



DE L'ARCHIVE À

LA TRACE

YONA NATHHORST

# DE L'ARCHIVE À LA TRACE

Yona Nathhorst

Mémoire de M2 Recherche Arts Plastiques et création contemporaine  
sous la direction de Mme Sandrine Morsillo

Volume principal

## *Remerciements*

*Je tiens à remercier Mme Sandrine Morsillo pour sa qualité d'écoute, son soutien et son accompagnement constant tout au long de mes recherches.*

*Je remercie également M. Léon-Claude Chiche et M. Kouadio Benjamin Brou pour leur conseils avisés quant à mes recherches présentes et à venir.*

*À ma Maman,  
mes sœurs Tamara, Deborah,  
mon frère, Daniel,  
pour chacun et pour toujours.*

*Pour mes grand-parents Ronald et Stenia,  
et mes arrière-grands-mères, Stanisława et Eléonore.*

*A toutes les personnes qui m'ont  
soutenu et accompagné durant mes  
années de recherche.*

## **Abstract**

Ce mémoire explore la porosité plastique, conceptuelle, et sémantique qui existe entre l'archive et la Trace, concept développé par le poète et écrivain martiniquais Édouard Glissant (1928-2011). Re-trouver, re-faire, re-couvrir, re- composer, re-constituer, re-jouer, participent au processus de mise en œuvre d'expérimentations plastiques qui questionnent le *faire par le geste* selon la théorie de l'anthropologue Tim Ingold (1948) et des théories de la dimension collective. C'est à partir du geste de faire que j'ai été conduite à expérimenter la porosité de l'archive au-delà du cadre institutionnel et épistémologique dominant, défini par Foucault puis Derrida. L'usage de médiums différents, comme l'argile, le dispositif photographique, numérique et argentique, la vidéo, le son donnent à voir les gestes du faire au sein de dispositifs hybrides qui questionnent le geste artistique comme transmission et réappropriation mémorielle. Si la réappropriation plastique de l'archive implique un accès à la sensibilité du plasticien, j'émet l'hypothèse que la trace dans l'archive sensible est mise en évidence par les multiples gestes qui me permettent d'entrer en contact avec elle. Dans un premier temps, nous étudierons les gestes du plasticien depuis l'archive comme des gestes de retour par des médiums, qui donnent corps à des formes, de l'écriture de calligrammes à la sculpture par le modelé. Nous verrons que l'archive est un corps en mouvement, mû par les matériaux qui racontent son histoire, du sucre, au sable en passant par l'argile. Enfin, nous montrerons que l'exposition de l'archive est aussi celle de la trace de son processus, qui remet en question la neutralité supposée des lieux de conservation de l'archive.

## **Mots clefs**

archive, trace, geste, corps, main, mémoire, sculpture, installation, mouvement, objet, forme.

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	<b>p.1</b>
<b>I - Les gestes du</b> plasticien depuis l'archive	<b>p.3</b>
<b>II - Mouvements</b> des corpus de l'archive	<b>p.27</b>
<b>III - L' archive exposée, sa trace</b>	<b>p.47</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>p.67</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>p.69</b>
<b>Index des noms propres</b>	<b>p.79</b>
<b>Index des notions</b>	<b>p.82</b>
<b>Table des illustrations</b>	<b>p.87</b>

## Introduction

Ce mémoire de master en création-recherche intitulé *De l'archive à la trace* propose une articulation selon une approche plastique et théorique sur la porosité plastique, conceptuelle, et sémantique qui existe entre l'archive et la Trace, concept développé par le poète et écrivain martiniquais Édouard Glissant (1928-2011) <sup>1</sup>. Re-trouver, re-faire, re-couvrir, re- composer, re-constituer, re-jouer, participent au processus de mise en œuvre d'expérimentations plastiques qui questionnent le *faire par le geste* selon la théorie de l'anthropologue Tim Ingold (1948) et des théories de la dimension collective <sup>2</sup>. En effet, selon Ingold, la fabrication humaine découle d'une correspondance entre les gestes humains et les matériaux et non d'un processus débutant par une idée qui serait imposée aux matériaux. Le préfixe « -re » sur lequel j'insiste est une mise en œuvre du faire et du mouvement dynamique qui découle du geste. C'est à partir du geste de faire que j'ai été conduite à expérimenter la porosité de l'archive au-delà du cadre institutionnel et épistémologique dominant. Plus qu'un document législatif <sup>3</sup>, l'archive désigne *cette masse de choses*, selon les termes de Foucault, qui fonderait l'archéologie moderne et se distinguerait de la fouille archéologique <sup>4</sup>. Le philosophe conçoit que la sélection et la description d'un ensemble de choses, parmi cette masse de choses, permettent de construire l'épistémologie, science qui constitue la matrice de tous les savoirs. Ce qui fait le sujet de ces recherches plastiques débutent avec certains objets personnels désignés comme « œuvre à objet, selon la qualification de l'ingénieur Marc Desportes (1972) <sup>5</sup>. Leur présence réelle et concrète existe avant l'œuvre et font l'objet de réinterprétations plastiques aux techniques mixtes au sein de dispositifs hybrides. Ni trouvés, ni collectionnés, ni rêvés, ces objets artisanaux ici sont représentés selon une relation d'intérêt personnel et possèdent en commun une subjectivité.

---

<sup>1</sup> « Créolisation dans les Amériques et la Caraïbe », Édouard Glissant, in *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.16-17.

<sup>2</sup> « Knowing from the inside », Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, ED Routledge, 2013, p.1-17.

<sup>3</sup> Au Moyen-Âge, le terme « archive » désigne un document juridique, selon l'étymologie grecque *arkeion*, qui recense les richesses d'un royaume et qui permet au souverain et à ses seigneurs d'établir leur pouvoir sur un territoire. Voir « The emergence of the modern archive » Sara Callahan, *Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, Manchester, Editions Manchester University Press, 2022, p.57.

<sup>4</sup> « La formation des objets », Michel Foucault, in *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.54-67.

<sup>5</sup> Marc Desportes, *Oeuvres à objet. Présence de l'objet dans l'art XXe-XXIe siècle*, ED. du Regard, 2018.

Ici, l'objet selon le latin *manufactura* « fait à la main » est tantôt porteur d'affect, tantôt trouve sa signification première dans le signe. Ces objets sont souvent liés au corps et sont réinterprétés. L'usage de médiums différents, comme l'argile, le dispositif photographique, numérique et argentique, la vidéo, le son donnent à voir les gestes du faire au sein de dispositifs hybrides qui questionnent le geste artistique comme transmission et réappropriation mémorielle. Incarner l'archive en convoquant différentes corporéités, sonores, visuelles, dématérialisées ou matérialisées sous d'autres formes sont des dispositifs mis en scène afin d'inviter le regardeur à explorer la constitution de l'incarnation de l'archive. L'attention porte sur le processus, sur la manière de faire, sur les expérimentations qui montre le geste. C'est une recherche de forme d'inflexion sur les objets avec lesquels je vis. L'artiste plasticien René Passeron (1920-2017) parle de « l'anthropologie du créer »<sup>6</sup>. En effet, nous nous intéressons au geste qui est entrain de faire. Différentes temporalités accompagnent le processus du geste et engendrent différentes expérimentations qui tantôt exhument, tantôt font résonner, ou encore se reforment avec notre mémoire pour médium.

Ces réflexions me conduisent à la problématique suivante : En quoi l'artiste révèle-t-il la trace de l'archive sensible ? Si la réappropriation plastique de l'archive implique un accès à la sensibilité du plasticien, j'é mets l'hypothèse que la trace dans l'archive sensible est mise en évidence par les multiples gestes qui me permettent d'entrer en contact avec elle.

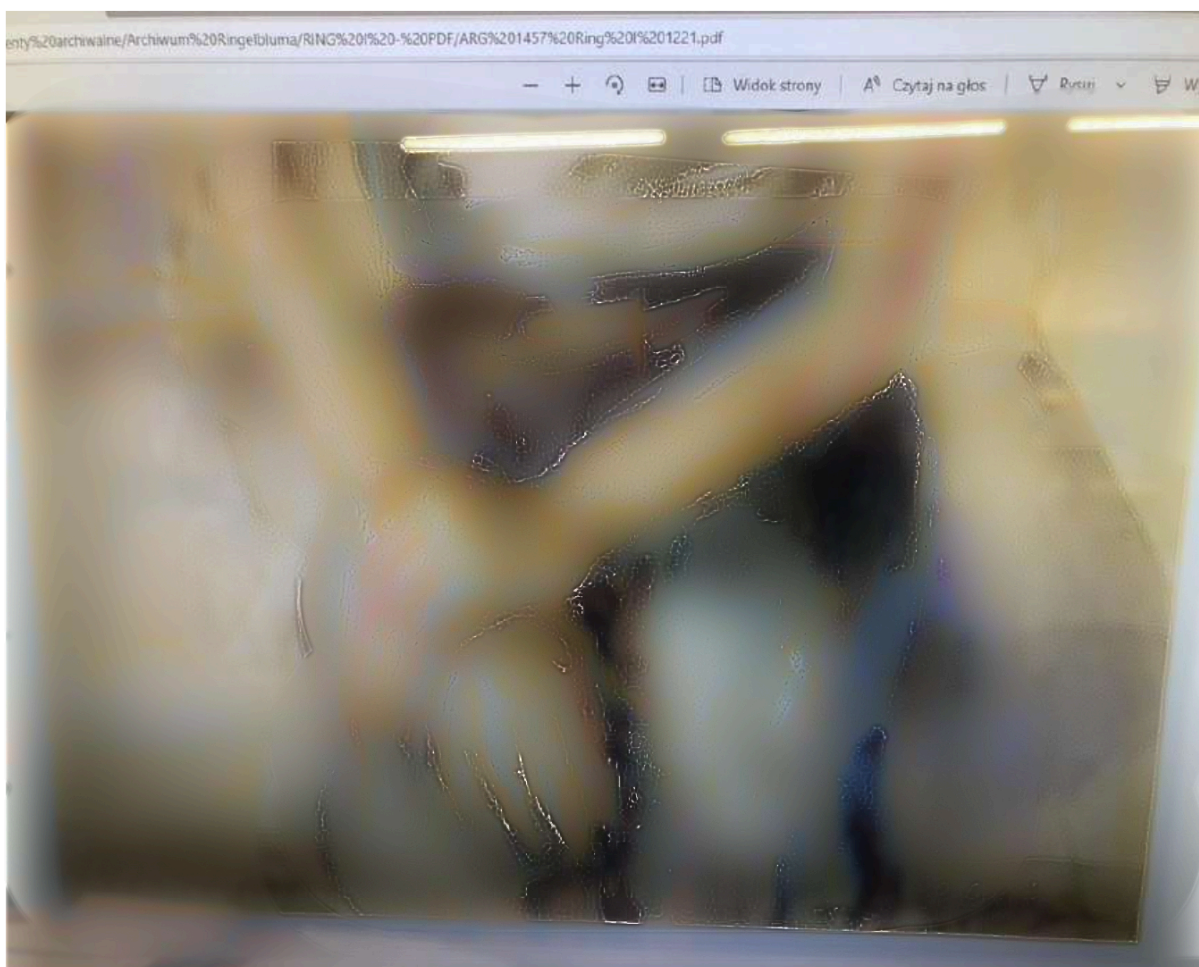
Dans un premier temps, nous étudierons les gestes du plasticien depuis l'archive comme des gestes de retour par des médiums, qui donnent corps à des formes, de l'écriture de calligrammes à la sculpture par le modelé. Nous verrons que l'archive est un corps en mouvement, mû par les matériaux qui racontent son histoire, du sucre, au sable en passant par l'argile. Enfin, nous montrerons que l'exposition de l'archive est aussi celle de la trace de son processus, qui remet en question la neutralité supposée des lieux de conservation de l'archive.

---

<sup>6</sup> René Passeron, *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg Éditions et Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p.26.



## I - les *gestes* du plasticien depuis l'archive



*Sans titre* (détail), Gela Seksztajn, 1939-43, Aquarelle, photographie de l'archive Ringelblum, 10 janvier 2024, Institut Emmanuel Ringelblum, Varsovie © Yona Nathhorst <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> voir fig.1, p.I.



Varsovie, Janvier 2022

- Devant la matérialité des archives silencieuses que je découvre, dans ces espaces de conservations, je m'interroge. Par où commencer, à qui m'adresser, de quelle manière ?

Je suis dans un pays étranger et pourtant familier. Je passe par les services de sécurité. Souvent j'attends et je m'assois. J'écris, partout, je prends des notes, beaucoup de notes sur des feuilles libres, et tellement plus légères que mon corps qui, chaque fois, dans chaque lieu, se désincarne un peu. J'adopte les gestes des protocoles de consultation d'archives matérielles et immatérielles de chaque lieu. Un jour, je porte des gants bleus qui me permettent de toucher les œuvres conservées dans les réserves des musées. Un autre jour, je consulte depuis un ordinateur des aquarelles encore inconnues du public. Je fais des allers et des retours, et à nouveau, j'emprunte des allées qui m'entraînent vers d'autres détours. Le rituel s'installe à chaque fois. Il fait très froid. Et j'ai toujours trop peu de temps. Chaque lecture est également différente. Ce qui m'échappe. Alors je continue d'écrire. Je fais des choix. A force d'écrire, l'histoire personnelle me rattrape, me bouleverse. Quel est le sens des mots ? parfois je ne distingue plus que leurs formes. J'ai mal à la tête. De points de suspension en points de suspension je prends la machine à écrire de l'appartement.-



*Sans titre*, Erna Rosenstein, 1964, carton, papier, encre, *Extrait du livre d'artiste d'Erna Rosenstein* réalisé d'après le VIII<sup>ème</sup> livre de l'épopée du poète polonais Adam Mickiewicz intitulé *Pan Tadeusz* (1834), photographie de l'archive d'Erna Rosenstein, janvier 2024, Musée national d'art moderne, Varsovie © Yona Nathhorst <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> voir fig.2, p. II.

Le geste est un mouvement du corps, et principalement de la tête, des bras et des mains. Le geste qui nous intéresse dans ce mémoire est le geste du plasticien, autrement dit le geste comme pratique exploratoire de techniques mixtes. Il n'est pas question d'observer les mouvements opérés pour créer, mais plutôt de tenter de saisir combien l'imaginaire du geste accompagne la création et permet de créer une nouvelle narration, à la fois personnelle et collective. Le geste est un composant invisible ou visible, éphémère selon si l'expérimentation est matérielle ou immatérielle. Il entretient un rapport intime avec la mémoire. C'est un geste de réappropriation mémorielle.

1)

## **Re-TrAcer**

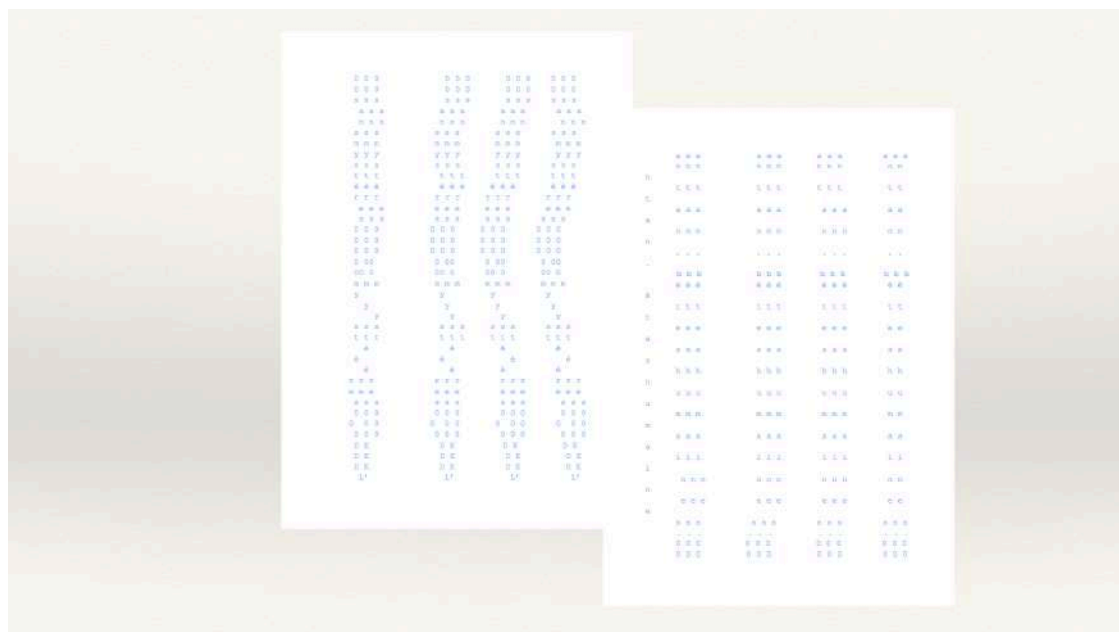
### **-du sens aux formes**

« La poésie peut être non seulement analysée en tant que structure, mais aussi créée en tant que structure. Et pas seulement en tant que structure dont l'objet serait d'accentuer l'expression d'une idée, mais aussi en tant que structure concrète.<sup>9</sup> »

Cet extrait tiré du premier texte écrit sur la poésie concrète en 1953 par Öyvind Fahlstrom (1928-1976) énonce le fondement de ce mouvement. A partir des années 1950, de nombreux artistes de continents différents à travers le monde formalisent une nouvelle manière de créer un poème, et ce, dans le prolongement des calligrammes apparus au début du XXème siècle, dont Apollinaire (1880-1918) fut le précurseur. Appréhender le poème comme un objet sensible. L'élément typographique devient le médium avec lequel je compose des poèmes de forme depuis mon ordinateur. En effet, le poème dit quelque chose mais il peut également former une autre chose. Je compose la forme en recherchant la longueur, la largeur et la hauteur de signes comme des entités morphologiques spatialisées. Je recherche un mouvement, celui qui caractérise ce qui échappe précisément à ma compréhension sémantique. Les vers de mes poèmes se déploient comme des filets d'eau.

<sup>9</sup> Öyvind Fahlström, *Manifeste pour une poésie concrète, Essais choisis*, [1953], Paris, ED. Les presses du réel, 2002, p.30.

Les caractères typographiques, tels que le “O” et le “0” forment des ovoïdes qui rythment le poème et composent une écriture biomorphique. La variation des bleus est aussi évocatrice de l’eau, de la fluidité du temps qui s’écoule. La couleur bleue est également la couleur des gants qui rendent possible le contact entre les œuvres et ma peau lors de mes consultations d’archives. C’est une couleur teintée de temporalité personnelle. C’est à partir de ces expérimentations que débute la fabrication d’une archive autobiographique, par le souvenir. La composition typographique me permet également de révéler la réserve qui se trouve sur l’espace de la feuille. Tout comme en peinture, cette réserve souligne les formes des signes tapuscrits. Selon l’esthétique mallarméenne, l’espace typographique représente un espace de respiration nécessaire à l’écriture du poème. Cette réserve se retrouve également entre les signes inscrits sur le papier comme un lieu de passage afin de permettre aux formes de dialoguer entre elles. Cet espace plastique est d’abord un espace critique. Les feuilles se juxtaposent depuis un autre espace pour laisser le regardeur se figurer la forme. Je compose des formes pour les lier entre elles et former un souvenir.



*Méduses #1 (série), 2022*

Poème tapuscrit,  
traitement de texte <sup>10</sup>.

La réserve marque une rupture du mouvement et peut rendre visible la discontinuité et rend apparent le fragment. C’est à partir de ce geste que je découvre la porosité de l’archive entre

<sup>10</sup> voir les figures suivantes : fig. 3 (p. III) à fig. 9 (p. IX).

le réel et la fiction. En effet, c'est en découvrant ces dernières années, dans le cadre de mes recherches, différents espaces de conservation ou l'on préserve les corpus que je prends conscience que notre rapport à ce monde quotidien se trouve également modelé par l'archive. En effet, la mémoire collective est partagée selon les traces que l'on révèle, que l'on détruit, que l'on cache, que l'on découvre et qui construit ainsi une narration mémorielle selon les choix opérés. Re-trouver des archives est le geste qui accompagne mon quotidien. Incrire sur les feuilles de papier, support composé de plantes de cellulose, des multitudes de signes. Annoter, dessiner, barrer, raturer avec des stylos sur des feuilles, des bouts de papier sont les actions quotidiennes qui engagent mon travail d'expérimentations plastiques. Ma pratique commence par une rencontre sensible avec des archives clandestines, rassemblées au fur et à mesure dans le secret. La part de l'archive garde toujours une confidentialité, parfois, décidée arbitrairement par les institutions. Parfois, elle est invisibilisée et parfois elle est restée cachée. C'est le cas des archives de Ringelblum constituées pendant la Seconde Guerre mondiale pour témoigner de la Shoah, destinées à être un projet historiographique complet sur la vie du ghetto, conçu en 2 ans de documentation, appelé « The Two years project ». L'historien Emmanuel Ringelblum (1900-1944) récolte plus de 10 000 documents collectés au jour le jour afin que les Juifs du ghetto laissent le témoignage de ce qu'ils ont vécu en temps réel. Ce projet secret est appelé *Oyneg Shabbes*, car les réunions du groupe se déroulent sous couvert des fêtes du shabbat. Il s'agit de la plus grande entreprise de collectes d'archives jamais réalisée dans un ghetto en Pologne qui nous soit parvenu. D'après le descriptif des différents membres de l'archive clandestine réalisée par Rachel Auerbach (1903-1976), Emmanuel Ringelblum (1900-1944) recrute dans un premier temps des enseignants, dont Izrael Lichtensztajn (1904-1943) en tant que responsable des collectes des archives *Oyneg Shabbes*, puis comme gardien des archives, destinées à être cachées sous la cave du sous-sol de l'école située au 68 rue de Nowolipcki <sup>11</sup>.

