisi et la découverte des ressources de ses constituants engrangent la convocation des référents aptes à constituer l'univers fictionnel requis.

Si l'expressivité, qui régissait la quasi totalité des productions antérieures et consistait, en partant d'une histoire préalable, à enclencher dans un second temps la recherche appropriée du style d'écriture susceptible de rendre compte de ce qu'on avait à dire, la modernité mallarméenne, quant à elle, supposait désormais de ne plus considérer comme présupposée la vision que nous croyions avoir du monde ou de soi.

Il s'agissait au contraire de déduire le contenu de l'écrit même, élaboré en explorant le matériau langagier. Des *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel aux *Corps conducteurs* de Claude Simon, en passant par *La jalousie* de Robbe-Grillet ou *La disparition* de Georges Perec, il est clair que les fictions modernes montrèrent qu'elles relevaient avant tout de contraintes portant sur des dispositifs d'écriture qui exhibaient leurs mécanismes producteurs de sens, leurs auteurs ayant tiré chacun à sa manière les leçons de leur ancêtre commun. Si, dans *Les corps conducteurs*, « La palissade de planches est couvertes de lambeaux d'affiches superposées et déchirées, aux couleurs délavées par la pluie et le soleil, et dont les lettres, de même que celles des enseignes vues en enfilade, s'entremêlent et se chevauchent », c'est parce que cette description se situe dans l'un des nombreux récits qui ne cessent de s'interrompre, se télescoper, se transmuier l'un en l'autre, au sein d'un même ouvrage.

La théorie darwinienne, quant à elle, fut la première « machine à penser » capable de rendre obsolète nos téléologiques prédictions, depuis si longtemps ancrées dans nos esprits, sur le devenir de la nature. Désormais, il était possible de nous le faire comprendre, nul plan préétabli n'était capable de diriger la conduite des métamorphoses animales puisqu'il n'existait pas d'hérédité des caractères acquis.

Darwin démontra que les transformations biologiques²⁸⁰, d'abord minuscules, étaient le fruit du hasard et qu'elles s'accumulaient en se transmettant, si elles étaient sélectionnées naturellement, au fil des millénaires, parce qu'elles maintenaient le développement de l'espèce concernée et favorisaient son adaptation au sein d'un environnement particulier lui-même en perpétuelle mutation. Sa théorie opérait donc également un renversement. Ce n'était plus une fonction vitale qui était à l'origine des parties du corps dont elle avait en quelque sorte besoin pour s'exprimer, mais au contraire un lent processus évolutif qui conduisait à faire apparaître un organe, responsable de fonctions non déterminées à l'avance qui pouvaient de surcroît changer au cours de l'évolution. Ainsi en était-il des os servant à l'articulation de la mâchoire inférieure de nos ancêtres reptiliens qui, en se transformant, et une fois détachés, purent favoriser la résonance de fréquences dans ce qui deviendra notre conduit auditif et participer ainsi à l'émergence des sons. Ainsi du poumon des anciens poissons devenu progressivement vessie natatoire dès lors qu'apparurent les branchies²⁸¹.

La découverte des principes qui régissaient le cheminement évolutif des êtres vivants fit comprendre à quelques-uns la vacuité des dogmes idéologiques, basés sur des mythes fantasmagoriques ou des doctrines idéalistes figées, qui tentent, encore trop souvent aujourd'hui, malgré tout, d'assujettir le monde à leurs règles, sans tenir compte de la réalité des faits susceptibles de les remettre en cause.

²⁸⁰ On sut par la suite qu'il s'agissait de mutations génétiques.

