

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

École des Arts de la Sorbonne

Mon quotidien empr(ei)nté

**L'empreinte corporelle : un moyen plastique
de révéler et de rendre conscient la complexité
des gestes du quotidien.**

CIAVAGLINI Marie-Alice

Master Recherche Arts Plastiques et Création Contemporaine

Mémoire de Master 2

Préparé sous la direction de Mme Sandrine Morsillo

Année universitaire 2025-2026

Mercis

Les empreintes corporelles sont omniprésentes dans le quotidien des êtres humains. Vivre implique forcément d'interagir avec son environnement et d'y laisser des traces de son passage. S'asseoir, se laver, marcher ou s'habiller sont des actions automatisées dont on ne prête que peu d'attention. Pourtant elles laissent derrière elles des traces qu'il serait pertinent d'analyser. Elles pourraient révéler des informations sur la complexité des gestes manuels.

Nous chercherons à déterminer dans quelle mesure l'empreinte corporelle constitue un moyen plastique de révéler et de rendre conscient la complexité des gestes du quotidien. Pour tenter de répondre à cette problématique nous nous concentrerons sur une recherche théorique et pratique. Le travail s'appuiera sur l'archivage et l'analyse d'empreintes du quotidien mais aussi sur la création de nouvelles traces par des performances et installations interactives.

MOTS-CLEFS

Empreinte

Intime

Quotidien

Emprunt

Interaction

Fragment

Sommaire

Introduction	5
PREMIERE PARTIE	
L'empreinte corporelle confère une nouvelle vision du quotidien	8
I. Un quotidien ancré dans le concret, dans la matière	9
II. Un quotidien en action, éloge des gestes mineurs	19
III. Un quotidien à décrypter	28
DEUXIEME PARTIE	
L'empreinte, vecteur d'une identité multiple et partagée	42
I. Empreinte corporelle est un moyen d'autoscopie	43
II. Une intimité partagée	51
III. L'empreinte est fragmentaire et multiple	62
TROISIEME PARTIE	
L'empreinte, cœur des échanges au double jeu de l'emprunt	73
I. Expérimenter l'emprunt	74
II. L'emprunt du spectateur	80
III. Un cycle d'échange	89
Conclusion	98
Bibliographie	100
<i>Index nominum</i>	103
<i>Index rerum</i>	104
Annexe	105

Introduction

Nous expérimentons actuellement, et depuis quelques années déjà, une crise de la sensibilité et de l'attention. L'addiction aux écrans, la surabondance des images, la dématérialisation croissante des échanges et l'exigence permanente à la productivité participent entre autres à une forme d'appauvrissement généralisé de l'attention. Cela se répercute par une diminution de notre capacité à percevoir, analyser et comprendre¹ notre environnement et notre propre corps. Notre rapport à soi face au monde se noie dans un flux de tâches et de données. Ainsi, nos gestes se multiplient mais leur perception s'effrite. Nous agissons alors sans toujours prendre conscience de la portée de nos gestes ni des traces qu'ils laissent. Dans un contexte marqué par de multiples crises, il devient alors nécessaire de se ressaisir. Retrouver une forme de conscience de soi pourrait être un prérequis pour réapprendre à habiter le monde. Dès lors, on pourrait se demander comment reprendre conscience de notre corps et de tous les gestes qui l'animent ? Comment rendre perceptible ce qui par habitude est invisibilisé ?

Les Arts Plastiques pourraient être une approche possible pour une réactivation du regard. Les œuvres contemporaines traitent de plus en plus du quotidien pour le romantiser, le critiquer, le politiser afin de remettre en question ce qui nous paraît banal et acquis. Il n'est pas question de créer des formes spectaculaires mais au contraire de happer le spectateur par des objets ou des gestes qui lui paraissent familiers au premier regard. Afin de traiter du quotidien en tant que « vie de tous les jours », il est nécessaire de parler du réel avec le réel, d'adopter une démarche artistique plus réduite, voire minimale. Pour révéler ce qui est déjà là, il ne s'agit donc pas de créer des gestes extraordinaires mais au contraire de rendre visible ceux que nous accomplissons quotidiennement sans y prêter attention.

C'est dans cette perspective que ma pratique artistique s'inscrit : elle repose sur le travail de l'empreinte, entendue ici comme l'action de marquer par pression une forme sur un support². Je travaille plus particulièrement sur l'empreinte du corps humain afin de matérialiser les gestes du quotidien. Nos actions laissent forcément des traces de notre passage,

1 « Par "crise de la sensibilité", j'entends un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relations à l'égard du vivant. » Baptiste Morizot, *Manière d'être vivant*, Paris, Acte sud, 2020, p.17.

2 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Empreinte* [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/empreinte> (10 janvier 2025).

cependant elles sont invisibilisées par habitude. En rendant visible des mouvements souvent automatisés, je cherche à interroger leurs significations et leurs impacts.

La notion d’empreinte étant vaste, il est nécessaire de délimiter le cadre de cette recherche. En effet, il existe une profusion de matériaux et d’opérations possibles pour obtenir une empreinte. Cela peut désigner autant la pratique du bronze, du *gyotaku*, de la gravure, du cyanotype ou plus simplement d’une trace de pied dans le sable. Dans la mesure où le sujet se réfère à notre quotidien, qu’il présuppose un contexte dominé par la simplicité la spontanéité et l’authenticité il me paraît opportun de se concentrer sur les empreintes corporelles directes³ réalisées par contact immédiat entre le corps et le support. L’empreinte directe ou de moulage sur le vif est la forme la plus réduite de l’empreinte, elle serait la forme de représentation la plus fidèle du référent.

Deux conditions définissent cette empreinte : le contact et la disparition. L’empreinte se forme grâce à la pression du sujet dans un support, mais, c’est bien le départ du sujet qui permet de faire exister cette empreinte et de nous la dévoiler. Le contact et le départ du sujet sont donc les deux conditions *sine qua non* de cette pratique. Il y a une nécessité à révéler la trace pour étudier le geste passé.

L’empreinte d’un corps vivant est toujours empreinte d’un geste car elle suppose une action autonome. Celui qui marque est aussi celui qui se retire. Ce point est essentiel car ce type d’empreinte exclut les empreintes à distance⁴ (la photographie ayant besoin d’une distance nécessaire pour la mise au point) et les moulages funéraires, où le geste de pression et de retrait est exécuté par une tierce personne. Je privilégie ici le vivant, l’acte en train de se faire plutôt que l’empreinte d’un sujet passif.

La vie d’un individu est jalonnée par ses empreintes : ses traces de pas sur le bitume, ses mains sur la vitre, les reliefs de ses repas sur une serviette ou encore les projections de peintures sur sa combinaison. Vivre implique nécessairement de laisser des traces de son passage. Il n’est donc pas nécessaire de créer de nouvelles formes mais de se concentrer sur ce que

3 Jean-Marie Shieffer, « Empreinte », in, Etienne Souriau(dir.), *Vocabulaire d’esthétique*, Paris, PUF, 1990, p.654.

4 Jean-Marie Shieffer, « Empreinte », *ibid.*, p.654.

nous produisons déjà au quotidien. L'art permettrait de mettre en valeur ces empreintes et, peut-être, de susciter une prise de conscience commune du geste anodin.

Se pose alors la question centrale de cette recherche : **Dans quelles mesures l'empreinte corporelle est un moyen plastique de révéler et de rendre conscient la complexité des gestes du quotidien ?** À travers cette problématique nous tenterons de comprendre si l'empreinte permet réellement de réactiver notre regard sur l'ordinaire ? En quoi l'analyse d'un geste « mineur » est pertinente ? Que dit-il de nous ? Comment l'empreinte peut changer notre perception du quotidien ? Geste d'empreindre, quelle serait sa portée ? Travailler avec l'empreinte ne serait pas seulement une démarche introspective mais posséderait une dimension relationnelle et une prise de conscience collective ?

Ce travail de recherche s'appuie à la fois sur une pratique personnelle de l'empreinte et sur l'étude de références artistiques telles que Giuseppe Penone, Yves Klein mais aussi les écrits de Georges Didi-Huberman, René Denizot et Barbara Formis.

Mon propos s'organisera autour de trois axes :

Tout d'abord, nous montrerons que l'empreinte corporelle confère une nouvelle vision du quotidien. Elle révélerait un quotidien ancré dans le concret, dans le contact avec la matière, mais aussi un quotidien en action, traversé par des gestes dont on ne prêterait guère plus d'attention. L'empreinte tout comme le quotidien doit donc être décryptée afin de mesurer l'ampleur de ces actions ordinaires.

Puis, nous analyserons en quoi l'empreinte corporelle nous renseigne sur son référent. Renvoyant au corps qui l'a produite, elle incarnerait une identité à la fois unique et partagée. Cette autoscopie du corps révélerait une intimité partagée qui se manifeste dans la forme fragmentaire et multiple de l'empreinte.

Enfin, nous verrons que l'empreinte est au cœur des échanges. Pour réellement conscientiser nos gestes du quotidien, il serait pertinent pour chacun d'expérimenter l'emprunt, autant pour celui qui réalise que celui qui regarde. Ce cycle d'échange peut exister grâce à l'empreinte, pratique qui traverse les âges afin que le plus grand nombre puisse s'y transposer.

PREMIERE PARTIE

L'empreinte corporelle confère une nouvelle vision du quotidien

I. Un quotidien ancré dans le concret, dans la matière

1.1.1. Un monde sensible, tactile

« Nous considérons que nous sommes des êtres rationnels, pensants et parlants, et pourtant, pour nous, vivre signifie avant toute chose regarder, goûter, toucher ou sentir le monde.¹ » Pour Emanuele Coccia, être au monde signifie en premier lieu expérimenter le sensible. Le monde sensible désigne cette réalité matérielle, où tout est accessible par nos sens. C'est une réalité que chacun perçoit mais interprète différemment. L'information serait donc reçue par le corps puis traitée de manière subjective suivant les sensibilités. Ainsi, avant même d'être intelligible, une information doit transiter par le monde matériel et être ressentie par le corps.

Au fondement de ce rapport sensible au monde se trouve le corps et plus particulièrement la peau. Giuseppe Penone² théorise cette notion autant dans sa pratique artistique que dans ses écrits : « La peau c'est l'enveloppe tactile et la limite de notre corps. C'est notre seul espace de contact avec l'univers extérieur. C'est par la peau, sensible et perméable, que nous pénétrons le monde et que nous sommes pénétrés par lui.³ » Le toucher est le sens privilégié par Penone : avant de voir il faut ressentir la matière.

Le sens du toucher est l'une des rares choses qui ne dépend pas d'une construction culturelle ou de dogme. Tout être vivant éprouve des sensations matérielles et tactiles : la dureté de la pierre, la douceur de la fourrure, la fraîcheur du verre... Le toucher informe sur les textures, les consistances et les états de la matière. On peut aiguïser ou réduire cette sensibilité tactile mais on ne peut l'oblitérer complètement. Tant que l'on possède une enveloppe corporelle, on expérimente un rapport direct à la matière.

Le sens du toucher se distingue aussi car il possède une double connotation : toucher signifie à la fois recevoir et agir. La peau est le seul organe sensoriel qui, dans le même geste, perçoit et transforme. Le simple geste de prendre et manipuler peut alors avoir un impact sur l'objet saisi. *Avvolgere la terra* en est un bon exemple. Cette sculpture présente l'empreinte des mains de Giuseppe Penone saisissant l'argile. Dans un seul mouvement, l'artiste a modelé

1 Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p.9.

2 Giuseppe Penone est un artiste italien né en 1947. Associé au mouvement Arte povera, Penone explore la relation entre le corps humain et la nature. Son travail questionne l'empreinte et la trace, à travers des matériaux comme l'arbre, la roche ou le corps humain.

3 Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone, le regard tactile*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012, p.42.

la terre et fossilisé le geste. Pour lui, la sculpture est avant tout un rapport tactile avec la matière. Le simple fait de la toucher et de la ressentir est un acte créateur.

Une grande partie de nos actions impliquent un rapport tactile entre le corps et le monde. Toucher, saisir, poser, déplacer, jeter sont des actions essentielles pour l'Homme, et toutes impliquent une incidence sur notre corps et notre environnement. Qu'importe la teneur du geste, une action laisse *a minima* son empreinte : l'empreinte du corps. « Avec l'art, on affirme une existence. Et la première affirmation que l'on puisse donner de sa propre existence, c'est l'empreinte. Dès que l'on se met à toucher une chose ou un objet pour le sentir et le comprendre, on le couvre d'empreintes. L'empreinte est la mémoire déposée par le corps. ⁴ »

Le simple fait de s'allonger sur un lit en offre un exemple quotidien. Couché, mon dos ressent la chaleur du matelas, mes bras parcourent la douceur du tissu et ma tête s'affaisse sur la mollesse du coussin. Cependant, ce contact transforme la matière : le tissu se plisse, se



Illustration 1 – Marie-Alice CIAVA, *À demi gisant*, 2026.

creuse, se déforme, se salit peut-être et s'use certainement. *À demi gisant* tente de montrer cet aspect. L'installation présente un lit défait : un traversin et un drap-housse froissé, un coussin qui conserve l'empreinte de la tête et des draps plissés qui gardent en volume la trace des pieds.

Si cette trace en creux et en volume du corps est temporaire, elle témoigne tout de même de l'incidence du corps sur la matière. L'empreinte en tant que représentant du monde sensible, garde la trace de nos actions et expose la relation entre le corps et son environne-

⁴ Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone, le regard tactile, op. cit.*, p.43.

ment. La pratique de l’empreinte corporelle en art pourrait être envisagée comme recherche sur le rapport entre corps et matière.

Cette question de l’empreinte comme trace d’un passage ne se limite pas au travail de Penone, elle traverse également la pratique de Richard Long pour qui le corps en déplacement devient lui-même outil de transformation du paysage.

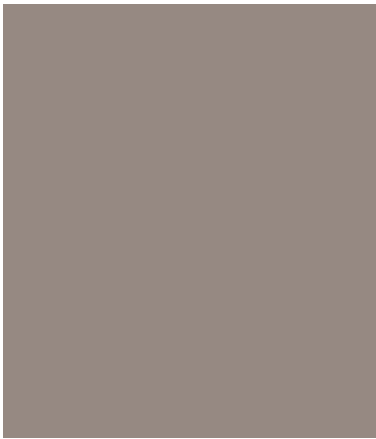


Figure 2 – Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Artiste marcheur, Richard Long⁵ parcourt des espaces et fonde sa pratique sur ses interactions entre son corps et la matière⁶. Dans *A line made by walking*, l’artiste sculpte le paysage en marchant à plusieurs reprises dans l’herbe jusqu’à obtenir une marque claire de son passage. Le simple geste de marcher aplatit l’herbe et retourne légèrement la terre. Son propre corps est son outil principal. Richard Long met dans son art l’emphase sur sa propre expérience, l’art ne doit pas être une représentation de quelque chose mais l’expérience directe de cette chose : « *My art is the essence of my experience, not a representation of it.* »⁷ Cette affirmation de Long est possible grâce à l’empreinte qui

n’est pas représentation mais témoin du rapport entre corps et matière.