Pendant toute la Seconde Guerre mondiale, ces archives furent cachées sous la terre <sup>12</sup>. En 1946, deux ans après leur enfouissement sous la cave de l'école Boroshev, les jarres de laits contenant la première partie de l'archive *Oyneg Shabbes* sont déterrées des décombres du ghetto de Varsovie <sup>13</sup>. Cacher pour ne pas oublier. Ce geste traduit la conscience de la mort,

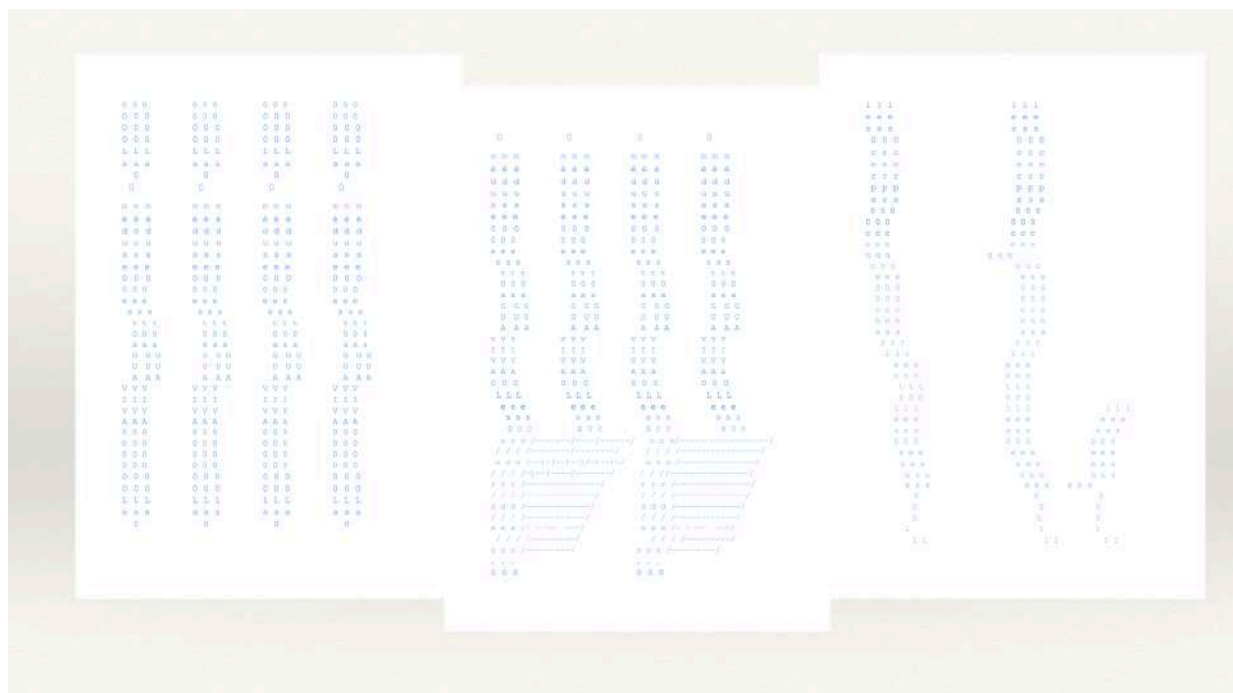
---

<sup>11</sup> Samuel D. Kassow, *Who Will Write Our History ? Rediscovering a hidden archive from the Warsaw Ghetto*, Penguin Books, Londres, 2007, p. 2.

<sup>12</sup> Samuel D. Kassow, *Who Will Write Our History ? Rediscovering a hidden archive from the Warsaw Ghetto*, Penguin Books, Londres, 2007, p. 2.

<sup>13</sup> Samuel D. Kassow., *ibid.*, p.1-2.

et de la trace du passage et de la mémoire qui doit subsister. C'est un geste de la main qui enfouit sous la terre les traces de vie, dans l'espoir d'être déterré un jour, et de garder intact la mémoire.



Méduses #2 (série), 2022 ,

Poème tapuscrit,  
traitement de texte <sup>14</sup>.

L'archive est un système de lutte, que se réapproprient ceux dont on veut annihiler l'existence. Selon le Dictionnaire culturel de langue française, la « mémoire est un phénomène social parce que c'est dans la société que l'être humain acquiert ses souvenirs : Les souvenirs sont ceux d'expériences de sociabilités, à ce titre partagés par plusieurs, prenant sens au sein de groupes, de communautés. Ils se complètent les uns les autres, s'épaulent, s'échangent, voire se confondent. On ne se souvient pas à la place d'un autre, mais d'autres se souviennent à nos côtés et se souviennent de lui. Ainsi, parce que l'individu se construit par ses relations aux autres, sa mémoire n'est pas une tour d'ivoire imprenable, mais s'insère dans ces réseaux et ces tissus.<sup>15</sup> » La mémoire est une expérience qui se traduit par la présence de

<sup>14</sup> voir les figures suivantes : fig. 3 (p.III ) à fig. 9 (p.IX).

<sup>15</sup> *Dictionnaire culturel de langue française*, Mémoire collective, Alain Rey (dir.), Tome 3, Paris, Dictionnaire le Robert, 2005, p.522.

multiples formes. De la lecture à l'écriture, le papier se transforme en volume. Je déforme la trame du récit et laisse entrevoir l'espace de nouvelles formes. Est-ce la forme du souvenir qui donne accès au geste de la mémoire ? Une archive relève de la mémoire et peut raconter un souvenir. Former l'objet du souvenir c'est lire entre les lignes et déformer le tracé des signes et trouver ce qui représente le liant. Dans la mythologie grecque, l'oubli prend la forme d'un fleuve. Son nom « Léthée » renferme à la fois la mémoire et le souvenir, puisque c'est en traversant ce fleuve que nous oublions toute la connaissance du monde. Par la réminiscence, et par l'effort de la connaissance, nous sommes capables de revenir à la source du fleuve. Toute connaissance serait un souvenir. La mémoire implique toujours de remonter à la source d'une origine, celle qui risque d'être oubliée. Tôt ou tard nous remontons à l'origine, à celle qui nous concerne et par extension celle qui relie les liens entre les humains. En effet, la richesse d'un mythe est précisément de pouvoir être relu à l'infini, et d'être réinterprété selon l'histoire et les bouleversements créés par l'être humain à l'intérieur du temps. Édouard Glissant dépeint la déportation des esclaves africains comme un bouleversement géo-psychique <sup>16</sup>. Les esclaves sont d'abord arrachés à leur terre natale, projetés dans l'inconnu d'une condition, celle d'être déshumanisé, d'objets, de marchandises, vers un continent inconnu. L'océan Atlantique est un lieu transitoire où se produisent tous ces bouleversements. La seule trace de l'immédiat, de cette expérience de l'inconnu est renfermé dans l'océan. C'est pourquoi Édouard Glissant file la métaphore du « gouffre marin », à la fois, profondeur de l'inconnu, perspective de l'inconnu, et matrice d'une identité nouvelle qui naît de cet inconnu. La deuxième « matrice », au sens de ce qui façonne, est celle de la barque. Le « passage du milieu » désigne le moment de déshumanisation des esclaves déportés sur les négriers pendant la traversée de l'Océan Atlantique. Le chapitre de Glissant intitulé « La Barque ouverte » est le récit de la déportation des esclaves de l'Afrique aux Antilles, racontée comme l'expérience de l'inconnu. La colonisation est cette période de l'histoire qui constitue un bouleversement pour les rapports humains et la conception de l'humanité.

De quelle manière le geste du plasticien peut-il nous faire revenir à la mémoire de la forme, celle qui se glisse derrière les mots invisibles ou à peine lisibles ?

---

<sup>16</sup> « La Barque ouverte » dans Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p.17-22.



### *Trame*

2022, poème tapuscrit sur papier washi, <sup>17</sup>

machine à écrire olivetti.

Marlene NourbeSe Philip (1947), écrivaine d'expression anglaise née à Tobago, consacre un recueil de poèmes intitulé *Zong!* en hommage aux esclaves morts noyés pendant le massacre de plus de 130 esclaves commis sur le négrier britannique éponyme, le 29 novembre 1781, pour le compte du *Gregson slave trading*, parti du port de Liverpool en direction du port de Black River en Jamaïque <sup>18</sup>. La structure du poème plonge la vision du lecteur sur une feuille blanche aux mots éparpillés qui renvoient à l'immensité des espaces diasporiques, des espaces de l'oubli et du deuil des oubliés. L'une des premières représentations les plus connues de la traite négrière transatlantique dans l'histoire de l'art occidentale, est le massacre du *Zong*, daté de 1840, par le peintre romantique britannique Joseph Mallord William Turner (1775-1851). La portée d'une dénonciation contre l'esclavage a conduit à un changement du titre du tableau, de *Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants*, en *Le Négrier* ou le *Bateau négrier*. Il a fallu attendre les études des historiens africains-américains pour que cette dénonciation soit analysée et donnée à comprendre. Dans

<sup>17</sup> voir fig.10, p.X.

<sup>18</sup> M. NourbeSE Philip, *Zong!*, Londres, ED Silver Press, 2011.



l'historiographie des mémoires de l'esclavage, il est extrêmement rare d'avoir accès aux témoignages des esclaves qui ont survécu. Le poème qui ouvre le recueil de Marlene NourbeSe Philip, s'intitule « *Zong! #1* ». L'historienne de l'art Elvan Zabunyan (1968), dans son ouvrage évoque « l'éclatement littéral » du « mot “water” en mille morceaux »<sup>19</sup> et la correspondance plastique entre l'eau et la forme de l'écrit choisi par Marlene NourbeSE Phillip<sup>20</sup> :

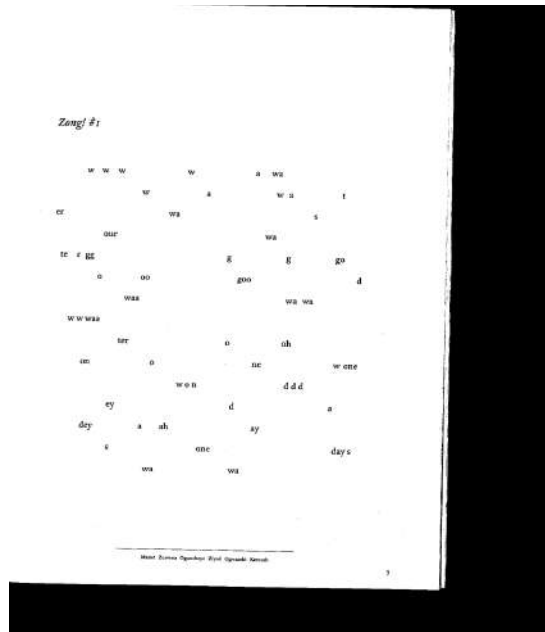
« Myriam Moïse a mené un entretien avec la poétesse à Port d'Espagne en mars 2010 et relate un processus d'une immense poésie : « C'est comme si j'avais pris un document complètement desséché et que je l'avais immergé dans l'océan pour le faire revivre une fois traversé par l'eau, pour faire ressurgir la multiplicité des voix. » Ces voix, NourbeSe Philip les expriment dans une langue puissante<sup>21</sup>. »

---

<sup>19</sup> Elvan, Zabunyan, *Réunir les bouts du monde : art, histoire, esclavage en mémoire*, Paris, ED B42, 2024, , p.107-109.

<sup>20</sup> Elvan, Zabunyan, *ibid*, p.107-109.

<sup>21</sup> Myriam Moïse, « Espaces mémoriels et esthétiques du trauma. La poésie de Lorna Goodison et M. NourbeSe Phillip », *Escalavages et Post-esclavages*, n°2, 2020, [en ligne], Consulté le (22/02/25) sur [\[http://journals.openedition.org/slavery/1942\]](http://journals.openedition.org/slavery/1942).



Page du poème intitulé « *Zong! #1* »

Marlene NourbeSe Philip, 2011, Extrait du recueil *Zong!*.

Dans des contextes politiques où la survie s'impose comme mode d'existence, les archives sont cachées à l'intérieur d'objets du quotidien, qui permettent à la fois de les préserver et de les faire échapper à la vigilance des autorités. C'est à partir du geste de faire que j'expérimente la porosité de l'archive au-delà du cadre institutionnel et épistémologique dominant. Si « L'espace plastique est d'abord un espace critique »<sup>22</sup>, je poursuis mes recherches vers l'espace qui me permet de faire résonner la fragilité du geste.

<sup>22</sup> Michel Guerin, *L'espace plastique*, Bruxelles, ED La Part de l'Oeil, p.9.

RE cOmmencer

RE cOmmencer

RE cOmmencer

RE cOmmencer

## RE cOmmencer, le son de souvenir

**Anaphore du souvenir.mp3<sup>23</sup>**

« J'étais conscient que l'acte de parler lui-même est sculpture... Je considère aussi la pensée humaine comme première sculpture, qui sort de l'homme. Qu'il peut regarder sa pensée comme un artiste regarder son œuvre. » Joseph Beuys (1921-1986) <sup>24</sup>.

Sortir des espaces de conservation, clos, généralement silencieux, dans lesquels les corpus d'archives se trouvent rigoureusement classés au sein de bibliothèques aux formes rectangulaires, carrées, imprègne mon travail de plasticienne. « Anaphore du souvenir » est un « poème sonore », de 7 minutes, préalablement écrit, qui s'attarde sur l'expérience d'écoute sensible individuelle et/ou collective. Ce poème est tapuscrit depuis l'une des machines à écrire de ma famille. Le son de la voix permet de créer un espace qui décroïsonne la forme. Mettre en bouche les mots à travers l'acte locutoire engage le corps de celui qui performe. Le langage est une forme d'action. Il peut être lu ou interprété par une autre personne que moi. En effet, l'emploi de l'anaphore « elle se souvient ... » précise que ce poème est lu par une voix hors champ. Cette voix se trouve dans un autre espace que le propos. Ce poème peut être également lu à plusieurs voix. Chaque souvenir est exprimé en une phrase. Les mots se succèdent, les phrases s'enchaînent de manière continue et régulière qui font penser à un mouvement. A travers le recueil d'une forme d'inventaire de souvenirs,

<sup>23</sup> ouvrir le lien pour écouter l'enregistrement / *Anaphore du souvenir*, 2024, poème sonore, Iphone, 5.29 min.

<sup>24</sup> Lucie Charrier, Emilie Le Guellaut, *La Voix. Dossier thématique*, Carquefou, FRAC Pays-de-la-Loire, [Fichier PDF].  
[https://fracdespaysdelaloire.com/wp-content/uploads/2021/02/dossier-pe%CC%81dagogique\\_la-voix.pdf](https://fracdespaysdelaloire.com/wp-content/uploads/2021/02/dossier-pe%CC%81dagogique_la-voix.pdf)

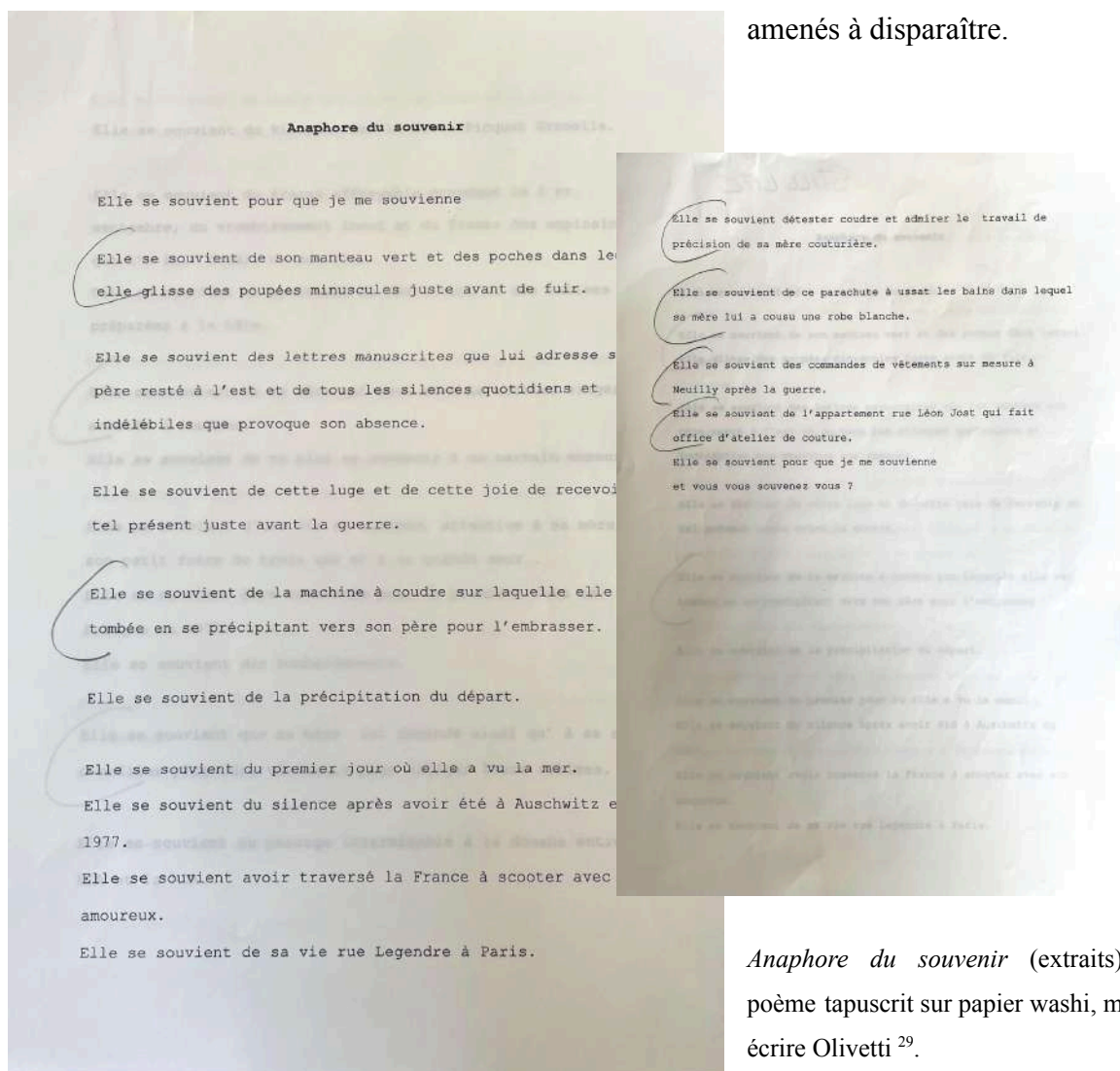
sans aucune indication sur l'identité de la personne, si ce n'est son genre grâce au pronom elle, sans aucune contextualisation explicite et ordonnée, la voix organise le lien de proximité avec « l'écouteur » par la forme du médium que représente la voix. Ce poème propose un cheminement à travers les souvenirs épars de ma grand-mère maternelle. Je prête ma voix en ranimant des souvenirs du quotidien écrits au présent de l'indicatif. L'anaphore « Elle se souvient » rend compte de la persistance de la mémoire de la réalité du quotidien. La construction du poème fait directement référence au livre de l'écrivain Georges Perec (1936-1982) qui s'intitule *Je me souviens*, énonçant 480 souvenirs <sup>25</sup> personnels de l'auteur qui s'étendent de 1946–1961 dont l'oeuvre littéraire basée sur le quotidien et l'autobiographie explorent les potentialités formelles du langage ou encore, aux poèmes de Wisława Szymborska (1923-2012) notamment au poème « Options » (1986) dont le processus créatif s'inspire également de détails de la vie quotidienne. L'anaphore de ce poème est un liant temporel direct avec les mots et l'univers de Georges Perec. C'est une matière sonore qui lui fait une place dans ma mémoire. Dire ces souvenirs à voix haute dans une pièce ou dehors et les enregistrer sur un fichier numérique par la suite représentent également une manière de multiplier les espaces et les formes plastiques. Ce sont des gestes qui amplifient l'acte de transmission. Dans ce cas, cette expérimentation permet de proposer à chaque voix de donner corps et de transmettre le souvenir. La voix sculpte l'espace dans lequel nous nous trouvons et propose une vibration qui traverse le corps. En effet, nous pouvons moduler le son de la voix. La voix rend compte de la présence sensible. « Il faut que le réel souvenir donne en même temps au sens strict sur le mode épique et rhapsodique une image de celui qui se souvient. <sup>26</sup> » La voix est une manière de créer une place au temps présent de l'indicatif pour les absents de l'histoire, selon l'autrice Assia Djébar (1936-2015). Dans son essai *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djébar constate qu'« écrire *en* et *sur* l'Europe, c'est entrecroiser des mémoires » (Djébar 1999 : 238) et « évoquer [...] "ces absents, ou ce quelque chose d'absent, qui nous, qui vous tourmente" » (Djébar 1999 : 239) <sup>27</sup>. La performance sonore, permet d'habiter le monde, d'empreindre le monde dans un temps restreint, d'occuper l'espace un temps sans le dominer sans s'y établir définitivement, sans confiner l'empreinte à des limites. Dans le cadre d'une exposition, le texte « Anaphore du souvenir » est reproduit en plusieurs

<sup>25</sup> Georges Perec, *Je me souviens*, collection P.O.L, Paris, Ed Hachette, 1978.