²⁸¹ Un groupe appartenant à une espèce donnée peut adopter un nouveau comportement en réaction aux changements intervenus sur son environnement. La sélection naturelle peut dans ce cas favoriser une nouvelle particularité d'un organe parce que cette dernière *autorise* une fonction mieux adaptée aux comportements apparus. Mais en aucun cas, cette fonction n'a les capacités de *produire* les constituants d'un nouvel organe. Cette chaîne complexe permet d'aborder le mécanisme de la pensée darwinienne, tout aussi étrangère aux fonctionnalistes idéologues (que les a priori rendaient incapables de comprendre la bonne marche de l'enchaînement continu des faits participants à l'évolution des espèces) qu'aux structuralistes purement spéculatifs (qui inventèrent les liens de cause à effet les plus farfelus entre les organes d'espèces distinctes).

Une telle leçon, provenant d'une science expliquant un fonctionnement primordial de la nature — qui faisait jusque-là très souvent office de modèle — pouvait être appliquée à d'autres disciplines, notamment artistiques, à condition de trouver la règle générale suffisamment abstraite pour subsumer des domaines étrangers et permettre d'établir entre eux des équivalences pertinentes qui autorisent l'influence de l'un sur l'autre. En l'occurrence, celle-ci devait permettre d'opérer une inversion de hiérarchie entre les éléments conceptuels et tangibles d'une discipline donnée.

Cette règle, la voici : l'objet A n'implique plus l'objet B, comme il était habituel, et c'est désormais B qui détient les capacités à produire A. Forts de cette formule, les modernes furent dès lors aptes à repérer, chaque fois qu'ils abordaient un nouveau médium, les paramètres spécifiques pouvant tenir ce nouveau rôle. Ainsi pour l'écrit ils furent à même de réaliser que A, le signifié (substitut de l'abstraite fonctionnalité), était susceptible d'être déduit de B, le signifiant (remplaçant la concrète organicité).

Les effets gigantesques de ce retournement généralisé, fussent-ils d'abord en partie implicites, provoquèrent des mouvements de natures diverses qui prirent des directions souvent très différentes, mais les interrogations sur les constituants matériels des médiums artistiques s'étaient imposées car ils pouvaient prendre en charge la direction des opérations.

Petit à petit, les conséquences de telles réflexions offrirent des surprises tout à fait inattendues (comme il arrive souvent lorsque la recherche n'est pas au service d'un but précis à atteindre) puisqu'elles conduisirent certains à s'interroger sur les modalités d'apparition de cette matérialité et à remettre en cause son statut de base déterminante. Car il devint très vite évident qu'il était difficile d'admettre que la matérialité apparente puisse exister par elle-même et que, si nous ne voulions pas tomber dans une nouvelle forme d'essentialisme, il fallait admettre la part active de la perception dans l'élaboration même des aspects concrets tels que nous les appréhendions. Autrement dit, l'observateur n'était plus un simple récepteur face à des objets autonomes.

Euréka ! Le moment de l'invention

Non seulement nous pouvions savoir désormais que nos facultés psychophysiologiques intervenaient activement dans l'émergence des phénomènes qui étaient mis à contribution dans l'approche des produits artistiques mais certaines œuvres (issues par exemple de la musique spectrale) et de nombreux travaux théoriques (comme ceux de Gaetano Kanizsa) nous le démontraient. Par déductions successives, nous fûmes donc conduits à penser que ce n'était plus l'idée que nous nous faisons de la matière qui importait mais ce que notre système cognitif et nos mécanismes d'appréhension sensorielle étaient susceptibles de nous faire prendre conscience, en réaction aux stimuli qui nous étaient fournis.

Ainsi devenait-il important que la musique ne soit plus gérée par des structures objectives visibles sur le papier (après tout nous ne composions plus pour un dieu) mais soit plutôt écrite pour faire entendre son organisation selon des critères intersubjectifs, quitte à découvrir pour la première fois ces derniers. Une autre relation possible entre disciplines était soulignée. Il ne s'agissait plus cette fois de mettre en avant une formule générale issue d'un domaine et de la rendre exportable dans un autre (comme nous l'avons vu avec le principe de hiérarchie inversée), mais de montrer les corrélations directes entre l'art et la biologie, *via* des processus qu'ils partagent, en l'occurrence ceux traitant des sensations.