1.1.2. L’empreinte corporelle : une question indicielle

Travailler avec l’empreinte corporelle revient à accepter une pratique réduite, prosaïque. Cette simplicité apparente du geste d’empreinte, ce rapport direct entre corps et matière nous rapproche d’une démarche ontologique. L’empreinte permet d’étudier l’être en lui-même, en ce qu’il est singulier, concret et existentiel⁸. Cela est permis car l’empreinte est foncièrement indicielle. En sémiologie l’indice désigne la trace sensible d’un phénomène. Charles Sanders Peirce le distingue de l’icône et du symbole en ce qu’il désigne un signe directement lié avec son référent⁹. L’indice établit un rapport de contiguïté entre une cause et un effet ou entre

5 Richard Long est un artiste britannique né en 1945. Associé au mouvement du Land Art, Long est un artiste marcheur. Il sculpte l’espace en laissant des traces éphémères de son passage dans la nature.

6 *Richard Long, prints, 1970-2013*, catalogue de l’exposition de Kleve, Museum Kurhaus, 21 avril - 30 juin 2013 ; Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 15 juillet – 20 octobre 2013 ; Walsall, The New Art Gallery, mai - juillet 2014, Kleve, Museum Kurhaus, 2013, p.49.

7 « *Art can be a step or a stone. A sculpture, a map, a text, a photograph ; all the forms of my work are equal and complementary. The knowledge of my actions, in whatever form, is the art. My art is the essence of my experience, not a representation of it* » Richard Long, *prints, 1970-2013*, *ibid.*, p.49.

8 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Ontologie*, [En ligne], <https://cnrtl.fr/definition/ontologie> (8 mars 2026).

9 Jean Fisette, « Courte lecture de la notion d’icône chez Peirce », *Intellectica. Revue de l’Association pour la Recherche Cognitive*, n°58, 2012, p. 279, [En ligne], www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2012

une partie et un tout. On le retrouve dans les cendres, les ombres, les anthropométries. Ces éléments présentent l'absence. L'indice n'est pas nécessairement une imitation de l'apparence mais reste une indication. Les cendres indiquent qu'il y a eu un feu, les ombres renvoient à leurs propriétaires, les anthropométries aux corps disparus.

L'indice n'affirme rien sur lui-même, il est seulement présent en tant qu'indication. L'empreinte, en tant que catégorie de traces, est la conséquence d'un événement¹⁰. Elle est toujours liée à autre chose et ne peut être pleinement comprise et interprétée qu'en analysant les éléments qui l'ont menée à sa formation. René Denizot explique que :

« Sans doute toute empreinte est empreinte de quelque chose. C'est possible, et c'est pourquoi on ne conçoit pas d'empreinte sans une chose qui l'ait produite. Telle est l'empreinte comme concept, pas comme empreinte.¹¹ »

Piero Manzoni¹² dans sa sculpture *Uovo scultura*, a apposé son empreinte de pouce sur un œuf. Cette empreinte renvoie directement au corps de l'artiste et fonctionne comme signature. Cette signature désigne une possession, Manzoni a marqué l'objet qu'il a détenu. Elle présente aussi l'artiste en tant qu'auteur de cette sculpture. Par extension, on peut se demander si Manzoni ne prendrait pas le rôle de la poule, a-t-il pondu cette œuvre ? L'empreinte ne s'analyse pas seule, elle dépend d'un contexte plus large. L'empreinte devient un point de départ pour interroger l'origine du geste, l'identité de qui l'a produite et la portée de l'acte. L'empreinte en tant que porte-parole atteste seulement de la véracité de cet acte passé.



Figure 3 – Piero Manzoni, *Uovo scultura*, 1960.

L'indice est une preuve de ce qui a été. Elle ne biaise pas l'information, elle la représente seulement. L'empreinte, jointe à des connaissances, peut faire office de preuve scientifique. Dans les scènes de crime, les scientifiques recueillent les empreintes pour pister l'auteur des infractions. Les dermatoglyphes comparés à une grande base de données permettent d'identifier précisément une personne, cette empreinte fait foi d'une présence en ce lieu. Si le derma-

[num_58_2_1108](#) (8 mars 2026).

10 Béatrice Galinon-Mélénec, « Situer l'indice par rapport à la trace », *Ichnos-Anthropos*, 2018. <https://onhu-mantrace.hypotheses.org/4433>, (10 mars 2026).

11 René Denizot, *Une empreinte n'est jamais seule*, Paris, Yvon Lambert Editeur, 1975, p.24.

12 Piero Manzoni est un artiste italien né en 1933 et décédé en 1963. Membre du groupe ZERO, Manzoni s'inscrit dans les prémisses de l'art conceptuel. Il est connu pour réaliser des œuvres qui remettent en question le rôle de l'art et de l'artiste.

toglyphe ne s'est pas formé, un cheveu, un poil peut parfois suffire à retracer l'ADN d'une personne.

L'ichnologie (spécialiste des traces laissées par des organismes vivants) peut déduire de nombreuses informations sur le détenteur d'empreintes de pieds fossilisés. En 2013 à Happisburgh en Angleterre, des chercheurs du British Museum de Londres et de plusieurs universités britanniques ont décelé des traces de pas¹³ dans un ancien estuaire remontant à la fin du Pléistocène inférieur. L'analyse de ces traces, notamment en comparant les différences de tailles de pieds, la pression exercée dans le sol, l'inclinaison des pas a permis de formuler des hypothèses. Les chercheurs ont pu déduire qu'il s'agissait d'un groupe de cinq individus, adultes et jeunes qui se déplaçaient vers le Sud. Le plus grand de ce groupe d'hominides serait un mâle d'1m73.

Les empreintes laissent de nombreuses informations sur elles. Toutefois, nous ne sommes pas tous des scientifiques et nous ne prenons pas forcément le temps de les analyser. Pourquoi ne pas choisir une pratique artistique plus démonstrative comme la performance ou la photographie ? Si mon but est de mettre en valeur l'impact des gestes du quotidien n'y aurait-il pas d'autres pratiques plus pertinentes ? Je préfère la pratique de l'empreinte directe car elle est interdisciplinaire, elle peut être performée, imprimée, moulée... : elle s'ancre dans un art total, car présente dans toutes les sphères du quotidien. L'empreinte est cependant parfois éphémère ou difficilement déplaçable, j'utilise la photographie en fin de création dans un but d'archivage et de monstration. Je ne l'utilise néanmoins pas comme procédé principal de ma production. Même si la photographie est une empreinte à distance car «[...] elle est due à l'effet chimique produit par un flux de photons émis ou réfléchis par l'objet photographié.¹⁴ », elle est néanmoins dévalorisée en tant que témoin du réel.

L'indice est principalement affilié à la photographie, ce sur quoi j'émets des réserves. L'indice se veut partial, un compte rendu de la réalité. Seulement la photographie est un art de l'apparat et de la transformation. On peut facilement tricher, retoucher, censurer les images et ce à toutes étapes de l'opération. Les modifications peuvent se faire en changeant l'objectif, en créant une mise en scène, en allongeant le temps d'obturation de l'appareil, en travaillant le hors-champ, en modifiant la pellicule, en censurant des parties, en modifiant la composition,

13 Marie-Hélène Moncel, « traces de pas d'Happisburgh », Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/traces-de-pas-d-happisburgh/2-les-empreintes-de-pas-des-informations-precieuses/> (12 février 2026).

14 Jean-Marie Shieffer, « Empreinte », *op.cit.*, p.654.

le cadre, en la photoshopant.... Aussi, même si la photo n'est pas modifiée, c'est l'utilisation qui peut manipuler le réel en la sortant de son contexte. Cela est courant sur les réseaux sociaux. Aujourd'hui avec l'avènement de l'intelligence artificielle sur le marché du grand public, les images n'ont jamais été autant faussées. Des photos sont constituées entièrement par intelligence artificielle et il y a déjà des résultats très convaincants. Vivant dans une société des images, la méfiance est de mise. En ce sens, il m'est difficile d'adhérer entièrement au caractère indiciel de la photographie, il me semble nécessaire de remettre dans le contexte des années 80 les écrits de Roland Barthes¹⁵. Les progrès techniques ont profondément modifié ce paradigme, l'usage de la photo s'est multiplié et diversifié. Aujourd'hui, la photographie est trop complexe et biaisée, elle se situe trop loin de son sujet pour être pleinement catégorisée comme indice.

Le manque de narration évident sur la pratique de l'empreinte corporelle directe l'éloigne quelque peu de la tricherie. Une empreinte de doigt ne ment pas. L'empreinte entretient un rapport premier au corps, elle se situe loin des jeux de l'apparat, des dimensions socio-culturelles de l'image et du faux-semblant. Une empreinte de doigt recouvre le code génétique de son possesseur, elle est unique et difficilement modifiable.

Plus largement, l'empreinte d'un corps n'est pas soumise à un schéma narratif traditionnel. Elle est foncièrement autre. Qu'elle s'incarne en deux dimensions ou en trois dimensions, l'empreinte se suffit à elle-même. C'est sûrement en partie pourquoi elle est exclue des peintures et sculptures traditionnelles. Elle ne porte pas de discours construit et adressé dans sa production. Elle ne cherche pas à ressembler à un corps, elle le montre. Elle est seulement une trace du réel qui indique un passage : « j'ai été là ». Ce passage du corps dans le monde sensible s'incarne dans l'empreinte mais n'est pas toujours intelligible ou appréciable.

1.1.3. L'empreinte qui tache

L'empreinte est indéniablement indicielle, mais ce rapport direct au corps l'exempte d'une formation toujours désirée, et/ou entièrement contrôlée. Vivre dans un monde sensible implique de laisser des traces de son passage. Pourtant, on ne cherche pas forcément à en déposer et encore moins à leur transmettre un sens particulier. S'il existe un désir de faire

15 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.119-122.

trace, il réside dans la satisfaction d'exprimer un « j'ai été là », ou « cette chose a été en ma possession ».

Outre la certitude d'un passage, l'empreinte divulgue peu d'informations immédiatement interprétables. Si l'auteur n'est pas explicitement mentionné, on ne peut le deviner à l'œil nu. Sans analyse scientifique on passe donc à côté de nombreuses informations. Les seuls éléments parfois perceptibles sont le sexe, la taille du possesseur, mais cela dépend beaucoup de la technique d'empreinte employée.

Le choix du type d'empreinte, de la partie de corps moulé et du support influe fortement sur le rendu final. Les *Anthropométries* pour exemple, dévoilent tantôt nettement des seins, un ventre et des cuisses. Mais parfois les marques deviennent seulement de longues traces de peinture, le sujet n'est plus le sexe féminin mais le mouvement du corps sur la toile. Au fil des expériences, Yves Klein¹⁶ anticipait plus facilement quels gestes devaient être accomplis et quelle quantité de peinture il fallait appliquer pour obtenir telle ou telle empreinte.

Cependant, même si l'on peut contrôler en partie l'empreinte, celle-ci reste incertaine. En effet, « L'expérience de l'empreinte est l'épreuve du douteux : de ce qui n'est ni vrai ni faux ; de ce qui est, sans qu'on puisse dire quel il est. L'expérience de l'empreinte est le départ de toute investigation, ç'en est aussi la fin.¹⁷ » Même si l'on crée sciemment une empreinte, on ne peut déterminer entièrement la forme qu'elle prendra. L'empreinte corporelle se forme à l'abri des regards : en prenant contact avec la matière notre corps y appose sa forme, mais c'est seulement au moment où il se retire que l'empreinte se révèle et s'achève. Dès lors, il devient difficile de la modifier au risque de la dégrader. Tenter de modifier une empreinte en reproduisant le geste de sa création est difficile. Le corps n'est pas une machine, il ne peut se remouler au même endroit avec la même pression. Reproduire le geste s'opère dans un risque de perdre les détails papillaires et de déformer la trace.

Il faut alors accepter que l'empreinte soit un résidu du corps : sa forme réduite n'est pas toujours intelligible. Son manque de ressemblance visuelle flagrante est difficilement améliorable. L'empreinte corporelle s'interprète grâce à des indices : par la texture de la peau en crêtes et sillons, ou une combinaison de formes qui renvoie aux caractéristiques humaines.

16 Yves Klein est un artiste français né en 1928 et décédé en 1962. Associé au mouvement du Nouveau Réalisme, Klein travaille sur la notion d'immatériel, de vide et de spiritualité. Il est principalement connu pour ses monochromes bleus et pour ses *Anthropométries*.

17 René Denizot, *Une empreinte n'est jamais seule*, op.cit., p.25.

Par exemple, un petit rond au centre d'une sphère pleine plus large évoque le sein, cinq tiges successives soutenues par un tronc renvoient à la caractéristique visuelle de la main. D'autres parties du corps sont moins reconnaissables comme la cuisse, les bras, le dos. Il n'est pas toujours évident de distinguer un membre, surtout lorsque l'empreinte est partielle ou que la trace résulte d'un mouvement. Pour de multiples raisons l'empreinte ne ressemble donc pas toujours à la forme de son référent, même s'il a eu un lien direct avec ce dernier.

C'est là le risque d'une pratique centrée sur l'empreinte corporelle. Avoir une démarche artistique réduite échoue parfois à se faire comprendre. L'empreinte, lorsqu'elle n'est pas repérée immédiatement devient une tache aux yeux du regardeur. Il y décèle une forme sans forme précise, une trace informe, sans origine claire. Ce désordre apparent est associé à une salissure, une tache qu'il faudrait effacer. Mary Douglas, dans son livre *De la souillure*, explique que « la saleté est essentiellement désordre. La saleté absolue n'existe pas, sinon aux yeux de l'observateur.¹⁸ ». En effet, la saleté et la tache sont des concepts subjectifs, elles résultent d'une construction sociale. La tache est ce qui échoue à se faire reconnaître et à avoir un autre sens que sa seule présence. Face à une forme que l'on ne peut interpréter, classifier, l'humain la range dans une catégorie autre : un désordre qu'il faut ranger ou supprimer.

Dans l'imaginaire occidental, la couleur noire est souvent associée à la saleté ou à la souillure. Je privilégie l'utilisation du noir dans mes productions artistiques car cette couleur impacte. Elle contraste avec les meubles et le linge de maison, éléments généralement associés à des teintes claires et à l'idée de propreté domestique. L'empreinte corporelle réalisée avec de la peinture noire crée une tension avec le mobilier et marque davantage les esprits.

L'empreinte devient tache lorsqu'elle se démarque trop sans que son origine soit clairement identifiable. Mais elle peut aussi devenir tache lorsqu'elle n'est pas intentionnelle. Toutes nos actions laissent des traces, certaines invisibles à l'œil nu, d'autres bien visibles mais passagères, et certaines restent indélébiles. Ce sont les dernières qui deviennent gênantes, on a plus conscience de l'impact de nos gestes quand l'empreinte ne semble pas disparaître.

Nous ne prêtons guère attention au désordre que nous faisons lors du repas. C'est au moment de débarrasser la table et de laver la vaisselle que l'on se rend compte de nos taches, mais on les oublie bien vite après un coup de chiffon. Cependant, elles deviennent

18 Mary Douglas, *De la souillure : Études sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992, p.24.

dérangeantes lorsqu'elles restent sur place. Les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri¹⁹ poussent cette logique encore plus loin. Là où la tache domestique disparaît habituellement sans laisser de trace, Spoerri fige délibérément l'instant du repas : il garde les restes, les miettes et les taches de gras sur la nappe. Aucun nettoyage envisagé, il laisse le champ libre à la prolifération de bactéries.