<sup>26</sup> U, Marx (dir.), G, Schwarz (dir.), M. Schwarz (dir.), E. Wizisla (dir.), *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*, Ed. Klincksieck, trad. Philippe Ivernel, 2011.

<sup>27</sup> Ursula Mathis-Moser, « Écrire le monde, écrire l'histoire : *L'empreinte de l'ange* de Nancy Huston revisité », in *Eurostudia*, n° 1-2, 2018, p. 299–318.

exemplaires tel un inventaire et se trouve placé près de chacune des œuvres préalablement choisies. Ce qui devient un donner à écouter dans le donner à voir. Tel l'usage de l'archive inventoriée dans l'œuvre de Sophie Calle (1953) <sup>28</sup>, je propose au regardeur de trouver par lui-même le lien de chaque expérimentation avec l'archive familiale. La transparence dévoile des phrases sur les feuilles tapuscrite, se distingue à peine et laisse apparaître la présence de la pensée intime, les murmures internes, ou encore le mouvement des souvenirs, ceux qui apparaissent, réapparaissent ou sont amenés à disparaître.



*Anaphore du souvenir* (extraits), 2024, poème tapuscrit sur papier washi, machine à écrire Olivetti <sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Sophie Calle, *Collection*, Paris, ED. Musée national Pablo Picasso, 2023.

<sup>29</sup> voir les figures suivantes : de fig.11 (p.XI) à fig.17 (p.XVII).

### 3) RE jOuer les mains dans la terre

Krakow, janvier 2023

*Note : Je comprends à présent que consulter des archives constituées dans un contexte de survie c'est également prendre toute la mesure de l'implication morale et physique des personnes qui ont dissimulé leurs traces. Je pense aux gestes successifs que des millions de personnes ont accompli ou accomplissent, encore, pour témoigner de leur présence et garder des traces. L'activité humaine passe par le geste de la main. La main libère la parole.*

« Le langage a signifié sans malentendu possible que la mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé, mais bien plutôt un médium. Le médium du vécu, de même que le sol terrestre est le médium dans lequel gisent les villes anciennes. S'efforcer d'approcher son propre passé oblige à se comporter tel un homme qui creuse.<sup>30</sup> »

Je poursuis mon appréhension plastique en inhumant avec l'argile une mémoire du corps. Les modulations de la voix des poèmes sonores ressemblent au pli des vêtements soigneusement rangés de ma grand-mère. Gaston Bachelard (1884-1962) dit « la maison est corps et âme.<sup>31</sup> » Je puise dans l'espace de mon environnement personnel la mémoire de forme dans laquelle j'habille mon corps et dans laquelle mon âme s'est formée. Ces vêtements datent des années 50, et sont conçus et cousus par mon arrière grand-mère réfugiée polonaise modéliste et couturière. Les tissus sont en soie, en coton, en satin, en laine. Ce sont des modèles uniques. Les ondulations des vêtements m'apparaissent comme autant de chemins qui se croisent, dont les formes qui se creusent dans le tissu sont autant de possibilités qui me permettent de me rapprocher de leur mémoire. Tout comme les feuilles de papier parfois, pliées, cornées à force d'avoir été manipulées par nos mains, je perçois l'espace sensible du vêtement. Je prends mon appareil photo pour les enregistrer sur un fichier numérique. J'aperçois que la lumière forme de nouveaux reliefs. Ces reliefs involontaires forment l'espace de la mémoire. « On peut refaire l'histoire de sa vie en ne

---

<sup>30</sup> U. Marx (dir.), G. Schwarz (dir.), M. Schwarz (dir.), E. Wizisla (dir.), *Op. cit.* 2011, p. 8.

<sup>31</sup> Gaston, Bachelard, *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, 2020 , p.26.

retenant que les formes, les couleurs et le poids des habits dans son placard. C'est comme le temps qu'il fait ou l'océan - ça change tout le temps. <sup>32</sup> »

*Re-jouer (série) #1*, 2024, vêtement des années 1950, 50 x 40 cm, photographie numérique Canon. <sup>33</sup>



*Re-jouer (série) #2*, 2024, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso, 50 x 40 cm, photographie numérique Canon <sup>34</sup>.



La texture des tissus de cette époque, bien que fragilisée par les années, par leur usage, reste solide. Les motifs des tissus imprimés n'existent plus de nos jours ni même leur qualité. En revanche, le fait que ce soit des pièces créées il y a environ 75 ans leur confèrent un caractère mémoriel. Ces vêtements ont tous été cousus, lavés, portés, dans un cycle de vie. Chacune des sculptures possède en elle « l'aura » <sup>35</sup> selon Walter Benjamin (1892-1940), en ce sens qu'elles ne sont pas reproductibles et sont amenées parfois à se détériorer. Ce sont des pièces

---

<sup>32</sup> Notes du critique d'art et curateur brésilien, Paulo Herkenhoff dans Louise Bourgeois, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars 2008 - 5 juin 2008, Paris, ED Centre Georges Pompidou, 2008, p.106-107.

<sup>33</sup> voir les figures suivantes : fig.18 (p.XVIII) et fig.19 (p.XIX).

<sup>34</sup> *ibid.*

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1935], Paris, ED Allia, 2020.



uniques. C'est en souvenir de leur proximité avec le corps que l'argile s'impose à moi comme une matière fragile qui peut rendre compte du caractère également évanescent de la mémoire. En effet, tout objet peut être transmis de mains en mains ou de génération en génération, mais garde-t-il pour autant son caractère originel ou son histoire originelle ? La texture de l'argile est poreuse à l'humidité de l'eau et à l'air, elle est tiède et moite. Le séchage à l'air libre laisse transparaître clairement sa friabilité. Il est intéressant d'observer que le travail de l'argile par le modelé et non le travail de la pierre par la taille rend compte de l'aspect vivant de la matière. L'argile est une matière issue de la décomposition d'espèces minérales. Elle fait partie de la part superficielle de la croûte terrestre. Dans les mythologies gréco-romaines ainsi que dans les religions monothéistes, la terre est la matière de laquelle provient la vie. Du reste, le prénom Adam, nom du premier homme dans les cultes monothéistes, signifie « de la terre ». C'est par les traces de plis, dont j'ai parlé précédemment, observées sur le tissu, que je commence le modelage de la forme de chaque vêtement. C'est le premier geste de mon travail de sculpteur. Les reliefs montrent les traces du mouvement du tissu. Le modelage est un processus dense avec des gestes répétés et nombreux. Pourtant ce processus demande une certaine rapidité puisque l'argile, une fois sèche, devient friable et ne peut être remodeler aussi aisément. La friabilité de l'argile laisse perceptible l'action du temps sur la sculpture. Les sculptures continuent de vivre, car l'argile sèche se détériore par l'apparition progressive de fissures à sa surface. Certaines de mes pièces s'abîment plus vite. Je choisis de recommencer et de rajouter du sable fin. Ce qui leur permet de se conserver. Je comprends que le liant que j'ai trouvé correspond au liant affectif que je recherche pour lier toutes les narrations, celles que nous nous transmettons. En faisant des vêtements le modèle de cette interprétation plastique, j'effectue un geste de transmission en dédoublant leur présence. La sculpture comme geste d'interprétation plastique permet de consacrer ces sculptures comme archives. En devenant modèle, les vêtements deviennent de nouvelles archives dont il est possible de raconter le récit en liant les histoires. La couture est un art de transmission et la répétition de sa représentation en argile permet de créer une nouvelle empreinte dans l'espace réel.

*Re-jouer (série) #3*, 2024,  
vêtement des années 1950,  
50 x 40 cm,  
photographie numérique  
Canon <sup>36</sup>.



*Re-jouer (série) #4*, 2024,  
sculpture de vêtement, argile,  
sable, gesso, 50 x 40 cm,  
photographie Canon<sup>37</sup>.



Louise Bourgeois (1911-2010), sculptrice française et américaine du XX<sup>ème</sup> siècle compare nos corps à la cire comme Descartes : « Nous sommes malléables comme de la cire. Descartes a parlé de la cire. Nous sommes donc sensible à la mémoire de ce qui s’est passé avant et à l’appréhension de ce qui va se passer après. En conséquence tout est là à cause de cette énergie : passer d’un état à un autre ou subir des transformations. <sup>38</sup> » Chez Louise Bourgeois la pratique de la couture s’inscrit dans une continuité familiale, matriarcale tout comme mon histoire personnelle. Je conçois la sculpture de vêtements comme un langage averbal et comme le marqueur atemporel de l’histoire familiale. En l’absence d’archive officielle, les formes deviennent aussi supports de récits. En effet, le mouvement de la

<sup>36</sup> voir les figures suivantes : Fig. 20 (p.XX) et Fig.21 (p.XXI).

<sup>37</sup> *ibid.*

<sup>38</sup> Notes du critique d’art et curateur brésilien, Paulo Herkenhoff, 21 juillet 2000, *In* Louise Bourgeois, catalogue de l’exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars 2008 - 5 juin 2008, Paris, ED Centre Georges Pompidou, 2008, p. 196-197.

réappropriation de l'archive devient un objet et système d'inventorisation défini notamment par l'historienne de l'art américaine Sara Callahan <sup>39</sup>.

*Re-jouer* (série) #5, 2024, vêtement des années 1950, 25 x 25 cm, photographie numérique Canon <sup>40</sup>.



*Re-jouer* (série) #6, 2024, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso, 25 x 25 cm, photographie numérique Canon <sup>41</sup>.



La mémoire subsiste grâce à l'altération des formes de sa transmission. Le modelage est une pratique artistique reconnue comme propre au sculpteur depuis la Renaissance.

Je recommence et rejoue avec l'argile pour donner forme à l'argile. C'est précisément le terme de rejouer qui qualifie les répétitions du geste qui donnent corps à la forme. C'est également une forme de jeu et une manière consciente de recréer l'objet transitionnel dont parle Winnicott <sup>42</sup>. La sculpture en argile traduit cet objet comme une appropriation de l'histoire de ma mémoire qui me permet de s'affranchir de sa perte. De la même manière, Christian Boltanski (1944-2021), qui utilise la plastiline, préfère parler de « pâte à modeler »,

---

<sup>39</sup> Sara Callahan, *Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, p.173-175.

<sup>40</sup> voir les figures suivantes : fig.22 (p.XXII) - fig.23 (p.XXIII).

<sup>41</sup> *ibid.*

<sup>42</sup> « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », D. Winnicott in *Jeu et réalité*, [1971], trad. Claude Monod et J-B Pontalis, Paris, Gallimard, 1975, p.32-33.

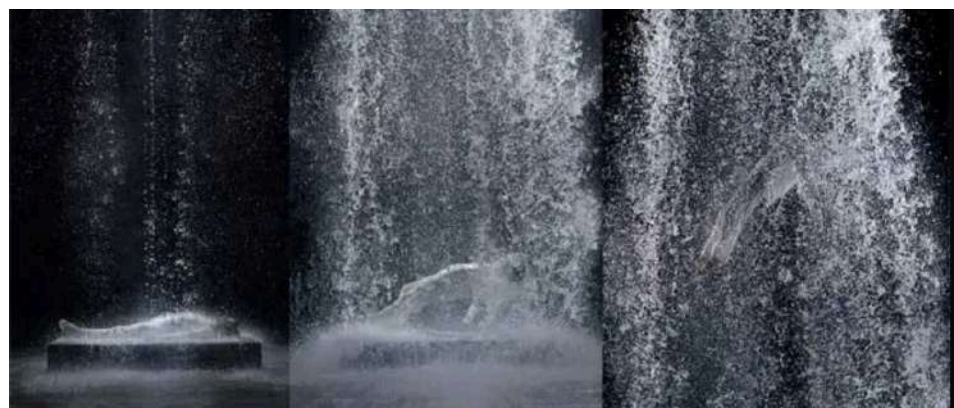
jouet d'enfant, qui conserve l'empreinte d'une main. Le choix des matériaux, comme leur mise en œuvre émotionnelle, donne à cette œuvre une dimension biographique.

« Le projet *Reconstitutions* en plastiline était de réimaginer d'après mes souvenirs des objets disparus et de les refabriquer ; j'avais l'idée de sauver les choses du passé qu'on ne peut pas sauver. (...) Et comme la pâte à modeler est un matériau extrêmement précaire, ces objets étaient voués à la destruction, d'ailleurs la plupart de ces œuvres sont tombées en poussière. Les objets sont souvent en plusieurs exemplaires, ce qui correspondrait à l'idée que tu ne peux jamais épuiser le souvenir de quelque chose, jamais réussir à le reproduire.<sup>43</sup> »

Rejouer serait une manière d'échapper au temps, de le déformer comme dans l'œuvre de Bill Viola (1951). Âgé de 6 ans, le vidéaste réchappe d'une noyade qui transforme sa vision du monde. Les installations immersives de l'artiste nous replongent souvent dans sa mémoire personnelle. D'une certaine manière, il rejoue la sensation de cette noyade.



*Essais de reconstitution en pâte à modeler d'objets ayant appartenu à C. Boltanski entre 1948 et 1954, Christian Boltanski, 1970 - 1971, Oeuvre en 3 dimensions, Boîte, Petit meuble à 3 tiroirs contenant des objets en plastiline, représentant une bouillotte, trois avions en papier et un ballon dégonflé, Métal et plastiline, 43 x 60 x 40 cm.*



*Tristan's ascension (The sound of a mountain under a waterfall), Bill Viola, 2014, installation vidéo haute définition de 5,8 sur 1,32 mètres.*

<sup>43</sup> Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, ED Seuil, 2007, p. 49.

*Re-jouer* (série) #7, 2024, vêtement des années 1950, 50 x 40 cm, photographie numérique, Canon <sup>44</sup>.



*Re-jouer* (série) #8, 2024, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso, 50 x 40 cm, photographie numérique Canon <sup>45</sup>.

Tailler la pierre blanche, sculpter des figures en taillant un minéral monochrome, tel que le marbre est une pratique généralisée à partir de l'époque néoclassique. En effet, selon l'historien de l'art Michel Pastoureau (1947), les sculpteurs qui s'inspirent de la Grèce Antique étudient notamment les reproductions romaines de statues grecques, en marbre blanc <sup>46</sup>. Or, les monuments et statues grecques étaient peintes de couleur vive. Leur marbre n'était pas volontairement laissé nu <sup>47</sup>. La détérioration des pigments de couleur au fil du temps est la cause de l'apparente monochromie de ces statues. La monochromie des sculptures néoclassiques témoignent du passage du temps. Mes propres sculptures sont recouvertes de blanc, afin de signifier la transformation à l'oeuvre dans la transmission de la mémoire. La

<sup>44</sup> voir les figures suivantes : fig.24 (p.XXIV) - fig.25 (p.XXV).

<sup>45</sup> *ibid.*

<sup>46</sup> Michel Pastoureau, « Une image fausse : la Grèce blanche ». In *Blanc. Histoire d'une couleur*, Paris, ED. du Seuil, 2024, p.33-38.

<sup>47</sup> *ibid.*



disparition des couleurs sur les sculptures en argile, par rapport aux modèles originaux, traduisent le sentiment de perte. Le vêtement cousu et les sculptures en argile renvoient directement aux questionnements de Walter Benjamin sur le « Hic et le Nunc »<sup>48</sup>. Le ici et maintenant de l'œuvre engendre son aura, et fait apparaître l'espace temps. En effet, l'authenticité de chaque objet échappe à sa reproduction. C'est pourquoi nous parlerons dans ce cas de « doublure ». Terme qui se rapproche de la vulnérabilité du souvenir. L'aura désigne alors « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »<sup>49</sup> La doublure en couture renforce le vêtement, ou le protège. Tout comme au théâtre ou au cinéma, la doublure multiplie la présence.



*Re-jouer* (série) #9, 2024, vêtement des années 1950, 45 x 30 cm, photographie numérique Canon.



*Re-jouer* (série) #10, 2024, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso, 45 X 30 cm, photographie numérique, Canon

<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Christine Schmider, « La dialectique de l'authenticité chez Walter Benjamin. Enjeux politiques et esthétiques », *Noesis* [En ligne], n° 22-23, 2014, [en ligne], Consulté sur : [\(12/03/25\)](http://journals.openedition.org/noesis/1884).

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> voir les figures suivantes : de fig.26 (p.XXVI) - fig.27 (p.XXVII).



*Re-jouer* (série) #11, 2024, vêtement des années 1950, 50 x 40 cm, photographie numérique Canon <sup>51</sup>.



*Re-jouer* (série) #12, 2024, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso, 50 x 40 cm, photographie numérique Canon.

Le fait de tracer des motifs en creux dans l'argile fait resurgir la connaissance du passé. Se souvenir serait un acte que je poursuivrais en faisant l'objet. Dans ce cas, c'est encore le geste qui réactive la mémoire. La gravure est un dessin creusé dans une matière. J'utilise une pointe en acier pour former le sillon alors que l'argile est encore humide. Le corps contient la mémoire du passé.

Lors du séminaire à la Sorbonne-Panthéon, le 12 Mars 2025, l'artiste Julien Creuzet (1986) délivre une conférence performance. L'artiste parle de gestes du corps qui conservent la mémoire des ancêtres. En effet, dans le Hip hop il explique que certains gestes sont des gestes de résistance éprouvés dans le passé. Le corps garde la mémoire de l'histoire. Les formes temporelles se superposent et permettent de communiquer entre elles dans l'espace réel, suggéré et temporel.

---

<sup>51</sup> voir les figures suivantes : de fig.28 (p.XXVIII) - fig.29 (p.XXIX).



*Re-jouer* (série) #14, 2024,

Sculpture de vêtement (détail)

argile, sable, gesso

25 x 8 cm

photographie numérique Canon <sup>52</sup>



*Re-jouer* (série) #13, 2024,

Sculpture de vêtement (détail)

argile, sable, gesso

45 X 30 cm

photographie numérique Canon <sup>53</sup>



---

<sup>52</sup> voir fig.31 p.XXXI.

<sup>53</sup> voir fig.30, p.XXX.

*Ecrire* *Etirer*  
*répéter* *creuser*  
*toucher* *froisser*  
*graver* *tracer*  
*inciser*

Le geste dont nous avons parlé dans ce chapitre sont des gestes de transmission et de transition. Ce sont des gestes d’empreinte. De nouvelles empreintes qui s’inscrivent dans la matière ou d’anciennes empreintes qui persistent dans la matière.

Le geste est lié au temps qui se déploie en une multitude de mouvements en nous.

## II - Mouvements des corpus de l'archive

### 1) PROPRIÉTÉS ET EXTENSIBILITÉS DU PAPIER CRISTAL

Paris, 2025,

*Note : Le visible et l'invisible se superposent, s'interposent et se juxtaposent. Ces formes sont liées entre elles et sont traversées par différentes temporalités. C'est un mouvement.*



*Passages (série) #1, 2024, Installation, techniques mixtes, Feuilles de papier cristal cousues, 1m X 150 cm, Photographie numérique Canon EOS 450 <sup>54</sup>.*

---

<sup>54</sup> voir fig.32, p. XXXII.