Pour ma part, conscient depuis longtemps qu'il était important de repenser notre manière d'aborder une œuvre d'art en tenant compte des acquis théoriques mieux aptes à expliquer le fonctionnement biologique régissant nos sens, je fus amené à construire progressivement une théorie de l'appréhension sensorielle qui s'appliquât au travail artistique en reconsidérant la stratification des constituants phénoménologiques (la taille de cet article ne m'autorisant pas à résumer même succinctement la complexité de cette théorie, je me permets de renvoyer le lecteur à *La sensation de l'esprit*, lisible sur le site : www.patricehamel.org). Cette théorie, élaborée parallèlement à mes pratiques, dont elle se nourrissait autant qu'elle les provoquait, me donna progressivement l'envie d'inventer des objets sensoriels qui, fidèles à la notion de modernité, étaient déduits de leur approche.

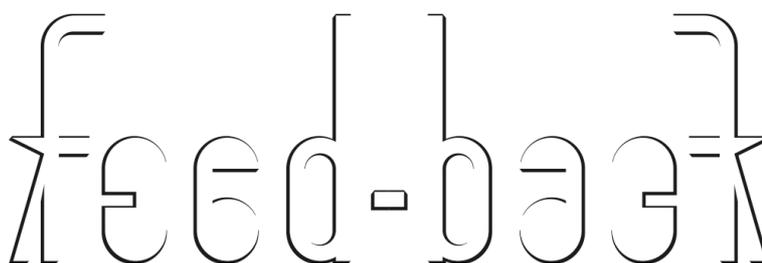
Ainsi, dans mes *Répliques*, œuvres plastiques *in situ*, les opérations artistiques mises en branle portent-elles notamment sur une stratification de l'appréhension sensorielle, susceptible de déclencher chez l'observateur le sentiment de comprendre ce qu'il fallait voir. Autrement dit, fort de la prise de conscience des différents types de sensations qui gouvernent les objets d'art, j'ai établi une stratégie de la déduction. Grâce au repérage des opérations effectuées dans une œuvre, l'observateur peut être capable d'inférer ce qui a permis de provoquer le choix des éléments constituant cette œuvre même et de leurs relations. Pour ce faire, les agencements qui caractérisent un travail artistique, contraints par les lois régissant nos sensations, doivent nous inciter à repérer ce qui a permis de les déduire, au risque sinon de confiner ces opérations dans les intentions de l'auteur.

Au sein d'une *Réplique*, la forme des lettres est ainsi travaillée de manière à convoquer plusieurs des approches sensorielles contradictoires qu'il est possible de superposer simultanément. La sémantique des mots impliqués est de son côté issue des fonctionnements utilisés, elle aide leur compréhension en les désignant. Et l'œuvre entière est provoquée par les caractéristiques de son lieu d'accueil dont elle expose la dépendance explicite en s'y articulant. C'est afin de produire ce résultat que l'émergence des conditions du processus d'appréhension est considérée comme une condition de l'émergence du processus inventeur.

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

Eureka ! Le moment de l'invention

Concentrons-nous sur les caractéristiques graphiques indépendamment de leur situation dans un espace donné.



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

Chaque forme de lettre en se retournant nous incite à lire une autre lettre différente. Mais certaines lettres ne peuvent apparaître qu'en convoquant certains processus sensoriels. Ainsi en est-il du premier « e » dont le double inversé se transforme en « c » à la fin du mot. Deux sensations contradictoires sont mises ici à contribution. Si le « e » peut être abordé par le lecteur quand il se contente des traces concrètes sur la surface du papier, il est en revanche nécessaire de faire usage de la « simulation »²⁸², pour qu'un « c » en volume apparaisse, par le biais d'une sorte de palet à encoche.

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

²⁸² Cf. « La sensation de l'esprit » in : *Patrice Hamel*, éd. MF, 2006.

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

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

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

Thank you, Mister Darwin.