Conserver les taches, les salissures suggèrent un impact potentiel à venir. La tache pourrait s'étendre, moisir ou proliférer. Elle renvoie aussi à une dimension économique, car tacher quelque chose revient à l'user plus rapidement que prévu. Laisser des traces indélébiles de son passage est perçu comme dégradation d'un objet ou d'un lieu. Les propriétaires d'appartement y font particulièrement attention. À la fin d'un bail, le locataire doit identifier toutes les traces laissées, celle qu'il devra nettoyer, repeindre ou réparer. Le chèque de caution en dépend ! *Chèque de caution* imagine la réponse du propriétaire face aux dégradations laissées par le locataire. Ce projet est constitué d'un mail imprimé et de



Figure 4 – Daniel Spoerri, *Tableaux piège*– Mangé par Noma Copley, 1964.

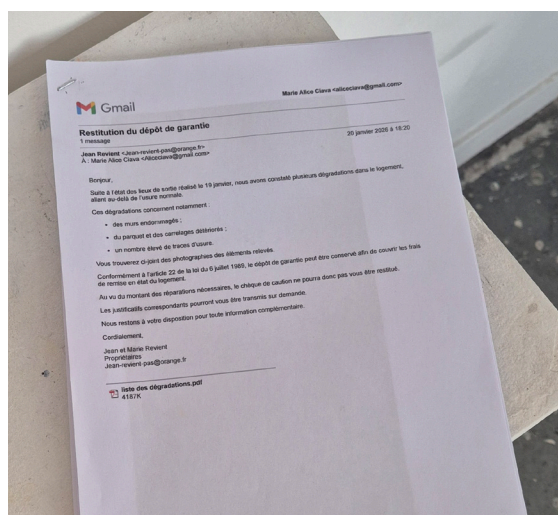


Illustration 2 – Marie-Alice CIAVA, *Chèque de caution*, 2026.

photographies en pièce jointe. Celles-ci dressent la liste des dégradations de ma maison, celles que nous occultons par habitude. Pour re-percevoir son environnement et ses actes il faut parfois un événement propice à cet éveil. Cela peut être la fin d'un bail ou une œuvre d'art qui met en exergue les traces occultées du quotidien.

Dans un autre registre, *To do list*, est un projet qui vise à attirer l'attention sur les marques d'usure de vêtements. J'ai demandé à six personnes de m'envoyer des photos de leurs taches et accros qu'ils ne réussissent pas à rattraper. J'y ai dressé une liste de vêtements à détacher ou repriser, ce que l'on fait rarement. Si tout le monde possède des vêtements abîmés, on ne

19 Daniel Spoerri est un artiste suisse né en 1930 et décédé en 2024. Associé au mouvement du Nouveau Réalisme, Spoerri fige des objets du quotidien pour garder en mémoire des instants de vie.

se rend pas compte de l'ampleur. Pour six personnes cette accumulation représente déjà 56 pages.

Ces exemples montrent aussi que, même lorsque l'origine de la trace est attribuée au corps, elle reste souvent dévalorisée lorsqu'elle n'a pas été produite intentionnellement. Les empreintes dites « indélébiles », créées sans désir de faire trace deviennent des maladresses qu'il faut effacer. La tache apparaît comme le signe d'un geste mal maîtrisé et dont les conséquences persistent.



Illustration 3 – Marie-Alice CIAVA, *To do list*, 2026.

II. Un quotidien en action, éloge des gestes mineurs

1.2.1. Un quotidien manuel

Nous avons vu que vivre signifie avant tout sentir et interagir avec son environnement. L'empreinte atteste de cette interaction de manière temporaire, à laquelle on ne prête généralement pas attention. Cependant, lorsque l'empreinte persiste, elle apparaît alors comme gênante. Cette indifférence et ce mépris des empreintes corporelles du quotidien animent mes préoccupations actuelles. Ma pratique possède alors plusieurs objectifs : éveiller les regards, banaliser la trace et la reconsidérer.

Pour ce faire, j'analyse les actions du quotidien qui laissent des empreintes. On peut relever trois champs d'action : se reposer, se déplacer et manipuler.

- Se reposer (s'asseoir, s'allonger, s'accouder) dépose principalement des empreintes de cuisses, de dos, parfois de coudes. Ce sont des empreintes souvent marquées, car au repos les membres cherchent un ancrage au sol, et les positions statiques se réalisent sur une durée plus ou moins prolongée. J'inclus dans cette catégorie mon projet *Pendaison de crémaillère* : au milieu du canapé l'on peut voir assise l'empreinte d'un corps, on y décèle nettement les mains, les bras, le dos, les fesses, l'arrière des cuisses et même le début des mollets. Une empreinte aussi étendue témoigne d'un relâchement physique complet du corps. Si le spectateur décide de se poser sur la figure peinte ou à côté, il peut aussi à son tour laisser son empreinte : un creux peut se former dans le tissu à l'endroit de la pression du corps et les oreillers peuvent se teinter par la transmission prolongée de la chaleur corporelle.



Illustration 4 – Marie-Alice CIAVA, *Pendaison de crémaillère*, 2025.

- Se déplacer (à pied, à vélo, en voiture...) dépose principalement des empreintes de pieds. Cette action implique une succession d'empreintes orientées dans un sens, qui se répètent à intervalle régulier. J'inclus dans cette catégorie mon projet *pied à terre* : une série de photographies d'em-



Illustration 5 – Marie-Alice CIAVA, *Pied à terre*, 2026-en cours.

preintes de pas perçus lorsque je me déplace dans mes trajets quotidiens.

- Manipuler (un corps, un objet, la matière) dépose essentiellement des empreintes de mains, surtout la face intérieure : la paume et les doigts. Ce sont des empreintes très variées suivant le geste et la prise effectuée. J'inclus dans cette catégorie mon projet *réveil matin* : ici la main tâtonne sur la table de chevet à la recherche du téléphone qui me réveille. L'empreinte de cette action dévoile une main complète avec la paume et les doigts, mais aussi des traces plus informes liées aux modulations et déplacements de la main.



Illustration 6 — Marie-Alice CIAVA,
Réveil matin, 2026.

La main est toujours active, elle accompagne la majorité de nos actions. Au quotidien les membres du corps sont interdépendants, les gestes se cumulent pour accomplir des actions plus complexes. Ainsi une empreinte de main sur une poignée de porte implique autant un geste de manipulation que de déplacement.

Il est donc pertinent de s'attarder davantage sur le travail des mains. Les mains sont les formes d'empreinte corporelle les plus réalisées, aussi bien au quotidien que dans les pratiques artistiques. Cela est dû, d'une part à des raisons pratiques. Il est plus facile de mouler ses mains plutôt que son visage, son dos ou ses pieds. Il n'y a pas besoin de se pencher, se tortiller dans tous les sens pour empreindre ce membre. Empreindre sa main est donc un choix de facilité, elle se trouve à la portée du regard, c'est un sujet très maniable, modulable et déplaçable.

D'autre part la main est une partie de corps très caractéristique de l'homme. Elle est facilement reconnaissable et elle est formellement intéressante à représenter. C'est une forme riche et complexe, où d'un point central émergent des prolongements articulés qui se dressent, s'inclinent et se plient selon des angles variés. La main aux mille facettes transforme sa forme en fonction de l'inclinaison des doigts et de la torsion du poignet.

Enfin et surtout, la main est créatrice. C'est par elle que nous créons et concevons le monde. Comme le dit Henri Focillon : « Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut

d'abord.²⁰ » La main est en recherche de vérité, elle me permet d'appréhender complètement l'environnement qui m'entoure. Aussi, la main est l'outil premier de l'artiste et de l'artisan, c'est grâce à elle que la matière prend forme. Partant de cette perspective, empreindre ses mains revient à en faire leur éloge, à rendre compte de la mémoire des mains, de leur puissance créatrice.

Parmi les actions évoquées, manipuler est celle qui offre le plus de possibilités de gestes et d'empreintes.

« S'il est vrai que le geste signale le rôle central de la main par rapport à tous les organes, c'est en vertu, certes, de ses capacités propres (qu'on peut ramener à deux grands genres : la préhension et la percussion) à agir efficacement, durablement et de façon coordonnée sur le monde extérieur ; c'est aussi et inséparablement que la main, du fait qu'elle ne médite que prise ou saisie, manifeste immédiatement les états du désir comblé ou déçu.²¹ »

Michel Guérin explique que la main possède un double rôle sur le plan de l'action et de la réflexion

J'exploite cette main dans mes productions, je tente de la mettre en valeur. *S'enchemiser, 9h02, mercredi 13 novembre et 18h36, mercredi 13 novembre* rendent compte du trajet qu'effectuent mes doigts sur mon vêtement lorsque je m'habille. Les traces de peinture marquent les effleurements, les temps d'arrêt, les pressions ou les étirements du tissu par mes mains. Empreindre mes mains lors d'une action banale permet de visualiser différemment mes actions du quotidien. Les accumulations de marques ou au contraire leur absence témoignent en effet d'un processus particulier. Elles se situent principalement aux extrémités du vêtement et aux fermoirs (zip, boutons, agrafes), mais elles sont aussi éparses. Le trajet n'est pas rigoureux, il est progressif, il s'adapte, s'égare, se reprend, puis revient au point de départ. Ces empreintes de mains témoignent des traits les plus efficaces et imparfaits de l'humain.

Cette dimension manuelle de la création ne se limite d'ailleurs pas à l'usage des objets : elle est déjà présente en amont, dans leur fabrication même. Elle renvoie au quotidien des personnes qui créent les objets que nous utilisons. L'industrie de masse tend à effacer la part humaine de la production. La machine ne fonctionne pas sans ouvrier et une part importante de la confection reste manuelle. Les couturiers de la marque Human Touch²², réalisent des perfor-

20 Henri Focillon, *Éloge de la main suivi de Vie des formes*, Brétigny-sur-Orge, Éditions Homme et Littérature, 2020, p.16.

21 Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Paris, Acte Sud, 2011, p.21.

22 Human Touch est une marque de vêtement fondée en 2020 par Juliet Seger. Cette entreprise réalise de nombreuses performances, installations et conférences. Leur technique de peinture-couture incarne leur marque de fabrique. Cette technique consiste à mettre en valeur le travail humain dans la confection des

mances où ils confectionnent les vêtements avec les doigts enduits de peinture. Les traces laissées rendent visible le processus de fabrication.



Figure 5 – Human Touch, Femnet e.V. x human touch, 2022.

Ce processus d’empreinte présente des similitudes avec mon diptyque *mercredi 13 novembre*. Les traces de doigts créées lors de la manipulation du textile produisent

des formes similaires. Elles se situent sur l’ensemble de l’habit mais se concentrent plus particulièrement sur les extrémités des coutures et sur les éléments plus techniques à coudre comme les passants, les boutonnières ou fermeture éclair. L’empreinte manuelle est aussi présente dans la création et dans l’utilisation de l’objet. Tous deux investissent le corps dans la matière textile, mais ces empreintes ne renvoient pas au même quotidien.

Le corps est engagé de la même manière dans la matière mais les gestes employés n’ont pas la même portée. Il est donc nécessaire de contextualiser l’empreinte pour comprendre le sens et l’étendue de l’action réalisée.

1.2.2. Une sémiologie du geste tactile

L’empreinte corporelle matérialise la complexité des gestes ordinaires. Nous avons vu que les gestes du quotidien répondent à des besoins physiologiques, mais ils possèdent également une dimension sociale et culturelle essentielle. Ils nous permettent d’explorer des rapports de contact avec notre environnement et autrui. Dans le livre *Philosophie du geste*, Michel Guérin explique que « Le geste revêt ainsi tantôt une dimension utilitaire, pragmatique, tantôt une utilisation affective et expressive. Il paraît en tout cas révéler une propriété du corps humain – et peut-être, au-delà du vivant – de signifier à même le corps.²³ » La puissance du geste est d’exprimer le corps sans forcément avoir recours à la parole. Tout geste est donc porteur de sens. Il peut être étudié en tant que signe porteur de sens ou d’une intention. Cependant les gestes sont fugaces, pour les étudier, il est important de garder leur trace. L’empreinte, comme solution, permet de garder en mémoire et d’analyser ce langage non verbal.

Le geste qui touche, qui interagit, est « éminemment contextuel.²⁴ ». Contrairement à la parole, le geste au quotidien reste rudimentaire, il n’a ni le temps, ni les moyens de réaliser

vêtements. Avec les mains couvertes de peinture pendant la couture, les empreintes des tailleurs, ouvriers et machinistes deviennent visibles sur le vêtement. <https://www.humantouchclothing.com/about/>

23 Michel Guérin, *Philosophie du geste*, op. cit., p.19.

24 Michel Guérin, *Ibid.*, p.17.

des signes complexes. Il dépend donc de la situation dans laquelle il s'inscrit. Mais c'est précisément cette simplicité du geste qui le rend d'autant plus impactant. Prenons l'exemple de l'œuvre *¿Quién puede borrar las huellas ?*, performée en 2003 dans les rues de la capitale Guatémaltèque. Regina José Galindo²⁵ marche avec un bol de sang humain à la main depuis le tribunal constitutionnel jusqu'au palais présidentiel. Ses pieds imbibés de sang laissent la trace de son parcours. Cette action est réalisée en mémoire des victimes et en contestation de la candidature présidentielle de Efraín Ríos Montt ancien dictateur Guatémaltèque inculpé de génocide et de crime contre l'humanité. Par cette performance, l'artiste désire montrer que l'Histoire laisse



des traces même quand les institutions veulent les effacer. Le contexte de cette performance est essentiel pour comprendre la portée du geste. L'action de marcher, est éminemment prosaïque, mais le parcours choisi, la matière utilisée et la période sélectionnée pour créer l'empreinte, rendent l'acte profondément politique.

Figure 6 – Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas ?*, 2003.

L'ambiguïté du geste est non négligeable. Guérin explique que « Le geste est un composé de mémoire et de projet. Ancien et neuf, pétri (de durée) et spontané, général et singulier, sémantiquement vide et dense, machinal [...] et intentionnel : on ne finirait pas de décliner les variantes d'une ambiguïté constitutive.²⁶ » Si au premier abord un geste peut paraître simple, la diversité de ses formes d'exécution et des contextes dans lesquels il s'inscrit lui confère une grande richesse de sens. Cette ambiguïté du geste se trouve notamment dans le contact avec autrui.

Chacun de nos actes envers autrui est porteur de sens que ce soit une bise, un câlin, une bousculade. Pourtant certains gestes sont aujourd'hui moins pratiqués (en partie à cause de la démocratisation des communications à distance et des règles sanitaires acquises durant le covid). Cette mise à distance accentue la portée et le sens des gestes de contact. Laisser une empreinte corporelle sur le corps d'autrui constitue alors un acte entre violence et sensualité. Les suçons, baisers, griffures, bleus, cicatrices peuvent être considérés de manière positive ou

25 Regina José Galindo est une poétesse, écrivaine et artiste guatémaltèque née en 1974. Elle travaille principalement autour de performances engagées. Galindo utilise son propre corps comme outil de confrontation sociale et politique.

26 Michel Guérin, *op.cit.*, p.80.

négative suivant les contextes de réalisation et de consentement. La dimension plaisir et douleur est parfois ténue.