Je partage une approche biomorphique de la sculpture avec Louise Bourgeois. En effet, cette dernière considère que la matière est vivante : « Quand l'eau s'évapore, il y a fragmentation. Des fissures partout, l'argile, l'argile normale, inerte. <sup>55</sup> » Louise Bourgeois attribue la fragmentation de l'archive, devenue sèche, à l'absence de liant : « Tous ces états d'existence, de perception, et d'action sont exprimés au moyen de processus qui nous sont familiers et qui ont à voir avec le traitement des matières, déverser, couler, dégoutter, suinter, prendre, durcir, coaguler, fondre, se répandre, se contracter, et des aspects volontaires comme se dérober, avancer, rassembler, lâcher. <sup>56</sup> » Les variations et les modulations de la matière sont intégrées dans le processus de mes expérimentations plastiques. De quelle manière épouser le matériau tout en révélant un mouvement interne, celui propre à la matière ? La matière dicte la forme. Les matériaux des expérimentations sont choisis pour leur composition, minérale, organique et pour la poésie que ces derniers m'inspirent. Le fait que ces matières soient accessibles et à la portée de mon geste est intentionnelle : tout comme les objets de mon quotidien avec lesquels j'interprète l'histoire de l'archive. Au cours de mon enfance, je découvre que l'artiste Andy Warhol (1928-1987), à la suite de complications de santé, reste allité chez lui. Il ne peut se rendre à l'école pendant une longue période. Sa mère l'encourage à dessiner. C'est alors que débute son iconographie d'objets de la vie quotidienne. Le reste appartient à l'histoire de l'art et à la pop culture du monde de l'ouest. En revanche, ce n'est pas l'acte de dépersonnalisation de l'objet mais la substantifique moelle et les mouvements qui l'habitent sur lequel mes expérimentations s'attardent. De plus, les objets que je choisis sont liés au corps humain. Le vêtement, conçu par mon arrière grand-mère pour ma grand-mère que je porte à nouveau, traverse le temps. Mon corps est habillé et habité par la présence des mes aïeux. Il y a un passage créé entre nous toutes. Comme un comédien qui construit son personnage avec son habit, d'une certaine manière, je ressens le poids de l'histoire. Choisir précisément les vêtements comme motif principal de ces expérimentations est directement lié à la sensation physique de l'archive et de toutes ses aspérités.

C'est pourquoi parler de porosité qui est par définition « la propriété d'un corps qui présente des interstices entre ses molécules <sup>57</sup> », est une notion traversée dans cette seconde partie.

---

<sup>55</sup> Extrait du journal de Louise Bourgeois in *Louise Bourgeois*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars 2008 - 5 juin 2008, Paris, ED Centre Georges Pompidou, 2008, p.196-197.

<sup>56</sup> *ibid.*

<sup>57</sup> *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, Porosité. In CNRTL en ligne, consulté le 7 janvier 2025 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9ussite/69039https://www.cnrtl.fr/definition/porosit%C3%A9>.

« des papiers de mille sortes, mais dont beaucoup laissent deviner, dans leur grain moulu de pailles claires, de brins écrasés, leur origine herbeuse.<sup>58</sup> »



*Passages (détails) #2, 2024*

Installation, techniques mixtes, Feuilles de papier cristal cousues, 1m X 150 cm

Photographie numérique Canon EOS 450<sup>59</sup>.

La glassine est un papier « écru, blanchi ou coloré, transparent, translucide lorsqu'il est coloré ou opacifié dans la masse, glacé et lustré sur les deux faces et peu imperméable aux corps gras.<sup>60</sup> »

C'est un papier dont les caractéristiques de résistance permettent de nombreuses utilisations, dérivé d'un type de papier de soie. Plus précisément, il est résistant à l'air, à l'eau et à la graisse. Généralement c'est un papier qui est utilisé pour protéger les photographies. C'est principalement en manipulant de vieux albums photos que je découvre sa texture. Il est à la fois transparent et opaque. En fonction de la position qu'il occupe dans l'espace, il est

---

<sup>58</sup> Roland Barthes, cité dans Florence de Mèredieu (dir), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, p.191.

<sup>59</sup> voir fig.33, p. XXXIII.

<sup>60</sup> *Institut national du patrimoine*. Papier cristal In EUROPA en ligne, consulté le 18 avril 2025.  
<https://europap.inp.fr/papier-cristal>.

possible de distinguer les mouvements de la lumière. Je décide de le manipuler comme un tissu. En effet, sa matérialité me rappelle les jupons en nylon cousus par mon arrière-grand-mère. Ces jupons sont portés sous une jupe pour augmenter son volume. C'est une jupe circulaire composée de plusieurs ourlets. A l'aide des feuilles de glassine de format 50 X 60 cm je compose les ourlets avec la machine à coudre. Pour la manipuler il faut froisser le papier. Parfois il se déchire. Il y a une forme de survivance de la matière.



*Jupons faits main en nylon (série) #1, circa 1950,*  
Archives personnelles, Photographie numérique Canon EOS 450 <sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> voir fig.34, p. XXXIV.





*Jupons fait mains en nylon (détail) #2, circa 1950,*  
Archives personnelles, Photographie numérique Canon EOS 450 <sup>62</sup>

Le changement de position au sein d'un espace modifie la perception des expérimentations en fonction de la matérialité, de la lumière, de l'intervention du geste ou non, et constitue la notion de mouvement que nous étudions au sein de ce chapitre. En effet, l'irrégularité de la matière montre que les couches sont poreuses.

L'interprétation du mouvement change. La construction et la destruction sont étroitement liées. Avec le papier cristal, la lumière domine la matière. D'une certaine façon, elle l'absorbe. Les altérations du papier froissé rendent compte du volume. Ce froissé, qui

---

<sup>62</sup> voir fig.35, p.XXXV.



endommage le papier à force de manipulation pour le transformer en objet tridimensionnel, fait disparaître sa première fonction. C'est une transformation ou disparition du sens qui propose un autre sens. Le médium raconte l'histoire. Le pli, calculé, mesuré, étudié, diffère du froissé, qui lui, induit la création d'une forme déformée.



*Passages (série) #3*, 2024 Installation, techniques mixtes

Feuilles de papier cristal cousues 1m X 150 cm,

Photographie numérique, Canon EOS 450. <sup>63</sup>



*Passages (série) #4*, 2024 Installation, techniques mixtes

Feuilles de papier cristal cousues 1m X 150 cm,

Photographie numérique, Canon EOS 450. <sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> voir fig.36, p.XXXVI.

<sup>64</sup> voir fig.37, p.XXXVII.

En effet, bien au-delà des supports de l'écrit, les mémoires invisibles de mes migrations familiales se sont inscrites dans des formes altérables et évanescents qui ne relèvent pas du domaine du visible. Ces empreintes invisibles ont pourtant des présences sensibles et perceptibles et apparaissent discrètement. Ce sont des traces. Georges Didi Huberman (1953) dans son ouvrage *Écorces*, raconte l'effet de cette attention décuplée dans un lieu où tout n'est pas visible, quand on revient sur les lieux du camp d'Auschwitz-Birkenau <sup>65</sup>. Il choisit de photographier l'écorce des bois de bouleau et d'arracher quelques morceaux d'écorce qu'il dispose selon ses propres termes comme un alphabet. La trace mérite d'être regardée autant qu'une archive, puisqu'elle est la source d'une connaissance de l'expérience sensible. Nous pouvons nous demander si l'œuvre devient une archive à partir du moment où le médium dans lequel elle est conçue subit les mêmes processus de sélection dans la masse de choses. En effet, cette « destruction de l'archive », telle que la définit Jacques Derrida (1930-2004) est semblable au geste de création qui suppose une transformation de la matière première : « Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. <sup>66</sup> »

L'artiste Lynda Benglis, née en 1941 en Louisiane aux Etats Unis, fait partie de la génération d'artistes américains contemporains qui ont exploré la sculpture à travers de nouvelles approches dans le sillage de l'expressionnisme abstrait et post-minimaliste. Elle s'inscrit dans la continuité du style gestuel de Jackson Pollock (1912-1956), dans une démarche également féministe. Elle laisse le processus de fabrication dicter la forme de ses œuvres. L'artiste explore la matérialité du papier et sa malléabilité inscrite dans sa recherche de l'expérience sensorielle.

---

<sup>65</sup> Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, ED Minuit, 2011.

<sup>66</sup> Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art, Dialogue*. Bry-sur-Marne, ED Ina, 2014, p.29.



*Lynda Benglis in her Bowery studio, ca. 1981. Photo credit: Eeva-Inkeri.*

«My work is an expression of space. What is the experience of moving? Is it pictorial? Is it an object? Is it a feeling? It all comes from my body. I am the clay; I have been extruded, in a sense. How to tie it together? I don't need to tie a knot. The forms of knots in my earlier work were expressive of this idea. I am the form.»<sup>67</sup>  
 –Lynda Benglis, 2014



*Nœuds et nus*, Lynda Benglis,  
 2021, Installation Papier,  
 ©Van Eyck  
 Brussels, Belgium

<sup>67</sup> Tracy Zwick, « Dancing with clay. An Interview with Lynda Benglis », Art Press, Janvier 2014, [En ligne ],<https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/dancing-with-clay-an-interview-with-lynda-benglis-56370/> ( 1 avril 2025).

Les structures de papier de l'artiste américaine Kate Hamilton qui travaille dans la vallée de l'Hudson et à New York explore également la nature du papier à travers la sculpture et le costume. l'artiste expérimente la dimension de protection du vêtement à travers des expériences immersives conçues en papier.



*Birth*, Kate Hamilton, 2011, structure de papier glassine, **dimensions non renseignées.**

*Clothes*, Kate Hamilton, 2011, structure de papier glassine, **dimensions non renseignées.**

## 2) TEMPORALITÉS DE L'ARGILE DANS LE PROCESSUS CRÉATIF



*Re-jouer (série) #15, 2024,*  
Sculpture de vêtement  
argile, sable et gesso  
45 X 35 cm,

photographie numérique  
Canon <sup>68</sup>.

« La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. <sup>69</sup> »

La porosité de l'argile est une caractéristique physique avec laquelle il est indispensable de composer pendant le modelage. En effet, il existe de nombreux espaces vides au sein de sa structure moléculaire dans laquelle l'eau s'infiltre. A la surface de certaines sculptures en argile non cuites, nous distinguons des traces. Certaines sont formées

---

<sup>68</sup> voir fig.38, p.XXXVIII.

<sup>69</sup> Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art, op.cit.* p.31.



par les gravures, que je trace, d'autres sont des fissures dues au séchage. Je grave les motifs à l'aide d'un ébauchoir en pointe avec lequel j'incise l'argile. Ces motifs permettent de distinguer, une fois le gesso appliqué, les strates de la matière. Les fissures que j'observe sont le signe du temps qui s'est écoulé. Le temps qui passe déforme l'objet et le détruit par endroit. La matière devient une continuité de fragments discontinus. L'argile continue d'évoluer selon les états, étant perméable à son environnement. La faille fragmente la sculpture tout en témoignant de sa rétraction et de sa transformation, c'est-à-dire de son changement de nature et donc de sa métamorphose. C'est pourquoi j'incorpore du sable fin au moment du moulage progressivement. Il est possible d'observer à l'œil nu les modifications de l'argile. Les grains de sable se fondent dans la matière et comblent les espaces vides.



*Re-jouer (série) #16, 2024,*  
 (Détail),  
 Sculpture de vêtement,  
 argile, sable et gesso,  
 45 X 35 cm, photographie numérique Canon EOS 450 <sup>70</sup>.

L'argile non cuite est une matière, entre autres, utilisée par les artistes Peter Fischli (1952) et le regretté David Weiss (1946-2012) dont la collaboration a débuté en 1979. Réunir

---

<sup>70</sup> voir fig.39, p.XXXIX.

L'art populaire et l'art dit « noble » pendant plus de 30 ans fait partie de leur processus créatif. En effet, l'objet de leurs recherches plastiques portent sur les expériences de la vie quotidienne. En 2024, au cours de l'exposition « Suddenly this overview », 157 sculptures en argile non cuites de petite taille, (environ 6 x 5 x 7 cm), créées entre 1981 et 2012 et qui racontent des moments de la vie quotidienne sont disposées sur des socles. Lors d'une interview pour la fondation Pinault, Peter Fischli explique que c'est une forme d'encyclopédie absurde d'événements choisis délibérément comme des souvenirs personnels, des événements sportifs ou scientifiques <sup>71</sup>. Il précise que la matière non cuite a une connotation négative dans le monde de l'art. L'usage de l'argile non cuite renforce le caractère expérimental et éphémère de notre existence.



*Popular opposite : Clean and dirty*, David Weiss & Peter Fischli, 1981 -..., série d'environ 600 sculptures non datées, argile non cuite, dimensions variées entre 6 x 7 x 5 cm et 82 x 83 x 5 cm. Argile non cuite © Guggenheim

David Weiss & Peter Fischli, vue de l'installation de sculptures d'argile non cuite réalisées entre 1981-2012, pour l'exposition *Suddenly This Overview* à la Fondazione Prada, Milano (29/11/23)  
© Roberto Marossi



<sup>71</sup> Peter Fischli, « A personal little story has the same importance as a big historical event », Bourse de Commerce Pinault Collection, [En ligne], <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/personal-little-story-has-same-importance-big-historical-event-peter-fischli> ( 12 avril 2025).



L'usage des médiums dits précaires sont présents dans l'*arte povera*, mouvement né dans l'Italie d'après-guerre développé par des artistes qui travaillent avec des matériaux qui s'opposent aux matériaux dits nobles. L'accès de ces matériaux au statut de médium correspond notamment aux bouleversements des sociétés d'après-guerre. Travailler avec ces médiums implique une position de l'artiste en lien avec des préoccupations sociales. L'historienne de l'art Nour Asalia, évoque les spécificités de la fragilité en sculpture. Oskar Becker (1889 - 1964) écrit en 1929 : « Est fragile ce qui est "cassable". Tout ce qui est trop pointu, trop aiguisé est cassable – surtout quand cela se trouve soumis à une puissante tension interne. » La fragilité exprime donc en premier lieu un « manque de résistance »<sup>72</sup>. En effet, l'art est une forme de résistance, qui met à l'épreuve la fragilité de l'homme, sa faillibilité, plutôt que de la refléter. La fragilité du latin, *fragilitas* signifie brisé. Plutôt que de concevoir la fragilité comme une défaillance, je réfléchis au processus qui rappelle l'altération de la mémoire. La fragilité d'un ouvrage, quel que soit son domaine, renvoie à son caractère inachevé, à son incomplétude, au caractère imparfait de sa forme. Une démonstration est fragile, car les failles du raisonnement se dévoilent au lecteur. C'est une argumentation dont la structure n'est pas solide. L'imaginaire de la fragilité est intrinsèquement liée à celui de la fêlure, de la faille de la brisure, de la cassure. Les motifs de la fragilité, qui la rendent visible, permettent d'exprimer toutes ses variations. Louise Bourgeois parle de la difficulté du tissu, matière souple qui ne tient pas seule, sans tuteur, qu'on ne peut pas figer<sup>73</sup>. Les marques du temps sur le vêtement bien conservé sont également invisibles, et un vêtement ne peut être moulé. En se faisant alchimiste, en passant le vêtement d'un état souple à un état plus solide, du tissu à l'argile, nous permettons au temps d'agir et à la matière de devenir actrice, car elle réagit aux transformations. La sculpture est comparable à la sélection de l'archive tandis que l'apparition des failles par l'usure du temps, est comparable à la menace de destruction qui plane sur l'archive, indépendamment de la volonté de l'archiviste. À chaque reproduction le volume se transforme. Un nouvel aspect de la sculpture se présente au regardeur. La sculpture en argile et sa ductilité représentent exactement l'image héraclitéenne du temps qui passe. Le même mais toujours différent. La seule permanence qui existe c'est le changement. Je sculpte mes modèles de mémoire. Entre les premiers essais, ceux qui se sont brisés les plis et le tracé

---

<sup>72</sup> Oskar Becker, *La fragilité du beau et la nature aventureuse de l'artiste*, trad. Jacques Colette, Philosophie n° 9, Les Éditions de minuit, Paris, 1986. p. 43. Cité dans Nour Asalia. (15 juin 2018). La fragilité dans les sculptures en papier de Picasso, [Conférence]. VIe journée des jeunes chercheurs du Musée Rodin.

<sup>73</sup> Brooke Hodge, « Tissue » dans : *Louise Bourgeois*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars 2008 - 5 juin 2008, Paris, ED Centre Georges Pompidou, 2008 p.293-294.

des motifs ne sont pas identiques. J'expérimente la transmission de la mémoire, au travers de la répétition du geste. La sculpture me permet de rendre ces déformations tangibles.

L'argile non cuite est donc vouée à disparaître. *Shams* est le titre d'une installation de l'artiste Adel Abdessemed (1971) présentée au MAC de Lyon de l'artiste en 2018. Plusieurs tonnes d'argile et de journées de modelage ont permis de créer une installation monumentale représentant une fresque mettant en scène des hommes de chantier. La matière de l'argile non cuite rend compte de la pénibilité du travail des hommes : la friabilité de l'argile se décomposant, et les cassures par endroits au fur et à mesure que les jours s'écoulaient rendent compte au regardeur des altérations physiques de la matière vivante. Nous sommes éphémères comme l'argile rouge.



Vue de l'exposition d'Adel Abdessemed, *L'Antidote*, Musée d'art contemporain de Lyon, 9 mars au 8 juillet 2018. Œuvre : *Shams*, 2018. © ADGAP, 2018.

Le temps devient une composante plastique. Comme je l'ai expliqué précédemment, j'explore la porosité des médiums. Le sable et le sucre apparaissent dans mon processus plastique. Leur texture m'invite à explorer la dimension de leur matérialité.

### 3) LE SUCRE

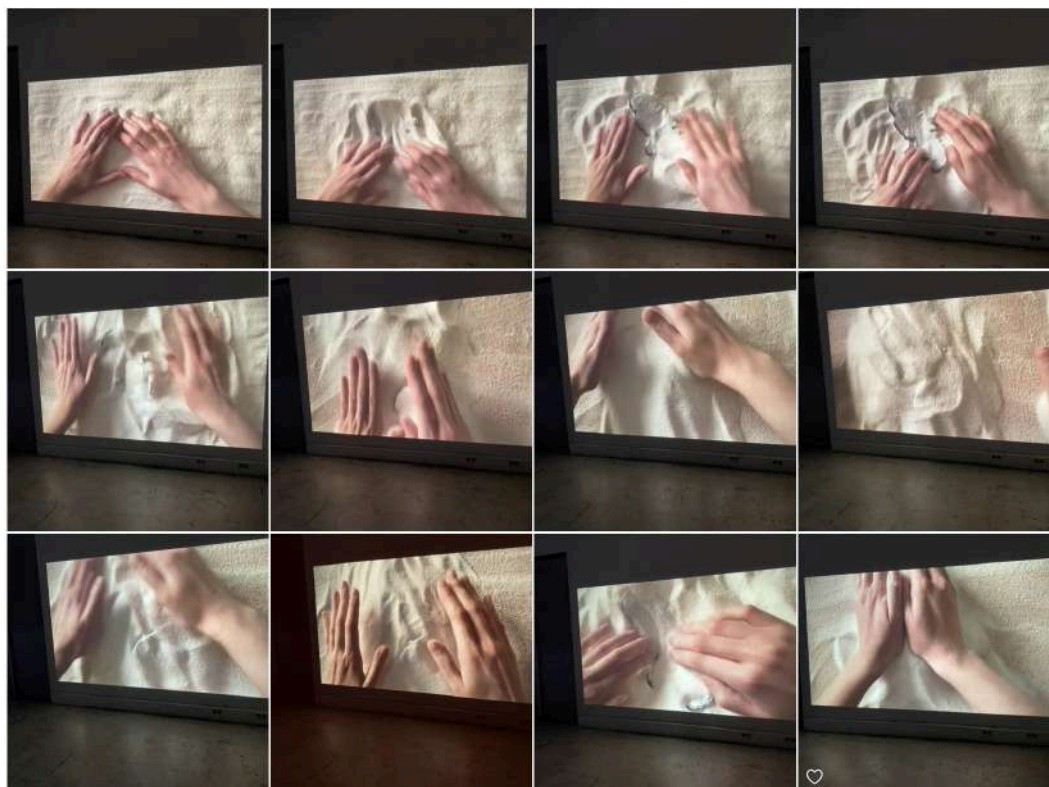
Texture insaisissable et représentation

#### ▶ L'or blanc

Video, 2025

1:46 mn

Iphone <sup>74</sup>



Extraits de la vidéo - installation *L'or blanc* <sup>75</sup>

Le papier et l'argile participent au processus créatif de mes sculptures. La pratique de ces expérimentations plastiques m'encourage à explorer d'autres matériaux. Nous avons vu que le sable et l'argile forment un mélange qui permet de préserver davantage la vie de l'œuvre. Le sable n'est pas soluble dans l'eau et absorbe l'humidité de l'argile : ce qui préserve la sculpture de l'effritement. La finesse du sable m'encourage à expérimenter le sucre en poudre. Deux nouveaux paramètres apparaissent. Le sucre est une substance alimentaire et il se dissout au contact de l'eau.

<sup>74</sup> *L'or blanc*, 2025, video-installation, Iphone, 1:46 min.

<sup>75</sup> voir fig.40, p. XL.



*Isles à sucre*, 2025, sculpture, argile, sable, sucre blanc raffiné, sucre glace, 50 x 45 x 15 cm, photographie numérique Canon EOS 450 <sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> voir fig.41, p. XLI.