Sophie Mayanne²⁷ explore cette dimension dans son projet *Behind the scars*. Cette série photo met en lumière le parcours de résilience face à des traumatismes physiques et psychologiques. La photographe réalise des portraits de personnes en mettant en valeur leur cicatrice. Pour elle, ce sont des marques dont il faut apprendre à vivre avec. L'emplacement des cicatrices, leur étendue, leur forme nous apprennent parfois beaucoup sur le vécu du corps : traces de naissance, d'opérations, de violences domestiques, de scarification. Les traces paraissent parfois similaires mais leur origine diverge, aussi l'artiste accompagne certaines des photos d'un court texte éclairant leur signification. Ces cicatrices, bien que singulières dans leur origine, rejoignent une expérience universelle du corps marqué ; ce que l'empreinte, dans sa dimension indicielle cherche elle aussi à révéler.

C'est dans ce même désir d'apporter du sens aux marques laissées sur le corps, que s'inscrit *Peau à peau*. Ce projet est une série d'expérimentations sur le contact avec autrui. Dans ces photographies, j'ai cherché à étudier une sémiologie du geste. La communication passe par les mots, les gestes mais aussi par le toucher. Le contact avec autrui est particulièrement sensible car il touche à la distance intime. La main qui parcourt le corps nu de l'autre et qui laisse des traces visibles est rapidement associée à un acte violent ou sensuel. Afin d'éviter cet écueil, le placement de l'empreinte est soigneusement pensé. En jouant sur le placement des traces, la posture du modèle, la lumière et le cadrage je cherche à développer une sensation de tendresse. Celle-ci reste toutefois ambiguë, due à la couleur noire de l'encre qui laisse une empreinte très marquée sur le corps. Marquer le corps



Figure 7 – Sophie Mayanne, *Behind the car*, 2017-en cours.



Illustration 7 – Marie-Alice CIAVA, *Peau à peau*, 2025.

27 Sophie Mayanne est une photographe britannique née au début des années 1990. Son travail porte sur des portraits et elle est principalement connue pour sa série *Behind the scars*.

n'est pas anodin, quelle que soit l'ambition du geste initiale, le rendu final conservera toujours une impression de violence, même ténue.

Ainsi nos gestes sont profondément signifiants et ambigus. L'empreinte d'un geste et même d'un micromouvement porte un sens qui tient parfois à très peu de chose : ces quelques instants de contact et de retrait.

1.2.3. La mémoire procédurale décortiquée

Notre vie ordinaire se constitue d'une myriade de petits gestes, d'un fourmillement de micromouvements qui paraissent inexorablement secondaires face à leur finalité²⁸. Pourtant, ce sont bien ces micromouvements qui rendent nos gestes possibles et fluides. Vers la fin du XIX^e siècle, Etienne-Jules Marey utilise la chronophotographie afin de révéler la complexité de nos actions. Sur un même cliché, on peut observer la décomposition du mouvement de l'Homme pour une seule action. Aujourd'hui encore, même si cette complexité est connue, nous n'en mesurons pas toujours l'ampleur.



Illustration 8 – Marie-Alice CIAVA, *9h02, mercredi 13 novembre*, 2024.

L'empreinte corporelle permet à son tour de rappeler cette conscience du quotidien. Elle fige le mouvement et remet en lumière la complexité de gestes oubliés. L'installation *9h02, mercredi 13 novembre* expose la multiplicité des gestes mobilisés dans l'acte banal de s'habiller.

9 h 02, le balai du quotidien prend forme,
Un pied dans un trou, le second dans la norme.
Les doigts s'agitent sur le tissu, manipulent ses extrémités,
Les tirent, les retournent, les façonnent, zippent et boutonnent.
Les vêtements défilent et s'enfilent sans grand intérêt.
C'est une matinée comme une autre, un geste répété,
Un automatisme, une routine imposée.

Le textile garde en mémoire les gestes réalisés. Les traces noircies retracent les zones de contact. Concentrées principalement aux extrémités supérieures des vêtements, elles marquent le geste d'enfiler. D'autres concentrations d'empreintes se situent sur et proche des accroches : fermetures éclair, agrafes du soutien-gorge, boutonnieres et boutons. Des traces plus ténues et

28 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010, p.19.

éparses se déploient sur l'ensemble du tissu. Celles-ci rendent compte des gestes transitoires : d'une action à l'autre les mains effleurent le tissu pour se diriger vers un autre point. Elles révèlent aussi des mouvements d'hésitations, d'accros, des micromouvements éloignés du but initial mais qui participent à une bonne préhension du geste. Ces petits gestes qui nous paraissent superflus ne le sont donc jamais réellement. Ainsi, l'action en apparence rudimentaire de s'habiller revêt d'une complexité gestuelle, perceptible par l'accumulation des traces qui imprègnent le tissu.

Dès lors, l'empreinte n'est plus une simple trace, elle permet de figer et de rendre visibles les gestes effectués. On pourrait parler de fossilisation du geste, notion théorisée par Giuseppe Penone : « Fossiliser les gestes qui se sont développés dans un espace rapproche l'homme des végétaux contraints de vivre éternellement sous le poids des «gestes » de leur vécu.²⁹ » Contrairement aux végétaux, l'Homme accomplit d'innombrables mouvements au quotidien. Il ne peut les garder en mémoire dans son intégralité, il s'en décharge par l'empreinte. L'empreinte en tant que mémoire déposée par le corps, nous rappelle ces gestes du quotidien pour peu qu'on prenne le temps de s'y attarder.

Sans elle, nous aurions du mal à prendre conscience de certains de nos gestes. Nous ne nous souvenons pas de nos gestes car ils sont trop nombreux et parce qu'ils agissent en grande partie par automatisme. Barbara Formis dans son ouvrage *Esthétique de la vie quotidienne* explique que nos mouvements du quotidien sont des techniques. Il n'existe pas de gestes spontanés chez l'adulte, les gestes sont essentiellement issus d'apprentissage. Le simple fait de marcher résulte d'un apprentissage acquis pendant l'enfance, consistant à mettre un pied devant l'autre, d'effectuer un mouvement de pression et de rétraction successif en gardant un bon équilibre du corps. L'adulte n'y réfléchit plus. De même, qu'il s'agisse d'apprendre à marcher, à faire du vélo ou conduire, une fois les techniques acquises, il devient difficile de totalement les oublier, les gestes deviennent des automatismes qui nous permettent d'effectuer des actions sans avoir à les conscientiser. « En somme, c'est uniquement parce que nos gestes sont devenus automatiques qu'ils nous semblent spontanés ; ce n'est que parce que notre conscience est dirigée ailleurs qu'ils nous paraissent naturels.³⁰ » Nos actes du quotidien sont devenus des automatismes auxquels nous ne prêtons plus attention.

Pour aller plus loin dans cette réflexion, l'on peut s'attarder sur la psychologie de l'attention et plus particulièrement sur le concept de mémoire procédurale. Comme le nom l'indique cette

29 Giuseppe Penone, *Paroles d'artiste*, Lyon, Fage éditions, 2021, p.50.

30 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p.18.

mémoire relève de l'apprentissage de procédures qui permet le développement d'un savoir-faire. Cette mémoire est non déclarative, elle s'exécute de manière inconsciente et automatique. Le neurologue Bernard Croisile définit très bien cette notion : « Si l'apprentissage initial était bien évidemment conscient et s'est effectué lors d'un effort volontaire d'acquisition de la tâche, la mise en œuvre ultérieure de cette habileté ne sera plus consciente car l'accomplissement de la tâche s'exprimera dans l'action au sens large (geste simple ou comportement moteur complexe), avec une automatisation inconsciente du processus.³¹ » L'attention devient sélective, à partir du moment où un geste est devenu un automatisme, le cerveau peut se concentrer sur la finalité de l'acte et non plus sur l'acte en lui-même.

S'enchemiser s'inclut entièrement dans cette réflexion. Ma performance *S'enchemiser* se base sur une surenchère d'informations inutilement détaillée pour décrire un acte banal du quotidien : mettre une chemise. Face au public j'explique pas à pas comment on s'habille. Je retrace alors le trajet de mes mains sur la chemise, lorsque je la déboutonne, l'enlève du cintre, l'enfile, la boutonne et l'ajuste sur mon corps. Pour réaliser cette performance j'ai dû réapprendre à mettre une chemise pour réussir à verbaliser et expliquer correctement chacun de mes mouvements. En décortiquant mes automatismes de vie je remets en lumière la complexité de nos gestes pour reprendre conscience de notre corps et de nos actes aussi minimes soient-ils. Prendre du recul permet alors de voir les choses différemment, d'adopter une nouvelle perception de soi et de son environnement.



Illustration 9 – Marie-Alice CIAVA, *S'enchemiser*, 2024.

L'enjeu ici est de déplacer le regard, non pas pour s'évader de la réalité mais pour la voir et la vivre autrement. L'empreinte corporelle permet alors de dévoiler ce qui se cache derrière les habitudes du quotidien.³²

31 Bernard Croisile, « approche neurocognitive de la mémoire », *Gérontologie et société*, n° 130, 2009, p.11-29, [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2009-3-page-11?lang=fr>. (15 décembre 2025).

32 Cécile Mahiou, *Poétiques du quotidien*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2023, p.62,63.

III. Un quotidien à décrypter

1.3.1. Présentifier l'absence

De la même manière que le quotidien s'invisibilise à notre regard par habitude, l'empreinte rend compte de cette invisibilisation en la révélant de manière détournée. En effet, travailler avec l'empreinte revient à accepter une esthétique de la disparition, du peu. Car, l'empreinte voit le jour grâce au départ de son référent. Son essence repose ainsi sur le rapport présence/absence. Pour reprendre l'exemple des pieds dans le sable de Georges Didi-Huberman³³ : l'empreinte se forme par la pression des pas dans le support, mais c'est bien le retrait du pied qui permet de faire exister cette empreinte et de nous la dévoiler. Autrement dit, le contact avec la matière et le départ du sujet sont les deux conditions *sine qua non* à la création d'une empreinte.

L'empreinte présentifie cette absence de corps et questionne le mystère de cette création.

« Et si l'étrangeté investit cette "contre-forme" avec tant de puissance, c'est parce qu'insiste en elle l'évidente intimité du processus, l'évidente énigme de sa formation par contact et par empreinte. Il y a probablement, en toute empreinte, un mystère de la référence. Ressembler par contact, c'est souvent ne pas se laisser reconnaître. »³⁴

Georges Didi-Huberman souligne que l'empreinte corporelle est fondamentalement ambivalente, elle cherche à ne pas se laisser reconnaître tout en nous donnant des indications de sa provenance. Au début de ma recherche sur l'empreinte, ce paradoxe a été déterminant. Mon intention initiale était de réaliser un autoportrait aussi direct et fidèle que possible tout en me dissimulant. Le but étant de pouvoir s'immerger entièrement dans le processus, d'être physiquement impliqué sans pour autant être immédiatement identifiable par le spectateur.

Outre le désir de pudeur, cacher mon corps aux yeux du public est aussi un choix tactique. Sunga Kim dans son article « Empreintes corporelles, entre traces et effacements. Vers une esthétique théâtrale de la disparition.³⁵ » explique qu'il y a une surabondance de la figuration du corps dans notre société actuelle (société de l'image, des réseaux sociaux). La représentation de ce corps impacte moins, est perçue comme banal voire douteux. Il n'est dès lors plus question de montrer, mais plutôt de dévoiler, de suggérer. Car montrer l'ab-

33 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p.18.

34 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.259.

35 Sunga Kim, « Empreintes corporelles, entre traces et effacements. Vers une esthétique théâtrale de la disparition », *Captures*, Vol 7, n° 2, novembre 2022, p.15.

sence de quelque chose, c'est exposer sa présence. C'est dévoiler ce qui a été et ce qui n'est plus. Il devient alors plus impactant de suggérer les choses que de les montrer telles quelles. Par exemple, le moule de fesses de Marcel Duchamp³⁶ dans *Feuille de vigne femelle* m'intrigue plus qu'une vision directe du corps. Ici je m'interroge sur la provenance : si l'on part du postulat qu'il s'agit de l'empreinte d'une femme au regard du titre, il est important de se rappeler l'*alter ego* féminin de l'artiste Rose selavy. Ce



Figure 8 — Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950/51.

moulage de fesses peut autant appartenir à une femme qu'à l'artiste ni même à personne si sa réalisation n'est que pure invention. Ce désir de retrouver l'origine et le processus de réalisation du moule anime mon intérêt, ces interrogations ne peuvent cependant être assouvies. L'empreinte ne livre jamais entièrement son secret, elle laisse seulement quelques indices. Elle demeure partielle et énigmatique parce qu'elle procède d'une grande sobriété matérielle et technique.

Dans son rapport direct à la matière et au support, la technique de l'empreinte repose sur une économie de moyens : une action, une empreinte. Réalisée en un seul geste, l'empreinte est difficilement modifiable ; toute tentative de reproduction altère la précision de la forme, entraînant la disparition des détails de la peau au profit d'une trace plus profonde mais moins lisible. L'efficacité de l'empreinte implique ainsi de limiter les gestes superflus. Cette économie formelle confère à l'empreinte corporelle une approche directe de la représentation des gestes et s'inscrit dans une valorisation du prosaïque, en faisant le choix d'une pratique sobre et ordinaire où la trace s'impose comme un constat.

Toutefois, si cette réduction des moyens renforce l'authenticité de l'empreinte, elle soulève également la question de sa lisibilité. La production de l'empreinte échappe en partie au contrôle de l'artiste : si certains paramètres peuvent être choisis, tels que la zone du corps ou l'emplacement sur le support, le résultat ne demeure ni totalement prévisible ni réellement modifiable. L'empreinte peut alors se révéler discrète, voire passer inaperçue. Cette problématique est mise en cause dans mes projets *9h02, mercredi 13 novembre* et *18h38, mercredi 13 novembre*. Ce diptyque présente des simulacres de mes vêtements du quotidien :

36 Marcel Duchamp est un artiste français né en 1887 et décédé en 1968. Associé au mouvement Dada, Duchamp est connu pour ses *Ready-made*, des objets manufacturés qu'il expose tels quels. Il remet en question le rôle de l'artiste créateur ainsi que les institutions artistiques.

distinguant ceux portés le jour sur un mur de ceux portés le soir sur un autre. Les traces de doigts sur les textiles témoignent de la manière dont ces vêtements ont été enfilés le 13 novembre 2024. Toutefois, bien que ces empreintes soient issues d'actions réelles, elles ne sont pas immédiatement explicites : la peinture ne révèle ni dermatoglyphes ni formes clairement identifiables. Cylindriques, partielles ou éclatées, ces traces ne dévoilent pas aisément leur origine. Leur reconnaissance suppose alors une observation attentive de leur emplacement ou une connaissance préalable de ma pratique artistique. Ainsi, si l'empreinte présente l'absence de son référent de manière juste, son économie de moyens peut compromettre sa lisibilité.

Si l'empreinte a pour ambition de « présentifier l'absence », cette démarche se veut par essence véridique, éloignée de toute mise en scène superflue. En tant que trace sensible d'un phénomène, l'empreinte possède une valeur indicielle³⁷ : la forme obtenue peut paraître incomplète, parfois inintelligible, mais c'est précisément cette simplicité qui garantit son authenticité. Chercher à rendre l'empreinte trop lisible ou à lui ajouter des informations explicatives revient à s'éloigner de son essence pour dériver vers l'artifice et la représentation.

La tension entre absence et lisibilité demeure problématique. L'économie de moyens limite la lisibilité des œuvres. Je l'ai moi-même éprouvée face aux *Soffi* de Giuseppe Penone. Lors de mes premières confrontations à ces sculptures, je n'y percevais qu'un bloc d'argile évoquant un poumon stylisé, en lien avec le titre *Soffio* (« souffle »). Ce n'est qu'après avoir découvert une photographie du processus de création que j'ai compris que ces formes portaient l'empreinte du corps de l'artiste. Penone adossé à l'argile y moule son corps et façonne la matière autour de ses membres, la sculpture une fois achevée dévoile, en son centre, l'empreinte de l'artiste.



Illustration 8 – Marie-Alice CIAVA, 9h02, mercredi 13 novembre, 2024.



Illustration 10 – Marie-Alice CIAVA, 18h36, mercredi 13 novembre, 2024.

37 Jean Fisette, « Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce », *op. cit.*, p. 279.

Les formes auparavant indistinctes se laissent dès lors reconnaître comme un buste, des jambes et des pieds.

Si aujourd’hui la présence d’une empreinte sur cette sculpture me semble indéniable, elle ne l’a pas toujours été. Si j’ai peut-être manqué l’information lors de ma première visite de l’œuvre au Centre Pompidou³⁸, il est certain que l’exposition *Arte Povera*³⁹ à la Bourse du Commerce ne la commentait pas. Le cartel se limitait au titre, aux matériaux et à la date, sans apporter d’éléments permettant d’identifier clairement la présence de l’empreinte. Je n’avais pas trouvé plus d’explications sur le site de l’artiste. Ses archives regorgent d’informations techniques mais comportent peu de

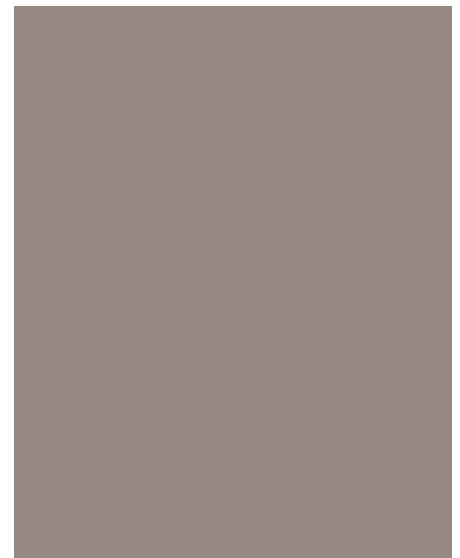


Figure 9 – Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978.

notes d’intention sur les œuvres⁴⁰. Pourtant, Giuseppe Penone travaille depuis longtemps avec la notion d’empreinte, s’il estime qu’aucune médiation n’est nécessaire à la compréhension des Soffi, c’est sans doute un choix pleinement assumé, cohérent avec une pratique qui place la trace au-dessus de toute explication. L’empreinte ne s’inscrit pas dans un schéma narratif traditionnel : qu’elle soit bidimensionnelle ou tridimensionnelle, elle ne cherche pas à représenter un corps, mais à en montrer la trace. L’empreinte indique un passage, « j’ai été là », et vit sans son référent, qu’elle exprime autrement. Selon les mots de François Dagognet « Rien n’équivaut – méthodologiquement parlant – à ce qui correspond à « la chose sans la chose » – une chose qu’on aura débarrassée de ce qui la recouvre ; nous tâcherons de ne conserver que la structure, renonçant à la lourdeur d’un contenu.⁴¹ ». Ainsi, l’objet débarrassé de son superflu s’incarne dans l’empreinte.

Dès lors, chercher à montrer son origine (par photographie, croquis ou autres documents) deviendrait contradictoire avec cette logique. Une telle médiation risquerait de déplacer l’attention du spectateur vers le sujet « empreinté » plutôt que vers la trace elle-même, alors que c’est précisément la disparition qui constitue le cœur du projet. Travailler l’empreinte implique ainsi d’assumer une médiation partielle, qui, par conséquent, exclut nécessairement

38 Giuseppe Penone, *Dessins*, Centre Pompidou, Paris, 19 octobre 2022 - 6 mars 2023.

39 *Arte Povera*, Bourse du Commerce, Paris, octobre 2024 - Janvier 2025.

40 Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978, <https://giuseppepenone.com/en/works/0773-soffio>.

41 François Dagognet, *Pour le moins*, Paris, Encre marine, 2009, p.61.

une partie du public. J'ai pu observer le manque de médiation associé à ce type d'œuvres à plusieurs reprises, principalement dans les expositions temporaires et les galeries d'art.

Pour poursuivre sur l'exemple de Penone, la médiation varie fortement selon les lieux d'exposition. Si la Bourse de Commerce proposait certains éléments contextuels, l'exposition *Envelopper la terre* à la galerie Marian Goodman se limitait aux titres et aux matériaux des œuvres. En l'absence de connaissance préalable de la pratique de l'artiste ou de recherche personnelle, l'empreinte pouvait alors passer inaperçue.

Ce manque de médiation soulève la question de l'accessibilité de l'empreinte : dans quelle mesure cette pratique est-elle réservée à un public d'initiés ? Peut-elle être perçue comme élitiste, voire refermée sur elle-même ? L'art contemporain est déjà régulièrement critiqué pour son manque d'accessibilité selon Barbara Formis :

« (...) l'art contemporain désigne, d'un côté, un ensemble d'objets et de pratiques qui ne ressemblent plus à de l'art. De l'autre côté, il apparaît aussi comme un ensemble de significations accessibles uniquement par des spécialistes et des théoriciens, les seuls qui semblent capables d'en comprendre le sens artistique.⁴² ».

Or, l'enjeu de l'empreinte repose sur l'absence de son référent, rendant sa reconnaissance difficile avant même la compréhension de la démarche artistique. Ce double prérequis peut décourager un spectateur peu familier.

L'empreinte corporelle en dehors de formes plus immédiatement reconnaissables comme l'empreinte de main ou de pieds, peut demeurer difficile d'accès. Si les *Anthropométries* d'Yves Klein sont communément admises comme des empreintes de femme par les amateurs d'art contemporain, cette lecture ne s'impose pas nécessairement à tous. En discutant de ces œuvres auprès d'un public non averti il m'a paru étonnant que les attributs féminins ne soient pas identifiés par tous. Ce qui paraît évident pour un public d'initiés ne doit pas être perçu comme acquis. Certaines œuvres ne comportant aucun élément explicitement identifiable, rendent alors leur interprétation d'autant plus incertaine pour un public non averti. Partant de ce constat, j'ai réalisé un sondage afin



Figure 10 – Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960.

42 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p.35.

d'évaluer l'influence du niveau de connaissance en art contemporain sur la perception des empreintes.

Les résultats montrent que les personnes familières de l'art contemporain sont plus susceptibles de reconnaître une empreinte corporelle sans information préalable que celles qui ne le sont pas (p.V). Toutefois, ces données ne sont pas catégoriques : le facteur déterminant dans la reconnaissance de l'empreinte semble moins reposer sur les connaissances du spectateur que sur son degré d'attention.

1.3.2. Affûter un regard attentif

Les Hommes laissent des traces, parfois évidentes, parfois réduites à de simples taches. Dépourvue de forme précise et clairement définie, l'empreinte peut être remise en question lorsque le lien avec son référent n'est pas immédiatement identifiable. L'empreinte corporelle n'est donc pas toujours perceptible au premier regard et nécessite parfois un temps d'observation pour être comprise. Travailler l'empreinte implique nécessairement une part d'implicite : au-delà de la forme visible, le spectateur est amené à rechercher l'origine de la trace ainsi que le processus qui l'a créée. L'œuvre n'est pas uniquement fondée sur son résultat final mais aussi sur son contexte de création et en particulier sur l'action qui l'a engendrée. Certains artistes placent l'opération gestuelle au centre de la compréhension et de l'appréciation de l'œuvre. Pourtant, ces processus créatifs ne sont pas toujours explicités dans les installations : les *Actions painting* de Pollock, tout comme la série des *Soffi* de Penone sont souvent présentés sans éléments contextuels dans les expositions. En l'absence de connaissance préalable de l'œuvre ou de l'artiste, le spectateur risque de passer à côté de leur sens.

Tout l'enjeu de l'empreinte réside dans l'absence de son sujet. Toutefois, sans contexte ou sans documentation du processus, celle-ci peut ne jamais se révéler pour le public. Se pose alors la question de la médiation culturelle, entendue comme l'ensemble des dispositifs mis en place dans les espaces d'exposition (cartels, visites guidées, activités pédagogiques...) visant à faciliter la mise en relation du public avec les œuvres⁴³. Dès lors, faut-il accompagner ce type

43 Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, p.5-22, [En ligne], <https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-mediation-culturelle--9782200276584-page-5?lang=fr>. (10 décembre 2025).

d'œuvre d'une médiation spécifique afin d'en permettre la compréhension ? Est-il nécessaire d'expliquer ce que l'empreinte cherche justement à dissimuler ?

Afin de montrer qu'il n'est pas nécessaire d'avoir conscience de l'existence d'une empreinte corporelle pour être en mesure de la reconnaître dans une œuvre, nous analyserons les résultats du sondage réalisé. Celui-ci a été mené auprès de 143 participants comprenant à la fois des personnes familières de l'art contemporain et d'autres ne l'étant pas. Les participants ont répondu à une série de questions portant sur trois œuvres distinctes : *Soffio* de Giuseppe Penone, le *Suaire de Turin*⁴⁴ et une *Anthropométrie* de l'époque bleue d'Yves Klein. Ces œuvres ont été choisies pour leur degré variable de notoriété et de lisibilité, allant d'empreintes ambiguës à des formes plus immédiatement identifiables, afin d'offrir un point de vue global sur la perception des empreintes corporelles. À partir de simples photographies, les participants devaient décrire les œuvres et expliquer comment ils pensaient qu'elles avaient été réalisées. À l'issue du questionnaire, un peu plus de deux tiers des répondants (p.IV) ont déclaré avoir identifié l'empreinte corporelle dans chacune des œuvres présentées.

Ces premiers résultats appellent toutefois une distinction selon les profils. Les participants familiers des milieux artistiques ou connaissant les œuvres se montrent plus enclins à reconnaître les empreintes que les participants non-initiés. Néanmoins, ces derniers sont également nombreux à identifier les empreintes, indiquant que la familiarité facilite la perception mais n'est pas indispensable (p.IX). En effet 60% des personnes déclarant peu ou pas connaître l'art contemporain affirment percevoir une empreinte parmi les œuvres sélectionnées (p. VI). Ces résultats, légèrement supérieurs à la moyenne, confirment que l'observation visuelle peut suffire à percevoir une empreinte, même lorsque celle-ci est peu lisible. La connaissance de l'art contemporain ne constitue donc pas un prérequis à l'observation et la reconnaissance d'une empreinte.

Il convient toutefois de nuancer ce constat. L'empreinte ne se révèle pas entièrement à tous les participants : les résultats montrent qu'il est possible de repérer une empreinte sans en déterminer précisément l'origine, et inversement, il est possible d'identifier un corps sans reconnaître le procédé de l'empreinte (p. IX). Ainsi, la forme humaine dans le *Suaire*



Figure 11 – *Suaire de Turin*, entre 1260 et 1390.

44 Le suaire de Turin est un tissu qui aurait recouvert le corps du christ après sa crucifixion. Il garderait la trace de son corps et de ses stigmates.

de Turin a été majoritairement perçue sans que son mode de formation soit compris, tandis que les *Soffi* et les *Anthropométries* ont plus souvent été identifiés comme des empreintes sans que leur origine corporelle ne soit clairement déterminée. Reconnaître une forme (figure humaine) et comprendre le processus de sa production (empreinte) relèvent donc de mécanismes distincts. Les formes ne se dévoilent pas forcément entièrement. La perception de l'empreinte s'opère de manière fragmentaire et requiert un regard attentif, condition essentielle à son appréhension complète.

Nous avons montré qu'il est possible de percevoir une empreinte corporelle à partir d'une simple photographie, sans information complémentaire. Cette reconnaissance suppose toutefois une observation attentive de l'œuvre et une concentration portée sur certains détails. Les réponses aux questionnaires les plus riches en descriptions correspondent en effet aux identifications les plus justes et elles ont été majoritairement produites par des participants déclarant une connaissance approfondie de l'art. Au-delà de leur familiarité avec les œuvres, ces répondants fréquentent régulièrement les milieux artistiques ; certains sont plasticiens et/ou théoriciens de l'art, pour qui l'analyse visuelle et la création font partie du quotidien. Ces différents facteurs peuvent ainsi faciliter la perception de l'empreinte corporelle dans les œuvres présentées.

Cependant, la connaissance de l'art contemporain ne constitue pas, à elle seule, un critère déterminant. Comme nous l'avons observé précédemment, toutes les personnes se déclarant familières de l'art n'ont pas identifié l'empreinte, tandis que de nombreux participants affirmant ne pas s'y connaître ont, au contraire, réussi à la percevoir. L'habitude de fréquenter ou d'analyser des œuvres d'art ne suffit pas à expliquer la reconnaissance de l'empreinte. J'émetts ainsi l'hypothèse que le facteur décisif réside dans le degré d'attention accordé à l'œuvre. Nous n'observons, ni n'analysons de la même manière ce qui suscite notre intérêt de ce qui nous laisse indifférents. Ce facteur d'« attention plaisir », non exclusif aux publics d'initiés, me semble jouer un rôle essentiel dans la perception de l'empreinte. Comme le souligne Yves Citton, « vous valez ce que vaut l'attention qui vous est consacrée⁴⁵ ». Autre-

45 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p.110.

ment dit, les choses acquièrent de la valeur et du sens à mesure que le temps d'observation accordé augmente.

Selon Citton « L'essence de l'attention consiste en un travail opéré pour accroître notre capacité à remarquer ce qu'il y a de remarquable dans ce que nous avons sous les yeux.⁴⁶ » L'empreinte ne se donne pas immédiatement, elle se révèle au spectateur à condition qu'il prenne le temps de l'observer. C'est pourquoi les réponses les plus détaillées du questionnaire sont également les plus justes : l'observation factuelle de ce qui est donné à voir permet de faire émerger les informations sous-jacentes. Un test complémentaire a par ailleurs été conduit auprès de certains participants accompagnés lors du questionnaire. Ceux qui ne percevaient pas l'empreinte dans un premier temps ont pu la détecter après une analyse plus attentive de l'œuvre. L'observation approfondie du *Soffio* leur a ainsi permis de distinguer les plis du tissu, le col, les boutons de la chemise, puis de deviner les passants du jeans, les jambes et le reste du corps. Inciter le spectateur à regarder plus attentivement peut donc suffire à éveiller un regard actif.

Les participants que j'ai accompagnés lors du questionnaire ont exprimé le plaisir de découvrir la forme par eux-mêmes. Il semble plus pertinent d'éveiller l'attention du spectateur afin qu'il comprenne progressivement plutôt que de lui fournir toutes les clefs en main. Cette attention accrue favorise l'appréciation de l'œuvre : lorsqu'un élément est reconnu, il devient plus aisé d'imaginer le reste. Par exemple, discerner le sein dans les peintures de Klein permet de supposer la présence du buste et des cuisses : le plaisir réside dans cette découverte progressive et autonome.