*Silhouette en papier de la Martinique - L'or blanc (détail), video-installation, 2025, capture d'écran<sup>77</sup>.*

« On a remarqué que l'esclavage est un moyen dispendieux de cultiver les céréales. [...] La culture du tabac, du coton et surtout de la canne à sucre exige, au contraire, des soins continuels. On peut y employer des femmes et des enfants qu'on ne pourrait point utiliser dans la culture du blé. Ainsi, l'esclavage est naturellement plus approprié au pays d'ou l'on tire les produits que je viens de nommer.» Alexis de Tocqueville (1805-1859)

<sup>78</sup>.

L'attirance pour le goût sucré est ancienne. L'exploitation commerciale de la canne à sucre en France s'est principalement située aux Antilles françaises et en particulier en Martinique. Dans l'histoire de la Caraïbe, le sucre blanc raffiné fait partie intégrante de l'histoire coloniale. Il provient de la culture de la canne à sucre, surnommé l'or blanc, en raison de la source de capital qu'il représente pour l'Empire français du XVIIème au XIXème siècle.

Ma vidéo est un plan fixe sur deux mains qui manipulent du sucre. Le son du contact du sucre entre mes mains sur la planche en bois est un son entre le crissement et le crépitement désagréable. Petit à petit, nous remarquons qu'une silhouette en papier apparaît sous le sucre, puis disparaît, puis réapparaît. Les mains manipulent le sucre.

<sup>77</sup> voir fig.42, p.XLII.

<sup>78</sup> Alexis de Tocqueville, *Œuvres complètes. volume 2*, Paris, ÉD Michel Lévy, 1864, p. 301-343.

La sculpture *Isles à Sucre* représente 7 livres modelés dans l'argile recouvert de gesso blanc et saupoudré de sucre en poudre et de sucre glace. *Isles à sucre* est une sculpture de livres en sucre incorporée dans de l'argile recouverte d'apprêt blanc mat, tenus en équilibre sur une planche de bois tapissé de sucre blanc. Comme en diptyque avec la performance-installation *L'or blanc*, l'installation *Isles à sucre* représente le maintien d'un équilibre précaire d'une société coloniale dont l'enrichissement est fondé sur la déshumanisation par l'esclavage des populations afro-caribéennes. Les livres sculptés recouverts par l'apprêt blanc sont fins et leur formes semblent osciller. Les chiffres romains XVII et XXI sont gravés correspondent aux 4 siècles d'existence de la Martinique, colonie française depuis 1635 devenue territoire d'outre-mer en 1946. Les 7 tomes sculptés incarnent les 4 siècles passés s'appuyant sur les 3 siècles futurs. Cet équilibre précaire est une représentation de l'ordre colonial qui tend à perdurer, malgré les révoltes et les dénonciations de crime contre l'humanité. La sculpture fige le moment qui précède l'écroulement de cet ordre. Les livres sculptés, équivalents en dimension, représentent la persistance du colonialisme et de ses héritages à travers les siècles. Le livre, comme symbole du savoir mais aussi symbole de l'âme dans la sculpture baroque, est ici contorsionné par le modelage et peine à se tenir à la verticale tandis que le sucre, ruisselant à leur pied, semblent les détruire, éprouver leur matérialité, les abîmer. Les couches de gesso donnent l'impression que le sucre coule depuis les couvertures et les pages de ces livres. Généralement le sucre est un symbole de douceur et de plaisir, il est associé à la gourmandise. Il peut en devenir écoeurant. L'expression anglo-américaine « sugar coated », signifiant littéralement recouvert ou enrobé de sucre, est employée de façon figurative pour qualifier un acte ou une parole mielleuse. En français, *sugar coated* pourrait être traduit par l'expression « enjoliver ».



Kara Walker posant devant sa sculpture de treize tonnes de sucre sur polystyrène intitulée *A subtlety* [...], 2014, © Abe Frajndlich pour le New York Times.



*Domino Sugar* - Usine à sucre dans laquelle Kara Walker a créé l'installation Brooklyn, NYC. © Abe Frajndlich pour le New York Times.

La sculpture monumentale de l'artiste Kara Walker (1969) est intitulée *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*. Cette sculpture de 78 tonnes de sucre à l'effigie d'Aunt Jemima transformée en femme-sphinx, dont le visage et le corps sont caricaturés et hypersexualisés, dénonce les conséquences de la déshumanisation par l'esclavagisme et le colonialisme bâti sur la culture de la canne sucre, sur les représentations, la perception et la considération des femmes africaines-américaines aux Etats-Unis.

La sculpture *Isles à Sucres* reprend la structure d'un monument miniature, qui n'est pas conduit à durer, tout comme la sculpture de l'artiste africaine américaine Kara Walker. La force de la fragilité assumée dans l'œuvre permet de montrer que les traces de l'histoire ne s'inscrivent pas nécessairement de façon pérenne dans l'espace. En effet, la question de la représentation de l'histoire de la Caraïbe et en particulier de l'esclavage, en adoptant la



perspective de ceux qui ont dominé par la puissance, suppose de nouvelles modalités de création. La monumentalité est le langage des puissants et ne permet pas de faire émerger d'autres voix que celles des dominants de l'histoire jusque dans sa narration. L'installation *Isles à Sucre* est un mélange qui est réalisé à partir de deux techniques principales, le modelé et l'empreinte. L'empreinte de sucre est un médium qui exprime doublement la fragilité de l'histoire. Ces empreintes dans le sucre sont par définition éphémères. Les livres, dont l'aspect est déformé par le temps qui s'est écoulé, et par les narrations qui se sont succédées, se maintiennent ensemble grâce à leur taille similaire. La condition de cette sculpture repose sur l'équilibre de ces 7 livres. Dans *Illuminations*, Walter Benjamin nous donne à réfléchir sur le travail du traducteur « comme les tessons d'un objet brisé <sup>79</sup> » Pour que les pièces s'assemblent, elles doivent « se suivre dans les moindres détails, mais ne doivent pas nécessairement se ressembler ». De même, une traduction doit suivre la langue d'origine afin de « rendre les deux reconnaissables comme étant les parties brisées d'une langue plus vaste. <sup>80</sup>» En cela, le travail du traducteur peut se rapprocher de celui du plasticien. La transmission des archives est une condition essentielle pour comprendre l'objet brisé dont parle Benjamin.



Beverly Buchanan installant les *Marsh ruins* faites de tabby - (coquillages broyés, brûlés, eau, sable), Marais de Glynn, Brunswick, Géorgie, États-Unis, 1981, © Beverly Buchanan et Musée des Arts et des Sciences, Macon, Géorgie, États-Unis.

L'œuvre de la sculptrice Beverly Buchanan *in situ* fait écho à mon travail de recherches. En effet, l'artiste extrait de la terre son matériau et reprend la technique fabriquée par les esclaves africains américains de Georgie, qui consiste à associer différents médiums conçus à partir de coquillages broyés, brûlés et dissous dans du sable et de l'eau. Cet hommage s'inscrit dans le paysage, et symbolise la relation avec l'histoire qui a été invisibilisée.

<sup>79</sup> « La tâche du traducteur » [1923], Walter, Benjamin, *Oeuvres*, trad. de l'allemand par Cedric Cohen Skalli, Frédéric Joly, Olivier Mannoni, Paris, ED. Payot, 2022, p.72.

<sup>80</sup> *ibid.*

### III - L' archive exposée, sa trace

#### 1) fabrication d'un *atlas Mnémosyne*

Je crée des planches de photographies qui rassemblent, ce que je nomme, « une fabrique plastique de ma mémoire ». C'est la formation de la confrontation de métamorphoses dont parle André Malraux (1901-1976) <sup>81</sup>. Ce petit musée imaginaire mélange les doublons avec ou sans les matrices originelles. Ce sont des traversées historiques, culturelles et générationnelles d'éléments iconographiques fixes qui offrent une nouvelle visibilité : « Car l'image ne saurait être réduite ni à l'imaginaire dont elle marque effectivement le *tracé* ni au mythe dont elle réactive cependant les *traces* dans les strates archaïques de la mémoire inconsciente. <sup>82</sup> »



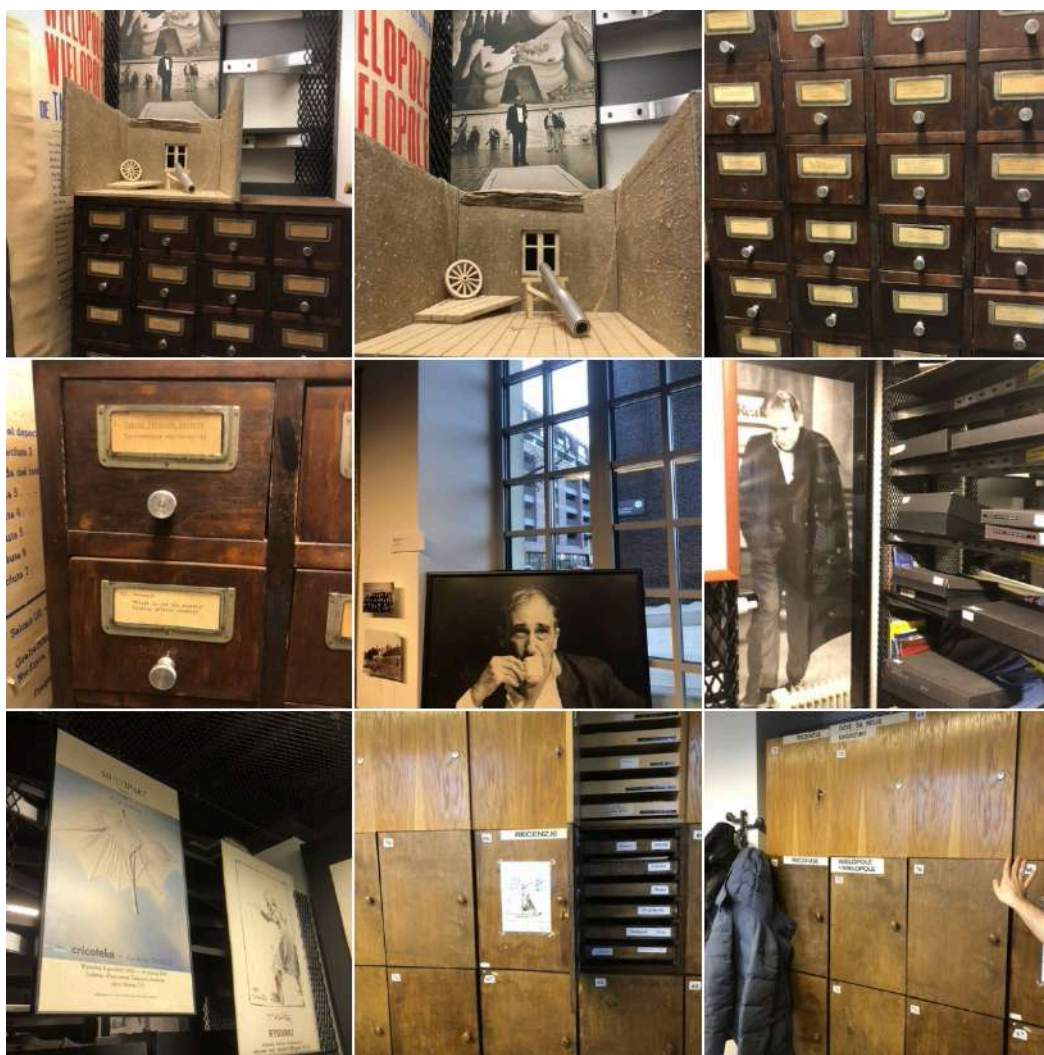
Mille neuf cent cinquante, 2025,  
planche de photographies,  
Film 35mm Canon A1 <sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, 1965, cité dans Florence de Mèredieu (dir), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, p.474.

<sup>82</sup> Jean-Pol, Madou, « Temporalité de l'image : Aby Warburg et Carl Einstein » dans *Mythe et création*, Éléonore Faivre d'Arcier et al. (ed.), Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2005, [en ligne] <https://books.openedition.org/pusl/22102?lang=fr> (19 mars 2025).

<sup>83</sup> voir fig.43, p.XLIII.



*Deux mille vingt trois, 2023,*  
 planche de photographies,  
 Canon 450D <sup>84</sup>.

Ces assemblages « d'objets œuvres » photographiés selon le mode analogique ou argentique fait écho à l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg (1866-1929), historien et théoricien de l'image, commencé en 1924 et jamais achevé<sup>85</sup>. Envisager le rapprochement de mes images selon un mode de similitudes ou différences personnel participent au processus de sélection de mon iconographie personnelle. Selon Didi-Huberman, le modèle de Warburg ressemble davantage à celui d'une histoire « où les temps n'étaient plus calqués sur des

<sup>84</sup> voir fig.44, p.XLIV.

<sup>85</sup> Aby, Warburg, *L'atlas mnémosyne*, [1915], Paris, ED L'Écarquillé, 2012.



stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués.<sup>86</sup> »



*Deux mille vingt trois, 2023,*  
planche de photographies numériques,  
Canon 450D<sup>88</sup>.



*Deux mille vingt quatre, 2024*  
planche de photographies numériques,  
Canon 450D<sup>87</sup>.

C'est par le mouvement de notre regard que nous créons le mouvement qui prend en compte le *studium*, et qui recherche le *punctum* de l'objet photographié selon Roland Barthes (1915-1980)<sup>89</sup>. Si la temporalité de l'image figée par le geste permet ainsi d'accéder aux traces antérieures selon Warburg, nous nous interrogeons de savoir si l'image en mouvement permet aussi l'expérience sensible de la mémoire mythique. C'est en composant ces multiples atlas personnels, dont je présente trois exemplaires dans ce mémoire, que je me suis interrogée sur les relations dynamiques des montages qui engagent une lecture active. La « survivance » (Nachleben) se présente lorsque le geste immobilise l'image et par ce fait

<sup>86</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 27.

<sup>87</sup> voir. fig.46, p. XLVI.

<sup>88</sup> voir fig.45, p. XLV.


<sup>89</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

qui lui permet de survivre de génération en génération. C'est dans l'apparente discontinuité visuelle que le mouvement interne du surgissement de l'image apparaît au regardeur qui devient spectateur <sup>90</sup>.

## 2) L'image en mouvement, réactivation de l'archive



Extraits de la vidéo - performance filmée,  
*Hand on the other hand*, 2024, caméscope, 3.23 min <sup>91</sup>.

 **Hand, on the other hand**

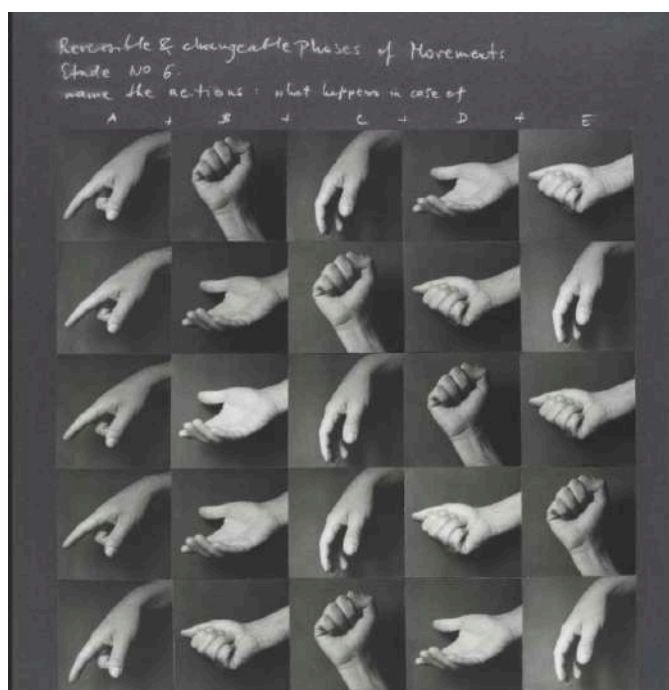
La vidéo, dont les premières utilisations sur la scène artistique, apparaissent grâce au mouvement Fluxus, dans les années 60, est un médium qui permet d'expérimenter l'art en mouvement. Visibiliser, enregistrer, modifier ou effacer le contenu modifie l'impact des œuvres pour les artistes et auprès du public et offre de nouvelles perspectives plastiques. Les femmes artistes vont particulièrement investir ce médium pour visibiliser la condition de la femme au sein de la société. Le paramètre du temps dans la captation de la vidéo modifie et

---

<sup>90</sup> Aby, Warburg, *L'atlas mnémosyne*, [1915], Paris, ED L'Écarquillé, 2012.

<sup>91</sup> voir fig.47, p. XLVII.

exacerbe la perception. Selon les sciences physiques, le temps n'est pas un agent du vieillissement mais une chose neutre. Le temps est indifférent, ce qui se passe est à l'intérieur de lui, explique le physicien et philosophe Etienne Klein (1958) <sup>92</sup>. En effet, ce dernier cite l'exemple de notre organisme qui enclenche des processus de vieillissement à mesure que le temps s'écoule. L'écoulement du temps et la manière dont il se manifeste sont des notions explorées avec la vidéo lorsque l'on aborde, entre autres, la notion de mouvement. L'exemple de l'artiste Dora Maurer dont l'une de ses œuvres s'intitule *Timing* réalisée entre 1973 et 1980 est un exemple de recherches plastiques conceptuelles de cette période <sup>93</sup>.



*Reversible and changeable phases of movement*, Dora Maurer, 1972, photographie, épreuves gélatino-argentiques,

© Centre Pompidou MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/dist grand palais Rmn

De manière générale, la vidéo donne l'illusion de répétition à l'infini. Les vidéos, projetées en boucle, donnent le sentiment que rien n'affecte le geste. Ces gestes demeurent perpétuellement. La répétition de ces gestes est la métaphore de la résistance de la mémoire face au temps qui s'écoule, et même de l'atemporalité de cette dernière. L'enregistrement du geste, au principe de l'œuvre, va d'ailleurs à l'encontre de cette conception d'une archive

<sup>92</sup> Nantes Université. (4 décembre 2017). Etienne Klein - *Qui a autorité pour parler du temps ?*, [video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_VyDZ5HWOQ](https://www.youtube.com/watch?v=g_VyDZ5HWOQ) (2 février 2025).

<sup>93</sup> voir *Timing*, Dora Maurer, 1973-80, film 16 mm en noir et blanc, 10 min.

📺 MAURER Dóra: Timing, 1973-80

dans une maison d'arrêt. Jacques Derrida (1930-2004) évoque ainsi l'immobilisme de l'archive comme une arrestation. L'art vidéo permet de garder la trace d'un processus tout en conservant une forme proche du spectre, évanescence.

Dans l'installation vidéo intitulée *Hand on the Other Hand*, à l'aide du caméscope, je filme les mains de ma grand-mère parcourant les aquarelles et croquis qu'elle a imaginé et réalisé il y a 75 ans. Elle reproduit sur des feuilles blanches à main levée ses propres modèles à l'aide de pastels. La vidéo montre des dessins en train d'être dessinés. Ce n'est pas la finalité du dessin reproduit qui nous intéresse mais l'action du geste de création. René Passeron considère que la poïétique s'intéresse à l'œuvre en train de se faire <sup>94</sup>. La vidéo montre des dessins en train d'être dessinés. C'est une réactivation de la mémoire. Ou encore, c'est une réactivation de l'archive par l'auteur de l'archive qui permet de recréer une autre archive. Dans un court instant de la vidéo, la présence d'autres mains plus jeunes apparaît. Je sais que c'est une archive à venir -une sorte de mise en abîme. Pendant la première minute de la vidéo, Stenia redécouvre son carnet de modèles dont elle tourne les pages. Le procédé de la caméra, adopté dans cette vidéo, permet d'axer la caméra sur le geste des mains. La caméra reste fixe. Les plans traduisent mon regard sur ses mains. Le seul mouvement est rythmé par celui des mains. En l'absence de voix, de sons, ce mouvement prend tout l'espace. La dernière image est celle de sa main en suspens qui s'apprête à recommencer un dessin.

« Ainsi l'archive fait l'histoire, à condition de comprendre que ce faire est un montage complexe, et que l'histoire ne « commence » jamais une fois pour toutes, mais toujours recommencé. Nos archives seraient donc à lire autant comme la mémoire de nos répétitions que comme le surgissement de ces différences, de ces symptômes par quoi un document, fût-il lacunaire ou minuscule, devient quelque chose comme notre prophétie, l'expression de nos désirs, l'appel à d'autres temps possibles.<sup>95</sup> » Je sélectionne par la suite des plans qui donnent forme à une chorégraphie portée par différentes mains qui apparaissent dans le cadre. L'axe de prise de vue de cette vidéo, tout comme celle intitulée *L'or blanc* oriente le sujet du haut vers le bas en plan fixe. L'angle est un point précis. Ce sont les gestes des mains, celles qui dessinent, celles qui manipulent les dessins, celles qui tournent les pages, celles qui apparaissent furtivement, celles qui aident l'autre main. Nous voyons des mains jeunes et âgées et nous visualisons différentes temporalités dans le même espace. Le corps comme

---

<sup>94</sup> René Passeron, « Poïétique et histoire », in *Espaces temps*, n°55-56, 1994, p.98-107.