Pour ma part, je privilégie ainsi la découverte personnelle de l'empreinte plutôt que son dévoilement immédiat car cette découverte progressive engage le regard différemment : là où une explication immédiate referme l'œuvre sur elle-même, l'engagement du regard permet de redécouvrir l'œuvre au fil du temps. Il est fréquent de ne plus vraiment observer une œuvre que l'on croit connaître ; un détail, parfois, attire à nouveau l'attention et révèle ce qui était passé inaperçu. Aujourd'hui, je ne peux plus regarder les *Soffi* de Penone sans y percevoir

46 Yves Citton, *ibid.*, p.138.

une empreinte, là où je ne voyais autrefois que des sculptures étranges de poumons. Cette émergence du sens par l'observation constitue le plaisir recherché.

Ainsi, il ne semble pas nécessaire d'accompagner systématiquement ce type d'œuvre d'une documentation détaillée qui risquerait de rendre la démarche didactique. Si une médiation est envisagée, elle doit être adaptée et stimuler l'attention du spectateur plutôt que de lui livrer des explications exhaustives. Des dispositifs ludiques pourraient ainsi éveiller le regard : un médiateur posant des questions, des mises en corrélation au sein d'une exposition, ou des installations interactives où le spectateur produit lui-même son empreinte sans en avoir conscience.



Illustration 11— Marie-Alice CIAVA, *Pieds au chaud*, 2025.

Par exemple, dans mon installation *Pieds au chaud*, le spectateur doit porter des chaussons dès l'entrée de la salle d'exposition. À la fin de la visite, au moment de retirer les chaussons, il découvre que ses semelles initialement noires se sont teintées en bleu. Ce changement inattendu capte l'attention et l'amène à comprendre progressivement que la tache bleue correspond à l'empreinte thermochromique de ses pieds, rendant l'expérience plus stimulante et enrichissante.

Montrer une empreinte revient ainsi à créer un jeu de piste, où l'attention aux détails est essentielle pour la saisir pleinement. Cependant, certains spectateurs peuvent ne jamais identifier la forme, par manque de discernement, de familiarité ou d'intérêt. L'empreinte n'est donc pas immédiatement intelligible pour tous, mais est-ce réellement problématique ? Serait-il plus pertinent de laisser le « regardeur faire le tableau », autrement dit lui permettre d'imaginer le processus.

1.3.3. L'interprétation des zones d'ombre

Nous avons montré qu'il est souvent plus judicieux d'accompagner les œuvres fondées sur l'empreinte corporelle d'une médiation minimale ou singulière afin d'inciter le spectateur à interpréter par lui-même. Fournir peu d'informations permet un espace ouvert à l'exploration et à l'interprétation, facteur essentiel pour une expérience esthétique active.

Cette approche est particulièrement pertinente dans notre société contemporaine saturée d'informations. Le quotidien est marqué par une surstimulation sensorielle perma-

nente : publicités dans la rue, écrans au bureau, télévision ou téléphones jusque tard le soir. Cette exposition continue, entraîne des déficits attentionnels, réduisant le temps à chaque élément tandis que les médias cherchent à capter rapidement l'attention du consommateur par des messages explicites et plus rapides.

Les espaces d'exposition, à l'inverse, ne visent pas à imposer une vision unique. Le *white cube*, initialement conçu pour concentrer l'attention sur l'œuvre en éliminant les distractions visuelles, constitue aujourd'hui un lieu de respiration, loin de la surstimulation quotidienne. Ces murs blancs, simples et dépourvus de distractions, participent à la création d'une hétérotopie, où le spectateur est invité à s'évader et à laisser libre cours à son imagination.

Dans ce type d'exposition, la médiation peut parfois parasiter l'interprétation personnelle. Si elle est nécessaire pour comprendre certains aspects de l'œuvre, elle devient un frein lorsqu'elle se présente comme une vérité absolue. Le cartel, par exemple, pourrait être suggestif plutôt qu'exhaustif. Un texte trop explicatif accentue le fossé entre spectateurs avertis et visiteurs occasionnels, dont une partie ne consulte pas systématiquement les cartels.

Dans un contexte de crise de la sensibilité aux œuvres d'art, liée plus largement à une crise de l'attention, l'œuvre doit pouvoir être comprise, ou du moins appréciée, par sa seule présence. Dans l'article, « Le “ jonglage ” des visiteurs entre œuvres et cartels : de l'étude d'un comportement à l'application d'un principe muséographique. », Anne-Sophie Grassin souligne qu'aujourd'hui le temps d'attention accordé à une œuvre est inférieur à 9 secondes⁴⁷. Cette étude montre néanmoins que le recours aux cartels demeure une pratique pérenne puisque 79 % de la population étudiée y ont recours.⁴⁸ Ces résultats doivent toutefois être nuancés : l'étude ne permet pas de déterminer si les visiteurs lisent réellement les cartels dans leur intégralité et l'échantillon reste trop restreint pour en tirer des conclusions générales. Cette donnée suggère néanmoins qu'une minorité (21 %) ne se réfère pas à la médiation écrite. La scénographie doit donc anticiper ce fait et proposer des moyens alternatifs pour rendre les œuvres accessibles à tous.

Enlever le superflu et dévoiler seulement les informations essentielles permet d'aiguiller le spectateur tout en laissant un espace d'interprétation adapté à tous. Je privilégie ainsi les

47 Anne-Sophie Grassin, « Le “ jonglage ” des visiteurs entre œuvres et cartels : de l'étude d'un comportement à l'application d'un principe muséographique. », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 20, 2023, p. 1. <https://doi.org/10.4000/cel.25496> (15 décembre 2025).

48 Anne-Sophie Grassin, *ibid.*, p. 4.

expositions qui offrent cette liberté : la force de l'art contemporain réside dans le refus de l'ultra-dirigé au profit d'une interprétation autonome. Les visiteurs qui ne lisent pas les cartels ne perdent ainsi aucune information essentielle.

Dans une société saturée d'images et d'informations, l'art contemporain gagnerait à ménager une place à l'imaginaire, en particulier pour les œuvres explorant une esthétique de l'absence. Assumer que l'œuvre sera comprise et interprétée par sa seule perception, c'est encourager la pluralité des regards et des lectures. Une œuvre peut ainsi être interprétée différemment selon le contexte de présentation et la médiation proposée. Le regard du spectateur est influencé par le choix de la lumière, du lieu d'exposition, sa position dans l'espace, sa relation avec les autres œuvres, ainsi que par le cartel ou d'autres dispositifs de médiation. Des facteurs propres au spectateur (taille, acuité visuelle, degré d'attention, etc.) modifient également la perception. Le facteur attentionnel est central : une personne qui observe longuement percevra différemment de celle qui regarde rapidement. Ces facteurs, parmi d'autres, conditionnent la réception de l'œuvre. Une œuvre figurative ou narrative peut ainsi prendre plusieurs significations, même si le propos de l'artiste semble explicite. Pour des œuvres ambiguës ou suggestives, le sens initial peut alors être mal interprété : une empreinte corporelle peut ne jamais être perçue par certains spectateurs.

Le contexte d'exposition joue un rôle déterminant. Une salle composée d'œuvres fondées sur l'empreinte, certaines très perceptibles d'autres moins, favorise la reconnaissance par corrélation. De plus, connaître l'échelle de l'œuvre et pouvoir tourner autour affûte le regard et permet des réponses plus justes. Il s'agit d'un processus de réorientation et de décentrement : parfois, un détail suffit pour qu'une forme apparaisse clairement.

En effet, le cerveau humain cherche toujours à justifier ce qu'il voit, qu'il comprenne ou non le sens de l'œuvre. Yves Citton explique que « c'est la rationalité pratique inhérente à l'ensemble de ces clichés qui assure, tant bien que mal, notre survie quotidienne. Notre attention se sert de ces clichés d'une façon quasi automatique, aussi longtemps que la reconnaissance des objets rencontrés sur notre chemin s'accompagne des effets escomptés.⁴⁹ » En effet,

49 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p.63.

nous avons tendance à projeter des formes familières sur des éléments nouveaux pour nous repérer. Ainsi, moins la forme est connue ou figurative, plus l'interprétation sera subjective.

Dans les *Anthropométries* d'Yves Klein, les participants du questionnaire n'ayant pas perçu l'empreinte corporelle féminine ont transposé dans ces formes latentes leur propre interprétation (p.VIII) : figures animales, empreintes de grenouilles, chromosomes, voire des taches assimilées à un test de Rorschach. Si le principe de transfert de peinture d'un objet « tampon » sur une surface plane est compris, l'origine exacte des taches est interprétée différemment selon le bagage culturel et l'expérience de chacun. Ces réponses, même incorrectes, restent plausibles.

Ces interprétations peuvent se pérenniser si le spectateur n'observe pas davantage ou ne se renseigne pas. Il est courant de cesser de regarder attentivement une œuvre que l'on croit connaître. Par exemple, je ne prêtais plus attention aux *Soffi* de Penone car je croyais en comprendre la forme et y avais projeté une interprétation cohérente. De manière générale, chacun attribue des clichés aux éléments qu'il ne prend pas le temps d'analyser. Ces projections, bien qu'éloignées de la réalité, remplissent la même fonction cognitive que l'objet incompris. Lorsque l'empreinte n'est pas perçue, le spectateur interprète donc les formes autrement. Cette vision peut être éloignée du propos de l'artiste, mais elle reste pertinente.

Même si l'empreinte corporelle n'est pas identifiée, les interprétations présentent des points communs. Les statistiques montrent que, même parmi des réponses variées, les participants décrivent systématiquement des éléments organiques, issus de la nature, de l'animal ou de l'Homme. L'empreinte corporelle peut adopter des formes très diverses, mais elle reste toujours organique, contrastant avec les formes géométriques ou rectilignes des moules industriels. Ainsi, les réponses les plus éloignées de l'empreinte corporelle restent plausibles. En effet, même si les points de vue sont variés il y a une récurrence dans les thèmes mais aussi dans les formes perçues. Si une personne perçoit une empreinte de grenouilles dans les *Anthropométries*, 10 autres personnes vont aussi l'interpréter, pour cause, la photo ne précise pas l'échelle et la forme de cuisses et de tronc peut être assimilée autant à un animal qu'à un corps humain (p.VIII). L'Homme tend à interpréter pragmatiquement des formes inconnues pour rester proche de la réalité.

Dans le *Soffio* de Penone (p.VII,VIII), les participants n'ayant pas identifié l'empreinte d'un corps humain ont tout de même fourni des réponses pertinentes au regard de la démarche de l'artiste : organes, formes animales, végétales, éléments naturels (coquilles, fossile ou ancien

ruisseau). Ces interprétations s'inscrivent dans les préoccupations de l'artiste autour de la relation Homme-nature. Ainsi, ne pas trop guider le spectateur est cohérent avec la démarche de Penone. Penser qu'il s'agit d'une sculpture stylisée d'un poumon n'est donc pas si éloigné du propos : le titre évoque le souffle et l'argile qui s'étend au sol matérialise la respiration de l'artiste.

Ne pas percevoir l'empreinte ne pose donc pas nécessairement problème. Les interprétations restent proches de la réalité plastique et de l'intention artistique. L'empreinte, par son esthétique de l'effacement, permet cette multiplicité de lectures : si elle se veut factuelle, sa forme reste ouverte offrant au spectateur une expérience interprétative.

Ainsi, que le spectateur reconnaisse l'empreinte ou non, il interroge dans ces formes autant la matière que la technique supposée. Interpréter l'empreinte, analyser les traces confère une nouvelle vision du monde qui nous entoure. Il s'agit d'un monde tangible, parcouru par des sensations, des myriades de gestes et de traces que l'on pense mineures. L'empreinte tout comme le quotidien est à décrypter, revaloriser. Elle engage une expérience perceptive qui déplace le regard vers les détails afin de mieux cerner ce que nos actions impliquent.

Cette mise en jeu du regard ne concerne pas seulement la réception de l'œuvre. L'empreinte corporelle, par son contact direct avec le corps, sous-tend une dimension plus intime. En effet, elle ne renvoie pas seulement à une dimension matérielle et technique des actions humaines, mais suggère aussi un rapport étroit avec la personne qui l'a engendrée. On s'intéresse alors autant à ce que l'on peut voir qu'à ce que cette trace révèle de nous. Nous analyserons dans la partie suivante le rapport intime entre l'empreinte corporelle et son créateur. Comment cette empreinte corporelle singulière suggère une forme d'intimité collective dans laquelle chacun puisse s'identifier.

DEUXIEME PARTIE

L'empreinte, vecteur d'une identité multiple et partagée

Nous avons vu que l'empreinte corporelle rend compte d'un quotidien sensible, ancré dans le concret et dans le contact avec la matière. Elle témoigne également d'un quotidien en action traversé par des gestes dont on ne prêterait guère plus d'attention ou que l'on dévalorise. Mieux appréhender le quotidien suppose d'être attentif aux marques que l'on dépose et que l'on perçoit. L'empreinte tout comme le quotidien demande à être décryptée afin de mesurer l'ampleur de ces actions ordinaires.

Il s'agit à présent d'analyser la personne qui produit l'empreinte. En effet l'empreinte corporelle désigne son référent, elle permet d'observer son corps ainsi que ses habitudes gestuelles. Nous analyserons donc en quoi l'empreinte corporelle peut constituer un moyen d'autoscopie qui révélerait une intimité multiple et partagée. L'enjeu est de permettre de s'identifier à l'empreinte, pour que tout le monde remette en perspectif son expérience personnelle.

I. Empreinte corporelle est un moyen d'autoscopie

2.1.1. L'empreindre corporelle, une pratique universelle

Bien que l'empreinte ne soit pas toujours intelligible au premier regard, elle reste perçue et comprise par une majorité de personne. Cela est permis par le facteur d'attention vu précédemment mais aussi par la dimension universelle de l'empreinte. L'empreinte corporelle est vécue par tous : on l'observe et la pratique au quotidien. Il est plus facile d'interpréter les formes que l'on a l'habitude de côtoyer. Cela permet au plus grand nombre de se retrouver dans l'empreinte.



Illustration 4 — Marie-Alice CIAVA, *Pendaison de crémaillère*, 2025.



Illustration 12 — Marie-Alice CIAVA, *Peau de peinture*, 2025.



Illustration 5 — Marie-Alice CIAVA, *Pied à terre*, 2026-en cours.

En effet, l'empreinte corporelle est inévitable. Pour John Dewey « il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence.¹ » Si l'être vivant interagit forcément avec son environnement, l'empreinte est une expérience universelle. Les empreintes de nos corps sont omniprésentes dans notre quotidien. Elles émergent lorsque l'on s'essuie sur un torchon (*Peau de peinture*), lorsque l'on marche (*Pieds à terre*), lorsque l'on s'assoit (*Pendaison de crémaillère*) ... Chacune de nos actions produit des empreintes visibles ou non.

Le corps devient naturellement outil de création. Il n'y a pas de compétences techniques spécifiques pour créer l'empreinte. Dans la plupart des cas, on ne cherche pas à produire une forme particulière, c'est le corps qui expérimente la matière et en fait émerger la forme. Que ce soit consenti ou non, l'empreinte se produit.

1 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, 2010, p.80.

L'extrême facilité de production d'une empreinte invite paradoxalement à envisager la question sous un angle opposé : au quotidien, on ne cherche pas tant à produire des empreintes qu'à les éviter. De nombreuses professions imposent le port de gants, charlottes, sur-chaussures afin de ne pas déposer leurs traces. L'absence d'empreintes est associée à des notions de propreté et d'hygiène.

Ma pratique cherche, à l'opposé, à embrasser cette omniprésence de traces. Les gestes du quotidien les plus rudimentaires recèlent souvent le plus d'intérêt esthétique. Les empreintes sont présentes partout, qu'elles viennent de moi ou soient produites par autrui.

Réaliser une empreinte est une pratique facilement accessible. Qu'elle soit réalisée de manière consciente ou inconsciente, elle indique toujours quelque chose de nous. En effet, tout le monde peut réaliser ses empreintes et chacun peut en faire son analyse.

2.1.2. L'empreinte corporelle, outil d'analyse

Comme nous l'avons vu, l'empreinte est un phénomène souvent perçu et connu de tous. Cependant il ne faut pas se satisfaire de cette simple familiarité et apprendre à connaître ce qui se cache derrière ce phénomène sensible. Analyser l'empreinte corporelle c'est chercher à comprendre qui l'a produite, comment et ce que cela révèle de la personne. L'empreinte en tant que mémoire du corps permet l'autoscopie.

L'autoscopie, au sens technique, désigne une méthode d'analyse de soi à travers l'image. La photo, la vidéo et plus largement l'empreinte sont des moyens d'observer son propre comportement depuis l'extérieur². Cette pratique propose un passage de l'intime à l'extime, où le sujet se met à distance de lui-même pour mieux le percevoir. Cette prise de distance est nécessaire pour adopter un autre point de vue sur des gestes devenus invisibles à force d'habitude.

Pied au chaud est un exemple très parlant comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente. La semelle du chausson, cousue avec du tissu thermochromique, révèle l'empreinte des pieds. Comme le changement de couleur s'opère en fonction de la chaleur des pieds, l'on observe des différences marquées entre les empreintes. L'une des deux paires est plus teintée que l'autre : cela permet de déterminer le pied d'appui de la personne, celui qui

2 Marianne Durand (dir.), *Autoscopie*, dico en ligne le robert, [En ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/autoscopie> (7 avril 2026).



Illustration 11 – Marie-Alice CIAVA, *Pieds au chaud*, 2025.

ancrer le corps dans le sol. En comparant ces empreintes avec celles des autres on observe aussi des différences très marquées : la chaleur corporelle varie d'une personne à l'autre et une empreinte peut être très marquée pour certains, tandis que pour d'autres, elle ne se forme même pas. Ces variations révèlent donc des informations physiologiques insoupçonnées, rendues visibles par le seul fait d'avoir porté des chaussons. En analysant nos empreintes de pieds et en nous comparant aux autres l'on apprend davantage sur notre manière de marcher, de se tenir et sur notre état corporel. Pouvoir observer et analyser le corps depuis l'extérieur, depuis sa contreforme est une manière de mieux l'appréhender.

Nous n'observons pas directement notre peau mais sa contre forme. Georges Didi-Huberman explique que l'empreinte implique un changement de sens.

« Voilà pourquoi, finalement, l'empreinte renverse tout. D'une part, elle inverse symétriquement les conditions morphologiques de son référent : l'empreinte d'un corps convexe en est généralement un corps concave.³ »

Pour étayer ce propos nous pouvons brièvement reparler de *Feuille de vigne femelle*. Ici l'empreinte est moulée sur les fesses d'une femme, Marcel Duchamp expose directement le moulage en plâtre. Les sculpteurs exposent rarement les matrices car elles sont utilisées comme outil. Pourtant l'empreinte prise sur le vif est garante d'authenticité car elle est une transmission directe de son modèle. Elle renvoie au corps d'origine mais aussi à autre chose. Car un changement s'opère dans cette transmission. Le corps obtenu est inversé, les parties en volume deviennent des creux et inversement. Cette distanciation du corps par l'empreinte

3 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.254.

et son renversement de la forme force donc l'introspection. L'empreinte capte un autre point de vue sur son référent afin d'analyser des habitudes de vie.

Travailler avec les empreintes corporelles du quotidien revient à opérer une recherche sociologique.

Comme le soulève Henri Lefebvre « Que faisons-nous d'une de nos journées banales ? Une journée banale n'a rien de banal. L'homme est saisi dans un certain nombre de mécanismes, d'engrenages sociaux qu'il ignore.⁴ » L'empreinte corporelle permet en partie de retracer des mécanismes sociaux et psychologiques de l'Homme. L'emplacement des traces, sur quel support, comment elles sont apposées renseignent énormément sur la personne. Ainsi de simples empreintes de pas, leurs directions, leurs accumulations, nous renseignent sur le mouvement des foules, ce que l'Homme reproduit par mimétisme ou dans un but d'efficacité. Suivant la longueur des pas, leur taille, leur forme, les marques d'appui on peut pister un chemin parcouru. L'Homme peut se découvrir à travers les traces laissées derrière lui.

Travailler avec l'empreinte, revient donc à opérer un déplacement de l'intime à l'externe. Elle permet de se détacher de son propre corps, de l'analyser comme un objet extérieur. L'empreinte en tant qu'outil d'autoscopie engage une forme de recherche identitaire.

2.1.3. L'empreinte corporelle, une question identitaire

L'empreinte corporelle permet d'exposer son propre corps et de prendre suffisamment de recul pour l'analyser. Cette forme d'autoscopie se réalise à des fins personnelles. Les traces que nous laissons au quotidien peuvent nous renseigner sur des aspects physiologiques (poids, taille, sexe) et sociologiques (habitudes, espaces fréquentés) du corps. Notre empreinte corporelle est indissociable de notre personne, même si elle s'inscrit aux côtés d'une multitude d'empreintes en apparence identiques.

Il est pertinent de considérer l'empreinte corporelle comme un marqueur d'identité. Comme nous l'avons montré dans la partie 1.1.2, l'empreinte est indicielle, elle désigne directement le corps qui l'a produite. Une simple empreinte de doigt peut suffire à identifier son



Figure 8 – Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950/51.

⁴ Cécile Mahiou, *Poétiques du quotidien*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2023, p.73, in, Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, I. Introduction, l'arche, 2^e édition 2009, p.203, 204.

propriétaire. Cependant, analyser des dermatoglyphes et l'ADN n'est pas accessible à tous. Dès lors, pourquoi l'empreinte de main demeure majoritairement perçue comme un marqueur identitaire, alors même que peu d'individus sont en mesure d'en établir le lien avec une personne précise ?

Cette tension entre empreinte identitaire et empreinte anonyme se retrouve dans *Manutention*. L'installation se compose de multiples boîtes en carton. Sur chacune d'elles sont inscrits la notice de l'œuvre qu'elle contient ainsi qu'un tutoriel de montage. Sur les côtés des boîtes des empreintes de mains sont disposées à l'emplacement des zones de préhension pour le transport. Les empreintes apparaissent comme des marques d'utilisation et font office de signature. Leur inscription dans ce contexte artistique, associée à la notice et à l'emballage de l'œuvre, permet une identification implicite. L'association des éléments oriente l'interprétation vers une éventuelle empreinte de l'artiste.



Illustration 13 — Marie-Alice CIAVA, *Manutention*, 2026- en cours.

L'empreinte sciemment réalisée de son propre pied ou de sa main est souvent associée à un désir de revendication : « j'ai été là », « ceci m'appartient », ou « j'en suis l'auteur ». Chacun posséderait intimement le désir de laisser une trace de soi. Empreindre intentionnellement son corps ne relève pas d'un acte quotidien mais reste ordinaire, dans la mesure où tout le monde l'a déjà expérimenté au moins une fois au cours de sa vie : dans le sable mouillé, dans la terre d'une cour de récréation, dans le ciment frais de sa maison, ou lors d'une activité artistique salissante. Cette empreinte peut être intentionnelle dès le départ dans un désir créatif : moulage de sa main ou d'une peinture de paume de mains. Elle peut aussi advenir de manière spontanée, au détour d'un instant salissant : au lieu de s'essuyer tout de suite, l'on pose sa main sur un support pour laisser ses empreintes. Dans ces deux cas, l'empreinte corporelle intentionnelle est un processus identitaire d'inscription de soi dans son environnement. Cette pratique est à la fois individuelle et communément partagée.

Il y a peu d'artistes qui fondent leur travail sur leur empreinte corporelle, mais la majorité l'ont expérimentée à un moment de leur parcours. C'est souvent le cas chez les jeunes artistes, lors d'une recherche de soi et d'une expérimentation plastique. Mais cela peut également arriver ponctuellement au cours d'une carrière artistique. On peut citer entre autres : l'*Uovo*



Figure 3 – Piero Manzoni, *Uovo scultura*, 1960. Figure 12 – Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, 1991. Figure 13 – Wassily Kandinsky, *Empreinte des mains de l'artiste*, 25 mai 1926. Figure 14 – Claudio Parmiggiani, *Mains d'or*, 1997-1999

scultura, de Piero Manzoni, *My hands are my heart* de Gabriel Orozco⁵, *l'Empreinte des mains de l'artiste* Wassily Kandinsky⁶ et *Mains d'or* de Claudio Parmiggiani⁷. Cette relation entre le corps, l'identité et la matière se retrouve chez tous ces artistes mais plus particulièrement dans *My hands are my heart*. Gabriel Orozco presse ses mains sur de l'argile puis nous dévoile sa forme. Avec cet autoportrait, l'artiste fait une analogie entre le travail manuel de la terre et son propre cœur anatomique. Pour lui le travail de la main engage profondément l'artiste, il place l'acte créateur au cœur même de sa pratique artistique et de son identité.

Cet enjeu sur l'empreinte et l'identité artistique se trouve institutionnalisé sur le parvis des stars du théâtre chinois Grauman à Los Angeles. De nombreuses empreintes de mains et de pieds sont inscrites dans le béton. Ce matériau ne permet pas de garder les détails papillaires de la main ni son ADN pour identifier avec précision son auteur. Aussi, les pieds, les mains, accompagnés de leurs signatures agissent comme triple moyen d'authentification. De plus le moment de création de la plaque est ritualisé par une cérémonie d'empreinte photographiée et médiatisée. Ce parvis constitue à la fois un lieu de mémoire et un espace touristique rendant hommage aux célébrités qui ont laissé leur trace dans la culture du divertissement des Etats-Unis.



Figure 15 – *Forecourt of the Stars*, 1927-en cours

Pour l'artiste, inscrire ses empreintes en ce lieu répond à un double besoin : un désir de postérité et de reconnaissance artistique. Les artistes qui ont laissé leur empreinte dans le

5 Gabriel Orozco est un artiste mexicain né en 1962. Il travaille principalement sur la relation entre le corps humain et le paysage urbain. Il aime aussi explorer les matériaux et les objets de consommation.

6 Wassily Kandinsky est un peintre russe né en 1866 et décédé en 1944. Membre du groupe Der Blaue Reiter, Kandinsky est l'un des pionniers de l'abstraction. Il travaille sur la spiritualité dans l'art, sur les couleurs et les formes.

7 Claudio Parmiggiani est un artiste italien né en 1943. Il travaille sur la question de la mémoire et de la destruction. Parmiggiani est principalement connu pour ses *Delocazione*, des œuvres constituées de suie au mur, qui gardent la trace d'objets disparus.

ciment attestent de leur accomplissement et de leur légitimité à s'afficher aux côtés d'autres noms célèbres de l'industrie. « Selon la théorie de la “ facilitation sociale ? ”, la présence – réelle ou imaginée – d'un public influence le processus d'autoprésentation de soi dans le sens d'une conformité à ce qui est attendu.⁸ » Serge Tisseron soulève ici l'importance des normes sociales dans la construction de l'individu. Dans le cas présent, l'empreinte est avant tout réalisée avec l'ambition d'être montrée. Exposé aux touristes, aux fans, aux passants, le *Grauman's Chinese Theatre forecourt* se veut médiatique et culturel. Il y a chez l'artiste une recherche de validation sociale, d'être quelqu'un d'assez marquant pour pouvoir laisser ses empreintes et être reconnu bien après sa mort. Cette mise en scène de soi est donc orientée par et pour le regard du public.

Mais cette mise en scène de soi ne concerne pas uniquement l'artiste : elle engage également le regard et le geste du visiteur. Pour le touriste, poser ses mains dans les empreintes de l'artiste répond à son tour à un double besoin. Un désir d'extimité et de participation au rituel touristique d'interagir avec les empreintes. Oser s'afficher devant les autres qui attendent leur tour pour réitérer le même geste, la même photo, implique une forme d'exposition de soi. Comme l'explique Tisseron « [...] le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risques.⁹ ». Outre le désir d'inclusion sociale parfois mêlé à la gêne de s'afficher devant tout le monde, l'acte d'empreindre consiste à imiter sans ressembler. Réitérer le même geste que la célébrité en superposant ses mains aux empreintes répond à un besoin de comparaison. Celle-ci est d'abord physiologique (taille et corpulence des membres) puis psychologique. Il s'agit de percevoir l'artiste comme un individu semblable ayant accompli des choses que l'on envie ou que l'on admire. Se construit alors une liaison entre l'empreinte, la personne et l'aura qui l'entoure. Toucher un endroit qu'elle a touché donne l'impression de toucher une intime partie de son intimité et de son histoire.

Cette tension entre corps et esprit s'enracine dans une tradition philosophique occidentale. En effet, dans le régime naturaliste, il existe une scission radicale entre l'âme et le corps. C'est Platon qui a accompagné ce changement de paradigme : du réel situé dans le monde sensible au réel situé dans l'esprit. Le corps se déréalise¹⁰, en ce sens l'empreinte est foncièrement dissociée de l'âme. Pourtant, cette dissociation n'est pas universelle. Dans d'autres

8 Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, Paris, Le Seuil, 2011, p.86. <https://shs.cairn.info/revue-communications-2011-1?lang=fr>. (2 avril 2026).

9 Serge Tisseron, *Ibid*, p.85.

10 Bernard Marcadé, « Les fantômes de la peinture », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n° 40, été 1992, p.53.

cultures, le corps et l'esprit sont profondément liés. En Afrique du Nord, chez les Slaves méridionaux ou les aborigènes d'Australie, l'empreinte de pied est sujet de nombreuses superstitions. L'empreinte corporelle, même fragmentaire, entretient une relation métonymique avec l'individu tout entier¹¹. Elle est le double, la présence, la mémoire.

Travailler avec l'empreinte de mon corps, c'est interroger ce qui me constitue. Loin d'une simple représentation fidèle, elle rend visible ma matérialité tout en ouvrant sur une réflexion plus profonde sur mon identité. Suis-je réductible à cette trace ? L'intime, ce qui est le plus propre à soi, se laisse entrevoir dans le dévoilement du corps ? L'empreinte révèle-t-elle l'intime, ou seulement le visible ?

11 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p. 74-75.