<sup>95</sup> « Histoires de recommencer » in Georges, DIDI-HUBERMAN, *Tables de montage. regarder, recueillir, raconter*, Saint-Germain-La-Blanche, ED Institut Mémoires de l'édition contemporaine, p.126.



signifiant est au cœur de l'art, pour Barthes la main de l'écrivain est ce « corps qui bat »<sup>96</sup>. Par le cadrage, seules les mains deviennent signifiantes.

L'installation permanente de l'artiste Katerina Seda, exposée au MOCAK, en Pologne, est une mise en abîme d'une exposition exposée à l'intérieur du musée. Cette œuvre fait écho avec le film intitulé *Hand on the other hand*. Pour découvrir l'installation, j'accède à l'intérieur de cet espace dont les murs sont recouverts de croquis crayonnés représentant des objets de la vie courante. Ses dessins sont réalisés par la grand-mère de l'artiste qui est atteinte d'une maladie dégénérative. Les dessins de sa grand-mère deviennent la trace de ces objets, et de leur mémoire. La condition du faire, comme acte de remémoration, est intrinsèquement lié à l'archive. La vidéo que je choisis d'expérimenter révèle les formes des mouvements de gestes transgénérationnels, ou de mouvements historiques.



*It doesn't matter* (détail), Katerina Seda, 2005-2007  
Installation, photographie MOCAK Photographie personnelle

---

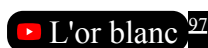
<sup>96</sup> « *Rasch* », Roland Barthes, in *Œuvres complètes IV*, Paris, ED du Seuil, 1975, p. 827-838.



*It doesn't matter* Katerina Seda, 2005-2007

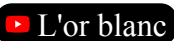
Installation, croquis, MOCAK

Photographie personnelle



Pour le film *l'Or du blanc*, filmé en plongée également et en gros plan fixe seulement sur mes mains, l'action se porte toujours sur le geste. C'est une visualisation du geste de la main qui peut être ambivalent, qui évoque le contact, le faire, la recherche, mais également la violence que tous ces gestes peuvent impliquer et la rapidité avec laquelle le geste peut changer d'intention. La répétition de ce geste me conduit à penser, comme pour la précédente vidéo, à la dimension chorégraphique, et plus particulièrement, à ce que le corps transmet comme langage. Cette fois, le son est présent. C'est le son désagréable d'un crissement. Cet élément sonore est une indication qui accompagne le geste. Les mêmes gestes qui me permettent de sculpter sont des gestes qui portent une mémoire et différents imaginaires. A propos de ce faire, Georges Didi-Huberman déclare : « Même quand elle s'élabore « dès le début » d'un événement quelconque, l'archive en devient très vite un espace d'après-coups, de retours du

---

<sup>97</sup> *L'or blanc*, 2025, video-installation, Iphone, 1:46 mn. 

refoulé, de différences imprévues surgies de la répétition.<sup>98</sup> » Je choisis d'enregistrer le geste de la morphogenèse, les transformations successives uniques qui ne sont pas toujours rendues visibles pour le regardeur lorsque la sculpture lui est présentée. « S'il fallait chercher de l'écriture, il y a toute une historiographie française coloniale. Mais où sont nos récits ? Il n'y en avait pas. Tout était oral, donc tout était dispersé dans des contes, dans les chansons, dans les biguines. L'histoire était dans les vêtements. Il fallait décoder le réel pour trouver une narration qui n'avait pas été formulée. »<sup>99</sup> Cette citation est une parole de l'écrivain et poète martiniquais Patrick Chamoiseau (1953) prononcée lors d'un entretien sur France Culture, consacré au recours à la fiction pour raconter les histoires des populations dominées pendant la colonisation de la Martinique, dont les mémoires sont absentes de la chronique coloniale. La recherche de formes visuelles, sonores, poétiques matérielles et virtuelles pour exprimer l'imaginaire comme centre névralgique de la sensibilité caribéenne, est au coeur de l'oeuvre de Julien Creuzet, artiste plasticien martiniquais qui définit son identité comme française, caribéenne et afro-descendante. Le 12 mars 2025, comme il a été écrit précédemment, dans l'amphithéâtre Descartes à l'université Panthéon-Sorbonne, l'artiste a délivré une conférence performance, rythmée par l'interprétation de ses poèmes qui ont suscité de nombreux échanges avec le public sur le travail de la forme par le plasticien. Dans ma pratique plastique, sculpter une narration de la Martinique est ma façon d'en rendre l'histoire tangible par la matière. *L'or blanc* est une performance-installation filmée à l'aide d'un iPhone. Elle représente une sculpture d'empreintes de sucre en poudre réalisées par des mouvements sur une planche de bois de 50 X 60 cm. Les mains forment des empreintes qui sont sans cesse reformées par le recouvrement et le découvrement ininterrompu du mouvement, par-dessus la représentation schématique et topographique de la Martinique découpée dans du papier blanc dont l'épaisseur est de 80 grammes. Trois mouvements avec la matière se détachent tout au long de la performance. Le mouvement du modelage de la forme, le mouvement de la fouille sur le sol, la pression des mains sur le médium et enfin, la résistance des grains qui s'en échappent. La surface de sucre dans laquelle se situe ce territoire devient la métaphore d'un Océan, avec laquelle je submerge l'île de la Martinique. Mes gestes créent une interaction

---

<sup>98</sup> « 12. Histoires de recommencer », Georges, DIDI-HUBERMAN, *Tables de montage. regarder, recueillir, raconter*, Saint-Germain-La-Blanche, ED Institut Mémoires de l'édition contemporaine, p.127.

<sup>99</sup> Xavier Mauduit. (14 février 2025). *Episode 82/86 Patrick Chamoiseau, conteur et fou d'histoire*, [Émission de radio]. France Culture.  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/patrick-chamoiseau-ecrivain-2847154>  
 (17 février 2025).

plastique et symbolique, entre le sucre et le territoire martiniquais. Le sucre blanc de l'installation est ce sucre raffiné provenant de la culture de la canne à sucre, surnommé l'or blanc, en raison de la source de capital qu'il représente pour l'Empire français du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle. En me le réappropriant comme médium, j'expérimente le sucre comme l'argile. En effet, l'île de la Martinique, devient pendant la colonisation le territoire d'exploitation sucrière, dont l'importation et l'implantation sont intrinsèquement liées à la déshumanisation des corps des esclaves africains déportés, ainsi qu'à la destruction de l'écosystème de l'île précédée du génocide des populations Arawaks <sup>100</sup>. A force de mouvements, la forme en papier dans laquelle est découpée la topographie de l'île se courbe tel un corps. Le son, volontairement marqué, du sucre sur la planche de bois produit par les mouvements successifs des mains, permet au regardeur de ressentir la vibration de la trace. Le choix du procédé de caméra subjective, définit le cadre et donne à voir au spectateur une vision en plongée principalement des mains afin de rendre compte de l'acte de modelage. La projection de l'installation vidéo en gros plans, sur un mur blanc accentue également l'ampleur des gestes répétés par les mains. Par la réalisation de cette performance intitulée *L'or blanc*, je cherche des formes qui transmettent les récits présents, passés, futurs des humanités complexes de la Caraïbe, qui contribuent à ré-imaginer les rapports humains dans un futur où l'idéologie de la race est définitivement supplantée par la Relation » et « la créolisation » dans l'héritage d'Édouard Glissant <sup>101</sup>.

Le geste a une mémoire, une mémoire qui n'est pas racontée, une mémoire qui n'est pas visible et qui doit sans cesse être réactivée par le corps pour continuer d'exister. La performance vidéo nous interroge sur la portée du langage dit corporel, en particulier du langage chorégraphique. La transmission de la mémoire par la danse est une résistance. Au sein de la plantation, les esclaves chantent et dansent le bèlè <sup>102</sup>. La pratique de la danse et du chant comme formes de résilience et de transmission de l'histoire et de la culture est commune à l'expérience des communautés afro-descendantes dans les Antilles et sur le continent américain. C'est cette mémoire qui constitue les fondements de la créolisation telle que la définit Édouard Glissant. La particularité de la musique jazz, des danses hip hop étant qu'elles constituent le fondement de cultures qui se propagent à travers le monde, au-delà

---

<sup>100</sup> Xavier Mauduit. (14 février 2025). *Episode 82/86 Patrick Chamoiseau, conteur et fou d'histoire*, [Émission de radio]. France Culture.  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/patrick-chamoiseau-ecrivain-2847154>  
 (17 février 2025).

<sup>101</sup> Édouard Glissant, *op. cit.*, *Introduction à une poétique du divers*, *loc. cit.*

<sup>102</sup> Édouard, Glissant, *ibid.*

des diasporas qui les ont créées. La force de cette mémoire est précisément sa forme artistique, qui lui a permis de substituer depuis le temps de l'esclavage et d'échapper au regard des maîtres blancs, qui empêchaient les esclaves de la plantation de lire et d'écrire. La danse et le chant sont des formes de libération du corps des esclaves. L'histoire du geste, et le geste comme archive est liée dans la vidéo intitulé *L'or blanc* sur la transmission d'une mémoire qui a été effacée et qui ne peut être reconstituée que par des formes chorégraphiques.



*Dance of malaga*, Theaster Gates,

2019

Video/Film

Single-channel video, sound, 35m.

La vidéo performance de danseurs africains américains et blancs sur l'île de Malaga aux Etats-Unis, est l'une des œuvres de l'artiste Theaster Gates (1973), qui reconstitue l'histoire de la communauté métisse déportée et expulsée par la police américaine et pour cause de racisme. Durant la captation, les danseurs donnent corps à une mémoire anéantie, celle des liens entre les hommes et les femmes de l'île. Les films de ces danseurs sont entrecoupés, entrelacés avec des images d'archives d'époque, de la mémoire africaine américaine. L'ensemble de l'exposition est une manière de faire ressurgir, sortir de terre, la mémoire de cette île. Au Palais de Tokyo, à l'hiver 2019, la captation est projetée sur grand écran dans l'obscurité d'une salle. L'image projetée sur grand écran faisant apparaître des corps immenses par rapport au spectateur. Par le corps et les prises de vues, la danse permet

de déployer la narration dans l'espace d'exposition. Ma pratique s'inscrit dans une histoire de la vidéo-performance dans la continuité des pratiques sculpturales. En effet l'écran sculpte l'espace. L'art vidéo reconstitue comme il fragmente, le corps représenté dans l'espace. Ces deux vidéos sont projetées sur un mur en béton, ce qui permet de mettre en relief la porosité de sa texture et donne ainsi une forme de matérialité au film.

### 3) Dispositif d'installation sérielle dans le White Cube



*Ultime départ, inventaire #1*, 2024,

Installation, Sculptures en argile et sable, valises en carton <sup>103</sup>

L'installation intitulée *Ultime départ, inventaire*, présente des reconstitutions d'objets sculptées en argile et disposées dans des valises datant des années 50. Ces dernières sont

---

<sup>103</sup> voir fig.48, p. XLVIII.

ouvertes, placées les unes à côté des autres, et suspendues sur un mur. Les sculptures aux tailles identiques occupent une partie de l'espace au sein des valises aux proportions suivantes : 42 x 31 x 14 cm, 48 x 30 x 18 cm, 60 x 41 x 15 cm.

Au sein de chacun des espaces, se crée alors une tension dynamique entre l'exposition des objets préservés et le cadre de la valise. Nous considérons cet espace comme une réserve, celle qui dans l'espace pictural permet de révéler les formes. Henri Matisse (1869-1954) parle des espaces entre les choses qu'il distingue pour peindre. La réserve, en ce cas, représente la trace de l'absence de autres objets, ceux qui n'ont pas été préservés. C'est le geste de monstration de l'absence. Dans ce contexte, la présence ou l'absence de l'objet est à comprendre selon la définition que Marc Desportes comme « la présence réelle, in concreto, et non in effigie comme dans un tableau. <sup>104</sup>»



*Mitaines #1*, 2024,  
sculpture, argile, sable, 30 x 15 cm,  
Canon 450d.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Marc Desportes, « Définir les œuvres à objet ? », Les Cahiers du musée national d'art moderne, n°144, 2018, p.84-103.

<sup>105</sup> voir fig.49, p.XLIX.



Je décline deux notions plastiques ensemble, l'installation et la série. Pour aborder la notion d'installation, il est impossible de ne pas parler de l'empreinte de Marcel Duchamp (1887-1968) et du bouleversement plastique que son œuvre a déclenché littéralement au sein du monde de l'art au XXème siècle avec ses *Ready Made*.



*Mitaines #2*, 2024  
sculpture, argile, sable,  
30 x 15 cm,  
Canon 450d <sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> voir fig.50, p.L.

En effet, lorsque l'artiste abandonne la peinture traditionnelle, il sort totalement du cadre pictural et se lance dans l'exploration de nouvelles méthodes de création. En 1915, installé à New York, il choisit deux supports de verre en guise de toile et intègre toutes sortes de hasard à l'intérieur avant de souder les deux éléments ensemble.



*Ultime départ, inventaire (détail) #2*, 2024, Installation

Sculptures en argile et sable, valises en carton

Canon 450D<sup>107</sup>.



*Ultime départ, inventaire (détail) #3*, 2024, Installation

Sculptures en argile et sable, valises en carton

Canon 450D<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> voir fig.51, p.LI.

<sup>108</sup> voir fig.52,, p.LII..

Cette œuvre est composée durant 8 ans et s'intitule *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, œuvre que l'artiste considère comme inachevée. Quelques années plus tard, une des pièces se fragilise et forme une fissure qui selon l'artiste améliore davantage la forme de son œuvre.



*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*

Marcel Duchamp, 1915-1923

Oil, varnish, lead foil, lead wire, and dust on two glass panels

Philadelphia Museum of Art

Photographie personnelle

« Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise. » Marcel Duchamp <sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Marcel Duchamp cité par Didier Ottinger. « La Boîte-en-Valise 1936-1941 ». [notice d'oeuvre], <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/6KCGgV9> (2 avril 2025).

Marcel Duchamp, 1935-41  
*Box in a Valise*  
 MOMA



*Ultime départ, inventaire* (détail)  
 #2, 2024,  
 Installation,  
 Sculptures en argile et sable,  
 valises en carton  
 Canon 450D.



L'installation *Ultime départ, inventaire* se situe à mi-chemin de l'atlas de Aby Warburg dont nous avons précédemment parlé, et des boîtes valises de Duchamp. En effet, ces contenants, objets qui ont existé bien avant l'expérimentation se trouvent à présent au service d'une histoire plastique. Par leur situation figée, remplis d'objets sculptés, chacune

d'elles contient des *histoires fantômes*, des images du passé, des images devant nos yeux, et des images qui surgissent.



*Repetition Nineteen III,*  
Eva Hesse, 1968  
© MOMA.

Ce qui est important, pour reprendre les mots de Marcel Duchamp, est immédiat face à nous par la présence et par l'absence des choses. Cette sensation est accentuée par la répétition des gestes. Nous savons que chaque répétition produit quelque chose de différent, selon Deleuze<sup>110</sup>. C'est une répétition sérielle d'objets qui se ressemblent mais ne sont pas identiques. C'est précisément dans leur différence que l'on peut déceler la forme de leur ensemble. Cette série est un geste qui met l'emphasis sur la question de l'histoire de manière plus collective et dans le même instant met l'accent sur la variabilité de la matière. *Répétition Dix-neuf III* de Eva Hesse, est une œuvre sérielle de 19 formes translucides, mesurant chacune environ 50 cm de haut posées au sol. Il est intéressant de préciser comme l'explique Elisabeth Piot, artiste plasticienne et docteure en arts et sciences de l'art, dans la revue du centre de recherche en art et esthétique, que Eva Hesse tout comme Lynda Benglis, dont nous avons évoqué les oeuvres dans le chapitre précédent, « sculptent toutes deux majoritairement des matériaux fluides, mous ou liquides qui sont dans tous les cas rétifs à l'érection voire à la formation. Les formes qu'elles créent avec ces matériaux sont très souvent répétées, soit au sein d'une même œuvre, soit au sein d'une production en série.<sup>111</sup> »

Dans le cas des séries - *Ultime départ, inventaire et Re-jouer*- je privilégie la répétition et non l'uniformité. La disposition des sculptures, des contenants, des objets dans le même

---

<sup>110</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

<sup>111</sup> Tetrade. (2 juin 2015). « Finir encore. La part du geste à l'épreuve de la répétition » Elisabeth Piot, Centre national de recherche en arts plastiques [video]. Vimeo <https://vimeo.com/129590520>. (10 mars 2025).

espace d'exposition invite le regardeur à découvrir la trace de ces archives fictives qui, à mesure que le temps passe, se transforment en de nouvelles inscriptions temporelles.

Le *White Cube*, terme développé et théorisé par O'Doherty, me permet de mettre en exergue un espace décontextualisé historiquement afin que les oeuvres se distinguent parfaitement les unes des autres<sup>112</sup>. Dans le cadre de ses recherches, l'enjeu est de montrer l'espace que prennent les corps sculptés ou projetés dans un espace au sein desquelles nos corps laissent des empreintes invisibles. Le *White Cube* est un espace qui se présente comme neutre tout en neutralisant chaque objet en contexte institutionnel et s'avère être l'endroit qui rend compte des enjeux de ces recherches. L'exposition de l'archive comme œuvre est aussi celle de son processus de création. Dans cette double exposition, entre photographies et sculptures s'accomplit la démonstration plastique, poétique et scientifique de l'archive comme un système striée de failles. Ces empreintes attestent de la présence de la Trace dans la matière, telle que la définit Edouard Glissant<sup>113</sup>. J'adopte le positionnement de l'artiste comme chercheur, historien et curateur, en montrant que le geste de l'artiste archiviste se poursuit jusque dans l'exposition. Nous avons démontré que la reproduction du geste est centrale dans la reproduction de l'archive.

L'installation sérielle au sein du White Cube permet au regardeur d'observer les sculptures s'effriter tandis que les failles apparaissent à leur surface comme un laboratoire. Les fragments de la terre sèche se distinguent de la surface des sculptures et se détachent, de façon minuscule voire microscopique de la forme première. En sculptant dans l'argile, cette nouvelle archive se métamorphose et acquiert une nouvelle vie. Modeler n'est pas un geste mécanique et suppose l'intervention de la main. Sculpter c'est symboliquement et matériellement inoculer la vie en même temps qu'une pensée. Comme l'écrit Walter Benjamin (1892-1940), la reproduction par la main ne perd pas de son aura. L'artiste navigue entre les catégories et rompt les frontières communément admises entre les disciplines. Il peut s'approprier les méthodes d'enquête propres à toutes les sciences. Les rôles de l'artiste et du scientifique se complètent sont interchangeables et perméables. Sara Callahan montre que l'artiste se fait curateur<sup>114</sup>. De la même manière, il est difficile de séparer la disposition de l'archive dans un lieu-dit, un

---

<sup>112</sup> Brian, O'Doherty, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie.*, Genève, Suisse, JRP/Editions, 2008.

<sup>113</sup> *ibid.*

<sup>114</sup> Sara Callahan, *Art + Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, *op.cit.*, p.173-175.



lieu de conservation, des multiples gestes qui ont conduit à ce que l'artiste puisque l'inventaire comme système de classification de l'archive est créé par ces gestes. C'est notamment cette analogie entre l'exposition de l'archive comme œuvre et son inventarisation, effectuée par le critique d'art et commissaire d'exposition nigérian Okwui Enwezor (1963-2019) qui motive mon positionnement <sup>115</sup>. Comme il a été écrit précédemment, Jacques Derrida parle de l'immobilisme de l'archive. L'archive ne peut être morte, si le geste au principe de sa sélection de *la pulsion d'archive* continue de s'opérer alors même que l'archive est exposée. Tout d'abord, en montrant que l'exposition fait partie du geste, et prolonge ce geste de sélection de l'archive. Exposer est un geste qui prolonge celui de l'archive. L'installation sérielle au sein de White Cube et les vidéos permettent de montrer la répartition de la répétition. Exposer l'archive signifie également exposer le lieu dans lequel cette archive est présentée au visiteur. En effet, il existe une correspondance entre les Archives comme institution et les musées. L'historienne Sara Callahan montre que l'introduction de l'archive, de document est contemporaine des remises en questions du statut de l'œuvre d'art et de ce qui lui confère sa légitimité. La remise en question du rôle des institutions dans la fabrication de l'archive est contemporaine de la remise en question du rôle des institutions dans la fabrication de l'art aussi bien dans le marché de l'art que dans les musées. Ce sont tous les systèmes de production du savoir qui sont examinés, interrogés et critiqués.

---

<sup>115</sup> Okwui, Enwezor *Archive fever. Uses of the document in contemporary art*, New-York, International Center for photography, ED. Steidl, 2008, p.12-26.

## Conclusion

L'interprétation plastique de l'archive impliquerait une métamorphose des formes. Le motif serait engendré de la tension entre les formes dont nous nous délestons et les formes que nous préservons. Ces recherches plastiques s'inscrivent non pas dans l'intention d'une archéologie complète des traces du vivant dont les recherches nous interrogent sur la fuite des traces mémorielles et matérielles, mais davantage sur la manière dont l'acte de sélectionner l'archive engendrerait une nouvelle forme de narration et révélerait son mouvement interne. C'est à partir du geste de faire que ces expérimentations proposent de montrer la porosité plastique de ce que nous définissons comme une archive. Les gestes par des médiums donnent corps à des formes. La forme comme sillon, comme processus ne peut continuer d'exister sans être façonnée. C'est alors que l'archive se métamorphose, se détériore et retrouve une nouvelle identité plastique. « Trace » est une expression complète et complexe en ce qu'elle renvoie au geste et au motif. En effet, au-delà de cette dichotomie entre immatérialité et matérialité, visible et invisible, la Trace - avec un T majuscule - regroupe l'ensemble des pratiques qui seront transmises par les corps, en dehors de ce système de l'archive. C'est par la transmission par le corps que je découvre des formes de traces. Ce « refaire » de l'archive devient un geste artistique. Je conçois cet acte comme une appropriation, une transgression qui remet le créateur au cœur du geste archivistique. Dévoiler, ôter un voile statique et rendre compte de la forme de *La Trace* c'est passer de l'archive à la trace. C'est précisément cet espace que je découvre et que j'expose. La caméra révèle la forme des mouvements de gestes transgénérationnels, de mouvements historiques. L'espace sonore du poème écrit et performé rend compte du mouvement de la trace immatérielle du corps. La sculpture révèle la fragilité de sa forme et des possibles interprétations successives à mesure que le temps passe.

La forme sensible de l'archive est appréhendée non plus dans un lieu de conservation mais bel et bien mise à nue dans un espace d'exposition dans lequel elle devient *ipso facto* une œuvre. La création-recherche permet d'adopter le penser-ensemble au-delà d'une pratique singulière, auctoriale. Elle permet de penser des pratiques en dehors de l'épistémologie occidentale, des pratiques qui interrogent les possibilités de la création artistique au contact de transmissions mémorielles, qui ont échappé à l'épistémologie

dominante. « Quelles archives pour nos émotions? Ne sont-elles pas des mouvements à perte de vue, «motions» hors de toute convenance ? rappelle Georges Didi-Huberman <sup>116</sup>.

Révéler la trace de l'archive sensible c'est dévoiler le mouvement des gestes qui permettent son apparition, à son contact.

*Paris, 2043*

*Je **sculpte** dans le temps le motif de la trace.*

*Je sculpte dans le temps le motif de la trace*

*Je sculpte dans le temps le motif de la trace*

*Je sculpte dans le temps le motif de la trace*

*Je sculpte dans le temps le motif de la trace*

*Je sculpte dans le temps le motif de la trace*

**trace**

---

<sup>116</sup> Georges Didi-Huberman, *Tables de montage*, regarder, recueillir, raconter, Éd de l'Imec, 2023.

## Bibliographie

### Ouvrages

- AKERMAN, Chantal, *Ma mère rit*, Paris, Gallimard, 2021.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools et Calligrammes*, [1913], Paris, ED Imprimerie Nationale, 1995.
- AUSTER, Paul, *Winter journal*, Londres, ed. Faber and Faber, 2012.
- BACHELARD, GASTON, *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, PUF, 2020.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'imagement*, Paris, ED Seuil, 2020.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, ED Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes IV*, Paris, ED du Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt, *L'amour liquide, De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, ED Pluriel, 2021.
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, [1968], New York, Ed. Schocken Books, 1969.
- BENJAMIN, Walter, *Poésie et Révolution*, trad. de l'allemand Maurice Gandillac, Paris, ED Denoël, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, [1942], Paris, Payot & Rivages, 2017.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, [1991] Paris, Gallimard, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1935], Paris, ED Allia, 2020.
- BENJAMIN, Walter, *Oeuvres*, trad. de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Frédéric Joly et Olivier Mannoni, Paris, ED Payot, 2022.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire, essais sur la relation du corps à l'esprit*, [1896], Lille, GF Flammarion, 2012.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, [1934], Paris, GF Flammarion, 2014.
- BERTHET, Dominique, *Pratiques artistiques contemporaines en Martinique, Esthétique de la rencontre I*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BERTHET, Dominique. *Entretiens d'artistes Martinique, Guadeloupe : tome 2 (2000-2014) : esthétique de la rencontre 2*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BOLTANSKI, Christian, et GRENIER Catherine *La vie possible de Christian Boltanski*, ED Seuil, 2007.

CALLAHAN, Sara, *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art*, RAH ed., 2022.

CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

CALLE, Sophie, *Prenez soin de vous*, Actes sud, 2007.

CALLE, Sophie, *Erratum*, Nancy, Atelier EXB, 2023.

CALLE, Sophie, *Collection*, Paris, ED. Musée national Pablo Picasso, 2023.

CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 2000.

CESAIRE, Aimé, *La Poésie*, Paris, ED Seuil, 2006.

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

CHAMOISEAU, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick, *L'empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.

CHAMOISEAU, Patrick, *La matière de l'absence*, Paris, ED Seuil, 2016.

CHAMOISEAU, Patrick, *Frères migrants*, Paris, ED Seuil, 2017.

CHAMOISEAU, Patrick, *Le Conteur, la nuit et le panier*, Paris, ED Seuil, 2021.

CLIFF, Michelle, *If I Could Write This in Fire*, University of Minnesota Press, 2008.

COËLLIER, Sylvie, M'RABET Khalil, BOURCIER, Charline (dir.). *L'altération dans la création contemporaine*. 2019. hal-03169925.

CONTE, Richard (dir.), *René Passeron. La création en acte*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2023.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Rhizome*, Paris, ED Minuit, 1976.

DEOTTE, J.-L., HUYGUE, Pierre-D., *Le jeu de d'exposition*, Paris, Ed. De l'Harmattan, 1998.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, ED. Galilée, 1995.

DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art, Dialogue*. Bry-sur-Marne, ED Ina, 2014.

DESPORTES, Marc, *Oeuvres à objet*, ED. du Regard, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, ED Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, ED Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, ED Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Écorces*, Paris, ED Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Tables de montage. Regarder, Recueillir, Raconter*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'Édition contemporaine, 2023.

DONATIEN, Patricia, *L'exorcisme de la blès*, ED Le Manuscrit, 2006.

DONATIEN, Patricia, *L'art caribéen, le penser pour le dire*, ED L'Harmattan, 2018.

EGA, Françoise, *Le temps des madras. Récit de la Martinique*, ED LUX, 2025.

ENWEZOR, Okwui, *Archive fever. Uses of the document in contemporary art*, New-York, International Center for photography, ED. Steidl, 2008.

ENWEZOR Okwui, OKEKE-AGULU, Chika, El Anatsui. *The Réinvention of Sculpture*, Bologne, ED Damiani, 2022.

FAHLSTRÖM, Öyvind, *Manifeste pour une poésie concrète, Essais choisis*, [1953], Paris, ED. Les presses du réel, 2002.

FAIVRE, ARCIER (D'), Éléonore et al. (ed.), *Mythe et création*, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2005, [en ligne] <https://books.openedition.org/pusl/22102?lang=fr> (19 mars 2025).

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, ED Points, 1952.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Editions de la Découverte, 1961.

FANON, Frantz, *Ecrits sur l'aliénation et la liberté*, Paris, Editions de la Découverte, 2018.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, ED. du Seuil, 1989.

FERDINAND, Malcom, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, ED Seuil, 2019.

FERDINAND, Malcom, *S'aimer la Terre. Défaire l'habiter colonial*, Paris, ED Seuil, 2024.

FOCILLON, Henri, *Éloge de la main*, [1953], Paris, PUF, 2013.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, [1934], Paris, PUF, 2017.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Paris, Gallimard, 1996.

FRÉRUCHET, Maurice, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*, Paris, ED. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 2004, 252 p.

GÉRÉ, Vanina, *Les mauvais sentiments - L'art de Kara Walker*, Dijon, les presses du réel, 2019.



- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- GUERIN, Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, ED La Part de l'Oeil.
- GRINBERG, Léon, GRINBERG, Rebecca, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Lyon, C.L.E, 1986.
- GROOM, Amelia, *Beverly Buchanan. Marsh Ruins*, Londres, ED Afterall books, 2021.
- HAMILTON, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, [1962], trad. Abeth de Beughem, Paris, ED Marabout, 1997.
- HARRIS, Verne, *Ghosts of Archive. Deconstructive Intersectionality and Praxis*, Londres, ED. Routledge studies in Archive, 2021.
- INGOLD, Tim, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, ED Routledge, 2013.
- JARECKA, Dorota, PIWOKARSKA, Barbara, *Erna Rosenstein mogę powtarzać tylko nieświadomie, I can repeat only unconsciously*, Varsovie, ED Fondation Galerie Foksal, 2014.
- KASSOW, Samuel D., *Who Will Write Our History ? Rediscovering a hidden archive from the Warsaw Ghetto*, Penguin Books, Londres, 2007.
- KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines*, Collège de France, ED Fayard, 2011.
- KRAJCBERG Frans, MOLLARD, Claude, *Nouveau manifeste du naturalisme intégral*, Grenoble, ED Critères, 2013.
- LE BRETON, David, *Cicatrices. L'existence dans la peau*, Paris, Editions Métailié, 2024.
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, [1962], Paris, Julliard, 1987.
- LOICHOT, Valérie, *Water Graves. The art of the unritual in the greater Caribbean, Virginia*, University of Virginia Press, 2020.
- LORDE, Audrey, *La Licorne noire. The Black Unicorn*, [1978], trad. Gerty Dambury, Avignon, ED L'Arche, Coll. Des écrits pour la parole. Bilingue, 2021.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, 1965.
- MARX, U (dir.), SCHWARZ, G (dir.), SCHWARZ, M., WIZISLA E., *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*, Ed. Klincksieck, trad. Philippe Ivernel, 2011.
- MÈREDIEU (DE), Florence (dir), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, Gallimard, 1964.
- MORIZOT, Baptiste, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes sud, 2020.

- MORSILLO, Sandrine, *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MORSILLO, Sandrine, PERROT, Antoine, *Ce que disent les peintres du tableau à la peinture.*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, ED Métailié, 1992.
- NOURBESE PHILIP, M, *Zong!*, Londres, ED Silver Press, 2011.
- NORDENFLYCHT(de), J., DIETER ROELSTRAETE, C., Vicuña Cecilia, *Read Thread – The Story of the Red Thread*, Dijon, les presses du réel, 2017.
- O'DOHERTY Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie.*, Genève, Suisse, JRP/Editions, 2008.
- PASSERON, RENÉ, *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg Éditions et Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.
- PASTOUREAU, Michel, *Blanc. Histoire d'une couleur*, Paris, ED. du Seuil, 2024.
- PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Lyon, ENS, 1973.
- PEREC, Georges, *Je me souviens*, Paris, ED Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, *Les Choses*, Paris, ED Julliard, 1965.
- PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, [1978], Paris, Gallimard, 2017.
- PIOTROWSKI, Piotr, *Dans l'ombre de Yalta : Art et avant-garde en Europe de l'Est (1945-1980)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2021.
- PRICE, Sally, PRICE, Richard, *Romare Bearden. Une dimension caribéenne*, Fort-de-France, ED Vents d'Ailleurs, 2006.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récits I*, Paris, ED Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récits II*, Paris, ED Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récits III*, Paris, ED Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul, *Soi même comme un autre*, Paris, ED Seuil, 1990.
- RODNEY, Saint-Eloi, *Nous ne trahirons pas le poème*, Paris, ED Point, 2024.
- RUSH, Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Londres, Ed. Thames Hudson, 2005.
- SOLBIAC, Rodolphe, *La destruction des statues de Victor Schoelcher en Martinique ; l'exigence de réparations et d'une nouvelle politique de savoirs*, Paris, ED L'Harmattan, 2020.
- SZYMBORSKA, Wisława, *De la mort sans exagérer, poèmes 1957-2009*, Paris, Gallimard, 2017.
- TOCQUEVILLE (DE), Alexis *Œuvres complètes. volume 2*, Paris, ED Michel Lévy, 1864.

WARBURG, Aby, *Atlas mnémosyne*, [1915], Paris, ED L'Écarquillé, 2012.

WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité*, [1971], trad. Claude Monod et J-B Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

YATES, Francis A., *L'art de la mémoire*, [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, ED Gallimard, 1975.

ZABUNYAN, Elvan, *Réunir les bouts du monde : art, histoire, esclavage en mémoire*, Paris, ED B42, 2024.

### **Catalogues d'exposition**

*Amalgam*, catalogue de l'exposition de Theaster Gates à Liverpool, Tate, Décembre 2019 à Mai 2020, Londres, ED Tate, 2022.

*Bill Viola*, catalogue d'exposition de Paris Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars - 21 juillet 2014, Paris, ED. RMN-GP, 2014.

*Christian Boltanski. Faire son temps*, catalogue de l'exposition de Paris Centre Georges Pompidou, 13 novembre 2019 - 16 mars 2020, Paris, ED du Centre Pompidou, 2019.

*Drapé - Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer*, catalogue de l'exposition de Lyon, 30 novembre 2019 au 8 mars 2020, Musée des Beaux-Arts, Lyon, ED Liénart/MBA de Lyon, 2019.

*Erna Rosenstein. Aubrey Williams. The Earth Will Open its Mouth*, catalogue de l'exposition de Lodz au Musée des Arts, 28 octobre 2022 - 12 février 2023, Lodz, ED Musée des Arts de Lodz, 2022.

*Esther Shalev Gerz. Entre l'écoute et la parole*, catalogue de l'exposition de Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, du 29 septembre 2012 au 6 janvier 2013, Ringier, Zurich, ED MCBA, Lausanne /JRP, 2012.

*Louise Bourgeois*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars 2008 - 5 juin 2008, Paris, ED Centre Georges Pompidou, 2008.

*My name is Dave. A Hymnal*, catalogue de l'exposition To Speculate Darkly de Theaster Gates à Milwaukee-Wisconsin, 16 avril - 1er août 2016, Milwaukee Art Museum, Milwaukee-Wisconsin, ED Milwaukee Art Museum & Chipstone Foundation, 2013.

*Sophie Calle M'as-tu-vue*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges-Pompidou, 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, Paris, ED Centre Pompidou, 2003.

*Sweet Home Sweet. A Story of Survival, Memory and Returns*, catalogue de l'exposition de Cracovie, Galicia Jewish Museum, 27 juin 2022, Cracovie, ED. Galicia Jewish Museum, 2021.

### **Articles & entretiens universitaires**

BERTHET, Dominique, (dir.), *Art est hasard*, Revue du C.E.R.E.A.P, n°22, janvier 2017.

BERTHET, Dominique, (dir.), *Art et détournement*, Revue du C.E.R.E.A.P, n°24, janvier 2019.

BERTHET, Dominique, (dir.), *Montage et assemblage*, Revue du C.E.R.E.A.P, n°25, janvier 2020.

BERTHET, Dominique, (dir.), *Les risques de l'art*, Revue du C.E.R.E.A.P, n°27, janvier 2022.

BERTHET, Dominique, « Tropiques, un outil de résistance ». Revue de littérature comparée, n° 366, 2018, p.175-180.

CALLAHAN, Sara « When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning? », Art Journal, n° 83, 2024, p.74-78.

CAMPBELL, Andy, « We're Going To See Blood On Them Next », Beverly Buchanan's Georgia Ruins and Black Negativity. » in *Rhizomes. Cultural studies in emerging knowledge*, n° 29, 2016.

CÉSAIRE, Aimé & MÉNIL, René, *Tropiques 1941-1945 - Collection complète*, ED Jean-Michel Place, 1994.

DASH, Julie & HOUSTON, A. Baker, Jr., « Not without my Daughters », *Transition*, n°57, 1992, p. 150-166.

DESPORTES, Marc « Définir les œuvres à objet ? », Les Cahiers du musée national d'art moderne, n°144, 2018, p.84-103.

GOLDBERG, Arthur F. & Deborah A., « The Expanding Legacy of the Enslaved Potter-Poet », in *Journal of African Diaspora Archeology ad Heritage*, n°6, 2017, p. 243-261.

DONATIEN, Patricia, « Postcolonial et/ou (dé)colonial en France et dans la Caraïbe française, visées heuristiques et politiques : Can the Subaltern Speak? », in *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化, n°15, 2020.

MATHIS-MOSER, Ursula « Écrire le monde, écrire l’histoire : *L’empreinte de l’ange* de Nancy Huston revisité ». in *Eurostudia*, n° 1-2, 2018, p. 299–318.

MOÏSE, Myriam. « Espaces mémoriels et esthétiques du trauma. La poésie de Lorna Goodison et M. NourbeSe Phillip ». *Escalavages et Post-esclavages*, n°2, 2020, [En ligne ] <http://journals.openedition.org/slavery/1942>. (22/02/25).

PASSERON, René, « Poïétique et histoire », in *Espaces temps*, n°55-56, 1994, p.98-107.

SCHMIDER, Christine « La dialectique de l’authenticité chez Walter Benjamin. Enjeux politiques et esthétiques », *Noesis* [En ligne], n° 22-23, 2014, [En ligne ] <http://journals.openedition.org/noesis/1884>. (12 mars 2025).

WOOD, Marcus, « Atlantic Slavery and Traumatic Representation in Museums: The National Great Blacks in Wax Museum as a Test-Case », in *Slavery and Abolition*, n°2, 2008, p.157.

ZACARIAS FERREIRA, Gabriel, « Entretien avec Hal Foster », in *Marges*, n°25, 2017.

ZWICK, Tracy. « Dancing with clay. An Interview with Lynda Benglis ». Art Press, Janvier 2014, [En ligne ], <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/dancing-with-clay-an-interview-with-lynda-benglis-56370/> (1 avril 2025).

## Sitographie

Anne-Catherine, Berry. « Caribbean Bodies of Shining Fragments ». L’Univers de Marvin Fabien, *Pendant ce temps-là Tropiques numériques*, [En ligne ] <https://tropiques-atrrium.fr/pendant-ce-temps-la/caribbean-bodies-of-shining-fragments-luni-vers-de-marvin-fabien/#:~:text=L'exposition%20Caribbean%20bodies%3A%20of,Inside%20Out%20et%20Black%20Antilles.> (le 15 février 2025).

Anti-Atlas des frontières. 2025. « Séminaires », [En ligne ] <https://www.antiatlas.net/actions/seminaires/> (le 3 janvier 2025).

Marcel Duchamp cité par Didier Ottinger. « La Boîte-en-Valise 1936-1941 ». [notice d’oeuvre], <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/6KCGgV9> (2 avril 2025).

Exposition et projet de Karen O’Rourke. [Fichier PDF]

<https://karenorourke.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/archivage.pdf>

Lucie Charrier, Emilie Le Guellaut, *La Voix. Dossier thématique*, Carquefou, FRAC Pays-de-la-Loire, [Fichier PDF].

[https://fracdespaysdelaloire.com/wp-content/uploads/2021/02/dossier-pe%CC%81dagogique\\_la-voix.pdf](https://fracdespaysdelaloire.com/wp-content/uploads/2021/02/dossier-pe%CC%81dagogique_la-voix.pdf)

## Dictionnaires

*Dictionnaire culturel de langue française*, Mémoire collective, Alain Rey (dir.), Tome 3, Paris, Dictionnaire le Robert, 2005, p.522.

Centre national de ressources textuelles et lexicales, Porosité. In CNRTL en ligne , consulté le 7 janvier 2025 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9ussite/69039https://www.cnrtl.fr/definition/porosit%C3%A9>.

Institut national du patrimoine. Papier cristal In EUROPAP en ligne, consulté le 18 avril 2025. <https://europap.inp.fr/papier-cristal>.

## Communications scientifiques

Nour Asalia. (15 juin 2018). La fragilité dans les sculptures en papier de Picasso, [Conférence]. VIe journée des jeunes chercheurs du Musée Rodin.

Nantes Université. (4 décembre 2017). *Etienne Klein - Qui a autorité pour parler du temps ?*, [video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_VyDZ5HWOQ](https://www.youtube.com/watch?v=g_VyDZ5HWOQ) (2 février 2025).

## Podcasts, Interviews

Eva Bester. (10 février 2025). *Patrick Chamoiseau. “ L’esprit de poésie est très présent chez les gens qui se battent ”*. [Émission de radio]. France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-20e-heure/la-20eme-heure-du-lundi-10-fevrier-2025-8138840> (12 février 2025).

Getty Research Institute. (15 août 2019). *Dance of Malaga: Getty Artist-in-Residence Theaster Gates Explores Love, Race in America in New Film*, [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Cammz0BMWKU&t=264s> (25 mars 2025).

Peter Fishli, « A personal little story has the same importance as a big historical event », Bourse de Commerce Pinault Collection, [En ligne], <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/personal-little-story-has-same-impotence-big-historical-event-peter-fischli> ( 12 avril 2025).



Tetradé. (2 juin 2015). « Finir encore. La part du geste à l'épreuve de la répétition » Elizabeth Piot, Centre national de recherche en arts plastiques [video]. Vimeo <https://vimeo.com/129590520>. (10 mars 2025).

Xavier Mauduit. (14 février 2025). *Episode 82/86 Patrick Chamoiseau, conteur et fou d'histoire*, [Émission de radio]. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/patrick-chamoiseau-e-crivain-2847154> (17 février 2025).

## **INDEX DES NOMS PROPRES /**

### **A**

ABDESSEMED, ADEL p.40.

APOLLINAIRE, GUILLAUME p.5.

AUERBACH, RACHEL p.7.

ASALIA, NOUR p.39.

### **B**

BACHELARD, GASTON p.16.

BARTHES, ROLAND p.29, p.49, p.53.

BECKER, OSCAR p.39.

BENGLIS, LYNDA p.33, p.34, p.64.

BENJAMIN, WALTER, p.14, p.16, p.17, p.23, p.46, p.65.

BEUYS, JOSEPH p.13.

BOLTANSKI, CHRISTIAN p.20, p.21.

BOURGEOIS, LOUISE p.19, p.28, p.39.

BUCHANAN, BEVERLY p.46.

### **C**

CALLAHAN, SARA p.7, p.20, p.65, p.66.

CALLE, SOPHIE p.15.

CHAMOISEAU, PATRICK p.55.

CONTE, RICHARD p.2.

CREUZET, JULIEN, p.24, p.55.

### **D**

DELEUZE, GILLES p.64.

DERRIDA, JACQUES p.33, p.36, p.52, p.66.

DESCARTES, RENÉ p.19.

DESPORTES, MARC p.1, p.59.

DIDI HUBERMAN, GEORGES p.33, p.49, p.54.

DJEBAR, ASSIA p.14.

DUCHAMP, MARCEL p.59, p.62, p.63, p.64.

### **E**

ENWEZOR, OKWUI p.66.

## **F**

FAHLSTRÖM, ÖYVIND p.5.

FISCHLI PETER p.38.

FLUXUS p.50.

FOUCAULT, MICHEL p.1.

## **G**

GATES, THEASTER p.57.

GLISSANT, EDOUARD, p.1, p.9, p.10, p.56, p.65.

GUÉRIN, MICHEL p.12.

## **H**

HAMILTON, KATE p.35.

HERKENHOFF, PAULO p.17, p.19.

HESS, EVA p.64.

## **I**

INGOLD, TIM p.1.

## **K**

KASSOW, SAMUEL p.8.

KLEIN, ETIENNE p.51.

## **L**

LICHTENSZTAJN, ISRAEL p.7.

## **M**

MALRAUX, ANDRÉ, p.47.

MATHIS-MOSER, URSULA p.14.

MATISSE, HENRI p 59.

MAUDUIT, XAVIER p.55.

MAURER, DORA p.51.

MOÏSE, MYRIAM p.11.

## **N**

NOURBESE PHILLIP, MARLENE p.11, p.12.

## **O**

OYNEG SHABES p.7.

**P**

PASSERON, RENÉ, p.2, p.52.

PASTOUREAU, Michel p.22.

PEREC, GEORGES p.14.

POLLOCK, JACKSON p.33.

**R**

RINGELBLUM, EMMANUEL, p.3, p.7.

ROSENSTEIN, ERNA p.4.

**S**

SEDA, KATERINA p.53.

SEKSZTAJN, GELA p.3.

SZYMBORSKA, WISLAWA p.14.

**T**

TURNER, JOSEPH MALLORD WILLIAM p.10.

TOCQUEVILLE (DE), ALEXIS p.43.

**V**

VIOLA, BILL p.21.

**W**

WALKER, KARA p.45

WARBURG, ABY p.48, p.49, p.50, p.63, p.68.

WARHOL ANDY p.28.

WEISS, DAVID p.38.

WINNICOTT, DONALD p.20.

**Z**

ZABUNYAN, ELVAN p.11.

## INDEX DES NOTIONS /

### A

ABSENCE p.19, p.28, p.52, p.59, p.64.

ANALOGIQUE p.48.

ANAPHORE p.13, p.14, p.15.

APPARAÎTRE p.15, p.23, p.57.

ANTILLES p.9, p.43, p.56.

ANTHROPOLOGIE p.2.

ATLANTIQUE p.9, p.11.

ATLAS p.47, p.48, p.49, p.50, p.63.

AURA p.17, p.23, p.65.

ARCHIVE p.3, p.4, p.6, p.7, p.8, p.9, p.12, p.13, p.14, p.15, p.16, p.18, p.19, p.20., p.28, p.30, p.31, p.33, p.36, p.39, p.46, p.47, p.50, p.52, p.53, p.54, p.57, p.65, p.66, p.67.

ARGENTIQUE p.1, p.48, p.51.

ARGILE p.1, p.16, p.17, p.18, p.19, p.20, p.21, p.22, p.23, p.24, p.25, p.28, p.36, p.37, p.38, p.39, p.40, p.41, p.42, p.44, p.56, p.58, p.59, p.60, p.61, p.63, p.65, p.66.

### B

BLANC p.22, p.41, p.42, p.43, p.44, p.52, p.54, p.55, p.56, p.57, p.66.

### C

CONTACT p.6, p.42, p.43, p.54, p.66.

CORPS p.1, p.2, p.4, p.13, p.14, p.16, p.18, p.19, p.20, p.24, p.28, p.29, p.45, p.53 p.54, p.56, p.57, p.58, p.66.

CRÉER p.2, p.5, p.13, p.14, p.18, p.40.

### D

DISCONTINUITÉ p.6, p.50.

DISPARAÎTRE p.15, p.32, p.40.

DISPARITION p.22, p.33.

DISPOSITIF p.1, p.58.

DOUBLURE p.22.

DUCTILITÉ p.39, p.65.

### E

EAU p.5, p.6, p.11, p.18, p.28, p.29, p.42, p.43.

ÉCRIRE p.4, p.10, p.13, p.14, p.25.

ÉCRITURE p.5, p.6, p.9, p.55.

EMPREINTE p.14, p.18, p.20, p.26, p.46, p.55, p.60, p.65, p.66.

ESPACE p.4, p.6, p.9, p.12, p.13, p.14, p.15, p.16, p.17, p.18, p.22, p.24, p.29, p.31, p.37, p.45, p.55, p.53, p.58, p.59, p.64, p.65, p.66.

ETAT p.19, p.28, p.37, p.39, p.66.

EXPÉRIMENTATION p.1, p.2, p.5, p.6, p.7, p.14, p.15, p.28, p.31, p.41, p.63, p.65, p.66.

## **F**

FAILLE p.37, p.39, p.65.

FAMILIAL p.15, p.19, p.33

FICTION p.6, p.55.

FISSURE p.18, p.28, p.37, p.62.

FORME p.1, p.2, p.4, p.5, p.6, p.9, p.10, p.11, p.13, p.14, p.16, p.17, p.18, p.20, p.21, p.30, p.32, p.33, p.38, p.39, p.44, p.52, p.53, p.55, p.56, p.57, p.58, p.59, p.62, p.64, p.65.

FRAGILITÉ p.12, p.39, p.45, p.46.

FRAGMENT p.6, p.28, p.37, p.65.

FRIABILITÉ p.18, p.40.

## **G**

GÉNÉRATION p.18, p.33, p.47, p.50.

GIOTTO p.17, p.19, p.20, p.22, p.23, p.24, p.25, p.36, p.37, p.44.

GESTE p.1, p.2, p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.9, p.10, p.12, p.14, p.16, p.18, p.20, p.24, p.26, p.28, p.3, p.33, p.40, p.49, p.50, p.52, p.54, p.55, p.56, p.57, p.59, p.64, p.65, p.66.

GRAVER p.25.

## **H**

HISTOIRE p.4, p.9, p.10, p.11, p.14, p.16, p.18, p.19, p.20, p.24, p.28, p.32, p.43, p.45, p.46, p.49, p.52, p.55, p.56, p.57, p.58, p.63, p.64.

## **I**

INSCRIRE p.7.

INSTALLATION p.21, p.40, p.41, p.45, p.46, p.52, p.53, p.54, p.55, p.56, p.58, p.59, p.60, p.61, p.63, p.65, p.66.

INTERPRÉTATION p.18, p.31, p.55.

INTIME p.5, p.15.

INVENTAIRE p.14, p.15, p.58, p.59, p.61, p.63, p.64, p.65.

INVISIBLE p.5, p.10, p.27, p.33, p.39, p.66.



## **L**

LIANT p.9, p.14, p.18, p.28.

LIEN p.9, p.14, p.15, p.39, p.57.

LIEU p. 2, p.4, p.6, p.10, p.33, p.39, p.66, p.67.

## **M**

MAIN p.1, p.4, p.8, p.16, p.17, p.30, p.31, p.43, p.52, p.53, p.54, p.55, p.56, p.65.

MATIÈRE p.14, p.18, p.24, p.25, p.26, p.28, p.32, p.33, p.37, p.38, p.39, p.40, p.55, p.64, p.65.

MÉMOIRE p.1, p.2, p.4, p.5, p.7, p.8, p. 9, p.10, p.11, p.14, p.16, p.17, p.18, p.19, p.20, p.21, p.22, p.24, p.33, p.39, p.40, p.47, p.49, p.50, p.52, p.53, p.54, p.55, p.56, p.57.

MODÈLE p.7, p.18, p.22, p.39, p.44, p.46, p.49, p.52, p.65.

MODELER p.16, p.18, p.20, p.21, p.65.

MONDE p.5, p.7, p.11, p.14, p.21, p.28, p.38, p.56, p.60.

MONUMENT p.22, p.40, p.45, p.46.

MOTIF p.17, p.24, p.28, p.37, p.39, p.40.

MOUVEMENT p.1, p.4, p.5, p.6, p.14, p.15, p.18, p.19, p.27, p.28, p.29, p.32, p.36, p.39, p.49, p.50, p.51, p.52, p.53, p.55, p.56.

## **N**

NARRATION p.5, p.7, p.18, p.46, p.55, p.58.

NUMÉRIQUE p.14, p.17, p.18, p.19, p.20, p.25, p.27, p.29, p.30, p.31, p.32, p.36, p.37, p.42, p.49.

## **O**

OBJET p.1, p.2, p.5, p.7, p.9, p.12, p.18, p.20, p.21, p.23, p.24, p.28, p.32, p.37, p.46, p.48, p.49, p.53, p.58, p.59, p.63, p.64, p.66.

OCÉAN p.9, p.11, p.17.

OUBLI p.8, p.9.

OUVRAGE p.11, p.33, p.39.

ORIGINE p.9, p.46.

## **P**

PAPIER p.4, p.6, p.7, p.9, p.17, p.21, p.27, p.29, p.30, p.32, p.33, p.34, p.35, p.39, p.41, p.43, p.55, p.56.

PEAU p.6

PERSONNEL p.1, p.16, p.19, p.21, p.38, p.49, p.50.

PHOTOGRAPHIE p.28, p.30, p.33, p.47, p.48, p.49.

POESIE p.5, p.11, p.28.

POÏÉTIQUE p.2, p.52.

POROSITÉ p.1, p.6, p.12, p.28, p.37, p.40.

PRÉSENCE p.1, p.9, p.14, p.15, p.16, p.18, p.23, p.28, p.33, p.52, p.59, p.64, p.65.

PROCESSUS p.1, p.2, p.11, p.14, p.18, p.28, p.33, p.34, p.38, p.39, p.40, p.41, p.49, p.51, p.52, p.65.

## **Q**

QUOTIDIEN p.6, p.7, p.12, p.14, p.28, p.38.

## **R**

RACONTER p.9, p.18, p.55.

RÉAPPROPRIATION p.1, p.5, p.19.

RÉCIT p.9, p.18, p.19, p.55, p.56.

RECHERCHE p.1, p.2, p.5, p.6, p.12, p.18, p.38, p.49, p.51, p.54, p.55, p.64.

RECOMMENCER p.18, p.52.

RECRÉER p.20, p.21, p.52.

RÉEL p.1, p.6, p.7, p.14, p.18.

REFAIRE p.17.

REJOUER p.20, p.2.

RELATION p.1, p.9, p.46, p.50, p.56.

RELIEF p.17, p.18, p.58.

RÉPÉTITION p.18, p.20, p.40, p.51, p.52, p.54, p.55, p.64.

REPRÉSENTATION p.10, p.18, p.41, p.44, p.45, p.55.

REPRODUCTION p.22, p.23, p.39, p.65.

RÉSERVE p.4, p.6, p.7, p.12, p.41, p.59.

## **S**

SABLE p.17, p.18, p.19, p.20, p.22, p.23, p.24, p.25, p.36, p.37, p.40, p.41, p.42, p.45, p.46, p.56, p.58, p.59, p.60, p.61, p.63.

SCULPTURE p.13, p.17, p.18, p.19, p.20, p.22, p.23, p.25, p.28, p.33, p.35, p.36, p.37, p.38, p.39, p.40, p.41, p.44, p.45., p.46, p.55, p.58, p.59, p.60, p.61, p.63, p.64, p.65.

SÉRIE p.6, p.8, p.17, p.19, p.20, p.22, p.23, p.24, p.25, p.27, p.30, p.32, p.36, p.38, p.58, p.59, p.60, p.63, p.64, p.65.

SONORE p.1, p.13, p.14, p.15, p.16.

SOUVENIR p.6, p.8, p.9, p.13, p.14, p.15, p.18, p.21, p.23, p.24, p.38.

SUCRE p.40, p.41, p.42, p.43, p.44, p.45, p.46, p.55, p.56.

SURFACE p.18, p.37, p.55, p.65.

SYSTÈME p.8, p.20, p.65, p.66.

## **T**

**TABLEAU** p.11, p.59.

**TAILLER** p.22.

**TAPUSCRIT** p.6, p.8, p.10, p.13, p.15.

**TEMPORALITÉ** p.2., p.6, p.27, p.36, p.49, p.52, p.53.

**TEMPS** p.4, p.6, p.7, p.9, p.14, p.15, p.17, p.18, p.21, p.22, p.23, p.26, p.28, p.37, p.39, p.40, p.45, p.46, p.49, p.51, p.52, p.57, p.65, p.66.

**TERRE** p.8, p.9, p.16, p.18, p.36, p.65.

**TEXTURE** p.17, p.18, p.41, p.58.

**TISSU** p.9, p.16, p.17, p.18, p.29, p.39.

**TOUCHER** p.4, p.26.

**TRACE** p.7, p.8, p.9, p.16, p.18, p.33, p.36, p.37, p.47, p.49, p.52, p.53, p.56, p.59, p.65.

**TRANSFORMATION** p.19, p.22, p.32, p.33, p.37, p.39, p.55.

**TRANSMISSION** p.1, p.14, p.18, p.20, p.22, p.26, p.40, p.45, p.56, p.57.

**TRANSPARENCE** p.15.

**TROUVER** p.1, p.7, p.9, p.15.

## **V**

**VÊTEMENT** p.16, p.17, p.18, p.19, p.20, p.22, p.23, p.24, p.25, p.28, p.35, p.36, p.37, p.39, p.55.

**VIDEO** p.1, p.21, p.41, p.43, p.50, p.51, p.52, p.53, p.54, p.56, p.57, p.58, p.66.

**VISIBLE** p.5, p.6, p.27, p.33, p.39, p.56.

**VOIX** p.11, p.13, p.14, p.16., p.46.

## **W**

**WHITE CUBE** p.65.

## Table des illustrations

(Couverture) #0

*Sans titre*, Aquarelle, Gela Seksztajn p.3.

*Sans titre*, Erna Rosenstein, *Extrait du livre d'artiste*, p.4.

*Méduses #1* (série), poème tapuscrit p.6.

*Méduses #2* (série), poème tapuscrit p.8.

*Trame*, poème tapuscrit p.10.

*Zong!#1*, poème, Marlene NourbeSe Philip p.12.

*Anaphore du souvenir*, poème sonore p.13.

*Anaphore du souvenir* (extraits), tapuscrit du poème sonore p.15.

*Re-jouer* (série) #1, photographie numérique p.17.

*Re-jouer* (série) #2, sculpture p.17.

*Re-jouer* (série) #3, photographie numérique p.19.

*Re-jouer* (série) #4, sculpture p.19.

*Re-jouer* (série) #5, photographie numérique p.20.

*Re-jouer* (série) #6, sculpture p.20.

*Essais de reconstitution en pâte à modeler*, Christian Boltanski p.21.

*Tristan's ascension (The sound of a mountain under a waterfall)*, Bill Viola p.21.

*Re-jouer* (série) #7, photographie numérique Canon p.22

*Re-jouer* (série) #8, sculpture p.22.

*Re-jouer* (série) #9, photographie numérique Canon p.23.

*Re-jouer* (série) #10, sculpture p.23.

*Rejouer* (série) #11, photographie numérique Canon p.24.

*Rejouer* (série) #12, sculpture p.24.

*Re-jouer* (détail) #13, sculpture p.25.

*Re-jouer* (détail) #14, sculpture p.25.

*Passages* (série) #1, installation p.27.

*Passages* (détails) #2, installation p.29.

*Jupons faits main en nylon vers 1950 - archive personnelle* (série) #1, installation p.30.

*Jupons faits main en nylon vers 1950 - archive personnelle* (détail) #2, installation p.31.

*Passages* (série) #3, installation p.32.

*Passages* (série) #4, installation p.32.

*Lynda Benglis in her Bowery studio*, photographie d' Eeva-Inkeri p.34.

*Nœuds et nus*, installation, Lynda Benglis p.34.

*Birth*, structure de papier, Kate Hamilton p.35.

*Clothes*, structure de papier, Kate Hamilton p.35.

*Re-jouer* (série) #15, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso p.36.

*Re-jouer* (détail) #16, sculpture de vêtement, argile, sable, gesso p.37.

*Popular Opposites : Clean and dirty*, série de sculptures, Peter Fischli, David Weiss p.38.

*Suddenly This Overview*, installation, Peter Fischli, David Weiss p.38.

*Shams*, installation, Adel Abdessemed p.40.

*L'or blanc*, installation vidéo p.41, p.54.

*L'or blanc* #1, (extraits) installation- vidéo p.41.

*Isles à sucre*, sculpture, p.42.

*Silhouette en papier de la Martinique - L'or blanc* (détail), installation vidéo p.43.

*A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, Kara Walker p.45.

*Domino Sugar - Usine à sucre de Brooklyn*, p.45.

*Marsh ruins*, Beverly Buchanan, p.46.

*Mille neuf cent cinquante*, planche de photographies argentiques p.47.

*Deux mille vingt trois*, planche de photographies numériques p.48.

*Deux mille vingt trois*, planche de photographies numériques p.49.

*Deux mille vingt quatre*, planche de photographies numériques p.49.

*Hand on the other hand*, vidéo performance, p.50.

*Reversible and changeable phases of movement*, photographie, Dora Maurer, p.51.

*Timing*, Dora Maurer p.51.

*It doesn't matter* (détail), installation, Katerina Seda p.53.

*It doesn't matter*, installation, Katerina Seda p.54.

*Dance of Malaga*, video-installation, Theaster Gates p.57.

*Ultime départ, inventaire* #1, sculpture p.58.

*Mitaines* #1, sculpture p.59.

*Mitaines* #2, sculpture p.60.

*Ultime départ, inventaire* (détail) #2 p.61, p.63

*Ultime départ, inventaire* (détail) #3 p.61.

*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, installation, Marcel Duchamp p.62.

*Boîte-en-valise*, assemblage p.63.

*Box in a Valise*, Marcel Duchamp p.63.

*Repetition Nineteen III*, Eva Hesse p.64.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p.1
I - Les <b>gestes du</b> plasticien depuis l'archive	p.3
1) re——tracer, du sens aux formes	p.5
2) Re commencer, le son du souvenir	p.13
3) re———jouer les mains dans la terre	p.16
II - <b>Mouvements</b> des corpus de l'archive	p.27
1) Propriétés et extensibilités du papier cristal	p.27
2) Temporalités de l'argile dans la processus créatif	p.36
3) Le sucre, texture insaisissable et représentation	p.41
III - L' archive <b>exposée</b> , sa <b>trace</b>	p.47
1) Fabrication d'un <i>atlas mnemosyne</i>	p.47
2) L'image en mouvement, réactivation de l'archive	p.50
3) Dispositif d'installation sérielle dans le White Cube	p.58
CONCLUSION	p.67
BIBLIOGRAPHIE	p.69
Index des noms propres	p.79
Index des notions	p.82
Table des illustrations	p.87