II. Une intimité partagée

2.2.1. L'intime se trouve dans le banal

L'intime incarne ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel et de plus singulier en chaque individu. Cette intimité se cache sous les apparences, elle est difficilement observable de l'extérieur et devient parfois inaccessible par le sujet même¹². Elle se dévoile en partie par la nudité de certaines parties du corps, par une pratique sexuelle mais aussi par l'exposition d'une vulnérabilité émotionnelle : ces manifestations varient suivant les cultures et les époques. L'intimité serait une part de notre identité qu'il ne faudrait pas dévoiler, mais qui demeure également difficilement intelligible par soi-même. Il s'agit d'une notion complexe et mouvante dont la compréhension ne peut être que partielle.



Illustration 14 – Marie-Alice CIAVA, *Sceau*, 2024.

Tout comme l'empreinte, l'intime s'exprime de manière fragmentaire, oscillant entre le caché/dévoilé et pourrait constituer la représentation la plus directe et véridique d'une personne. J'ai tenté de mettre en exergue cette similitude dans mon œuvre le *Sceau*. Posée sur le secrétaire une enveloppe gît, elle ne révèle ni son contenu, ni son destinataire. La cire cachetée par mon empreinte de pouce empêche l'accès à la lettre. Ce sceau, garant de ma légitimité, scelle ma lettre et mon secret. Ce type de lettre suggère une correspondance intime où chacun des partis n'est pas nommé afin de ne pas les compromettre si le sujet de la lettre était dévoilé. L'intimité serait alors cachée dans l'enveloppe, scellée par le sceau et échangée discrètement. Cependant, le vrai secret, l'élément intime ne serait pas déjà sous nos yeux ? Quel secret pourrait être plus intime que mon empreinte digitale, mon identité corporelle ? Là encore, cette intimité est relative ; L'empreinte digitale est suffisamment précise pour m'identifier scientifiquement et pourtant elle semble interchangeable avec celle de n'importe qui. Sous l'apparence d'une empreinte de doigt, qui serait capable d'analyser précisément les dermatoglyphes pour en retrouver le propriétaire ? Ce projet a été réalisé en regard d'une citation de Philippe Peltier : « [...]dire le secret, ou dire l'intime n'est au fond que mettre en lumière la vaine apparence des choses et la puissance du savoir non partagé.¹³ » L'empreinte

12 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Intime*, [En ligne] ; <https://www.cnrtl.fr/definition/intime> (27 décembre 2025).

13 Philippe Peletier, « l'intime de l'ethnologue », in, Elisabeth Lebovici (dir.), *L'intime*, Paris, Éditions de l'École nationale, 2004, p112.

comme le contenu de la lettre est visible mais n'est véritablement lisible que par les connaisseurs. Le sens ne se révèle qu'à ceux qui partagent ce savoir ou cette relation.

L'empreinte d'une partie de corps peut-elle, à elle seule, relever de l'intime ? Si les dermatoglyphes et l'ADN permettent de retracer précisément l'identité d'un individu, personne n'a pour autant une volonté de dissimuler son empreinte. Les empreintes de notre corps sont omniprésentes, dès que l'on touche quelque chose, le corps dépose une trace de son passage. Une empreinte de doigt sur une barre de métro ne peut, dès lors, être considérée comme intime, elle se fond dans la masse d'empreintes puis disparaît. De la même manière les *Anthropométries* d'Yves Klein restent anonymes (sauf les œuvres documentées). Les modèles par pression de leur corps sur une surface laissent l'empreinte à l'acrylique et dévoilent leurs parties intimes. Si l'acte est intime, le résultat ne le montre pas. Si on réussit à deviner une empreinte de femme, les formes ne sont pas assez claires pour reconnaître de manière précise qui elle est. Yves Klein ne réalisait pas ses *Anthropométries* dans un but de reconnaissance des formes mais dans une démarche de « spiritualisation de la chair¹⁴ ». Cette tentative de liaison entre chair et esprit est pertinente mais peut être remise en cause. L'action est dirigée par Klein, cela relève plus d'une instrumentalisation du corps d'autrui plutôt qu'une révélation de leur intimité. L'Empreinte d'un corps nu, seul, ne peut être vraiment intime.



Figure 16 – Yves Klein réalisant une *Anthropométrie* avec Elena dans son atelier (ANT 111), 1960.

Pour retrouver l'intime dans l'empreinte corporelle il serait pertinent de repenser le contexte de création. La manière dont l'empreinte est réalisée détermine sa portée symbolique. Yves Klein réalise des mises en scènes : une estrade créée, des actrices sélectionnées, des costumes ôtés, et des gestes dirigés. Afin de minimiser l'artificiel, une solution serait de réduire les ambitions formelles. Il faut se concentrer sur l'action même et moins sur le résultat que l'on souhaite obtenir. Les actions du quotidien sont propices au banal car elles sont automatisées, réalisées de manière presque inconsciente. Ces manières d'agir, dont on ne prête que peu d'attention, nous apprennent beaucoup sur la personne. Par exemple, à la sortie d'une douche, chaque personne s'essuie le corps différemment ; munie d'une petite ou grande serviette, la main effectue un geste plus ou moins précis, plus ou moins rapide, le geste

14 Yves Klein : *corps, couleur, immatériel*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 octobre 2006 - 5 février 2007 ; Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 9 mars-3 juin 2007, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p.121.

s'attarde sur des zones plutôt que d'autres, repasse et effleure selon ses habitudes. Une action d'apparence ordinaire devient particulière si on prête attention aux détails. Chaque personne à ses tics, ses habitudes gestuelles, qui la rend unique. Empreindre ce type d'action permet de mettre en exergue ces irrégularités et de fossiliser le geste. L'empreinte d'une action du quotidien devient alors profondément intime.

Le geste du quotidien s'exécute en partie dans le privé, dans l'intimité du foyer. Dormir, se laver, s'habiller, cuisiner, repasser...sont autant de gestes du quotidien qui visent à améliorer le confort personnel. Ce sont des pratiques réalisées par soi à des fins personnelles et dans l'intimité : ces actions sont propres à chacun. Car le « chez-soi » est un lieu privé où l'on peut être soi-même. Le geste domestique y est intime. Fossiliser le geste domestique par l'empreinte permet de se rapprocher d'un art intimiste.

Ainsi je réalise des empreintes avec des objets et/ou des situations domestiques. Porter des chaussons avec *Pieds au chaud*, s'habiller avec le diptyque *13 novembre 2024*, ou encore s'allonger sur le canapé avec *Pendaison de crémaillère* en sont des exemples. Dans cette recherche de l'action intimiste, je reproduis les actions du quotidien et j'introduis dans l'espace d'exposition des éléments du chez-soi. Ces éléments sont tantôt des serviettes, des vêtements, un canapé, des chaussons ou un tapis. Je remarque alors que ces objets sont en majorité textiles. En effet, le tissu est un matériau utilisé principalement dans le privé pour ses propriétés thermiques, absorbantes et protectrices. C'est par le tissu que le corps entre en contact avec le monde, que ce soit par le vêtement ou le linge de maison. Utile et confortable, le tissu reste dans le domaine du personnel car il nécessite un entretien régulier. Réaliser des empreintes sur ce type de matériau ancre directement l'œuvre dans un registre domestique et intime.

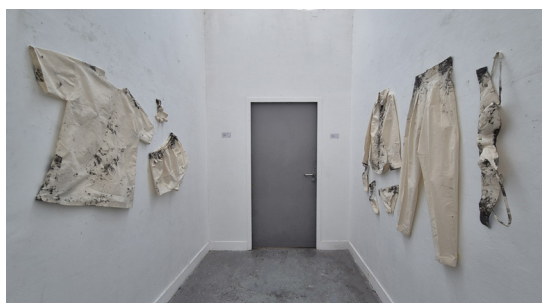


Illustration 8 et 10 – Marie-Alice CIAVA, *Mercredi 13 novembre, 2024*.



Illustration 11 – Marie-Alice CIAVA, *Pieds au chaud, 2025*.



Illustration 4 – Marie-Alice CIAVA, *Pendaison de crémaillère, 2025*.

Les activités et objets domestiques impliquent parfois autrui, le plus souvent dans un contexte d'invitation. L'accès au chez-soi est réservé à des personnes suffisamment proches.

Cette monstration restreinte du foyer et de ses activités quotidiennes permet de garder une sorte de pudeur et d'intimité. À partir du moment où l'art s'empare de la question du domestique et l'expose, l'intime peut-elle encore exister ? Si les gestes et les objets jusqu'ici cachés sont dévoilés, changent-ils de nature ou conservent-ils une part de leur dimension intime ?

2.2.2. L'intime laisse place au public

Vouloir exposer l'intime dans une œuvre d'art vient à confronter le concept même d'intime. Nous avons vu précédemment que l'intime s'exprime dans le privé, à l'abri des regards, et nous verrons que les injonctions sociales tendent à artificialiser nos actions. Mettre en scène et exposer l'intime entre en contradiction avec ce *prima*, dès lors, est-il possible de révéler l'intime en art ?

Pour Jean-Charles Massera ce n'est pas possible. Un espace intime se construit d'une part dans le privé et d'autre part sur une longue durée. « L'intime s'éprouve à l'abri des regards, il s'éprouve dans la chaleur du confort - il ne s'expose pas en public. Le public cède la place au partenaire.¹⁵ » De plus, l'intime s'expérimente dans l'immédiateté et ne peut être représenté. Vouloir le représenter induit une distanciation entre le sujet et l'objet qui va à l'encontre de l'intimité. « Vivre ou représenter, il faut choisir.¹⁶ » . C'est justement à

cette tension que répond pour moi l'empreinte. Lorsque j'enlace mes amis lors de ma série *Empreinte moi*, je laisse directement la trace de cette action sur le peignoir. Avec l'empreinte il n'y a pas de représentation en après coup, les traces de mon corps se forment directement lors de mes actions. Aussi, mes empreintes sont réalisées dans le privé, à l'abri des regards, mes installations ne sont que les rétrospectives de mes actions passées. Le spectateur peut interagir et porter mes empreintes mais ne peut les altérer. Mes traces sont déjà figées sur le tissu, mon intimité a déjà laissé place au public, à une forme d'extimité.

La transition du registre intime à extime s'opère au moment de la monstration de l'œuvre. S'il est impossible d'éviter cette transition lors d'une exposition, j'accorde néanmoins une attention particulière à l'installation afin de transmettre cette intimité passée. Pour réintroduire le sentiment d'intimité j'emploie plusieurs stratégies :

Tout d'abord, l'intime s'exprime par le sentiment de proximité entre le spectateur et l'œuvre. Les formes connues du registre domestique présentes dans l'œuvre renvoient à un sentiment de familiarité par la reconnaissance des formes et la mise en corrélation avec son



Illustration 15 – Marie-Alice CIAVA, *Empreinte moi*, 2023-2025.

15 Jean-Charles Massera, « Régression mon amour » in Elisabeth Lebovici (dir.), *L'Intime*, Paris, Éditions de l'École nationale, 2004, p.126.

16 Jean-Charles Massera, *ibid.*, p.140-141.

propre foyer. Le canapé dans *Pendaison de crémaillère*, par sa fonction initiale, est associé au confort et renvoie chacun à son propre salon. Mais c'est surtout la proximité physique entre l'œuvre et le spectateur qui engage une forme d'intimité. L'Homme éprouve un sentiment d'intimité lorsque la distance physique est réduite : on parle de distance personnelle (qui s'étend d'un à deux bras tendus¹⁷) et la distance intime (qui s'étend du contact à l'avant-bras plié¹⁸). Edward T. Hall développe le concept de proxémie à propos des proximités sociales entre individus, mais des normes similaires existent dans le rapport aux objets et aux œuvres. Dans les musées les œuvres sont tenues à distance par des vitrines, des lignes de sécurité, des gardes et caméras. Cette mise à distance des œuvres aux spectateurs est devenue normative, si bien que même en l'absence de ce type de règles, les spectateurs ne s'approchent pas de trop près par habitude. L'art contemporain vise en partie à repenser cette expérience. J'expose donc dans de petits espaces afin de contraindre le spectateur à se rapprocher, confrontant l'œuvre à sa distance personnelle et intime. Dans cette même ambition, je cherche à valoriser l'interaction œuvre spectateur. Toutes mes œuvres peuvent être touchées et manipulées. Dans *Empreinte moi*, le spectateur qui porte l'empreinte réactive le geste du câlin sur lui-même. Par ce contact direct avec l'œuvre, une nouvelle intimité se crée, moins intense que le geste intime initial, mais tout aussi pertinente.

Si le geste artistique initial est intime sa transmission dans l'espace d'exposition implique forcément en partie sa dilution. Afin de garder une part d'intimité face au public, il faut user d'artifices. Cependant, un excès de mise en scène ferait basculer l'œuvre dans une artificialisation du geste et tromperait la jonction entre art et vie quotidienne. De ce fait, si les objets exposés sont des copies d'objets du quotidien, ils restent utilisables dans leur fonction initiale. L'utilisation de toile à patron et de tissu neutre permet de créer des objets génériques pour que chacun puisse se projeter dans cette intimité. *A contrario* la lumière de mes installations n'est pas artificielle. Même si la lumière tamisée peut être pertinente, elle est déjà largement utilisée comme artifice pour produire des atmosphères intimistes. Je privilégie donc la lumière naturelle, celle du jour, qui par ses variations fait écho au quotidien et à l'affect. L'équilibre

17 Edward Twitchell Hall, *The hidden dimension*, Garden City, Doubleday & company, 1966, p.112-114. [En ligne], <https://archive.org/details/hiddendimension000hall/page/110/mode/2up?q=45> (3 novembre 2025).

18 Edward Hall, *ibid.*, p.110-112.

entre artifice et intimité se joue par la mise en scène ou non de certains aspects de l'œuvre, cette balance revient à une forme de quotidien.

Pour revenir sur Jean-Charles Massera il devient pertinent de nuancer son propos. L'intime s'exprime en partie à l'abri des regards mais s'expose aussi dans la sphère publique. C'est la confrontation entre privé et public qui rend la notion d'intime complexe. En effet, si l'intime s'exprime dans le quotidien celui-ci ne se limite pas aux tâches domestiques. Il est néanmoins plus difficile de percevoir l'intime dans la sphère publique ; hors du foyer, les injonctions sociales artificialisent nos actions, chacun se met en scène d'une manière plus ou moins consciente. Pourtant, malgré ce rôle que chacun se donne, certains fragments intimes transparaissent, que ce soit par le regard, une attitude, un geste, un tic de langage. De manière consciente ou inconsciente chacune de nos actions dévoile une part de soi. Pour être perçu, l'intime nécessite d'être recherché, les habitudes décortiquées. Fossiliser le geste du quotidien par l'empreinte peut faciliter cette analyse. Faire quelque chose de telle ou telle manière dévoile une partie de soi, les micros-gestes sont dirigés par des automatismes qui dévoilent notre caractère, nous individualisent.

Le lavomatique est un bon exemple d'espace transitoire entre le foyer et l'extérieur, même si chaque espace permet à des degrés différents de visualiser l'intimité de chacun. « Laver son linge sale en public », outre le sens figuré de l'expression, renvoie déjà à une intimité révélée au public, à savoir exposer sa vie privée aux autres à cause d'une dispute par exemple. Le sens littéral lui-même renvoie à une forme de révélation de l'intimité d'une personne. Laver son linge sale en public dans un lavoir ou un lavomatique s'opère dans un jeu successif de dissimulation et de dévoilement. Le linge est personnel, certains vêtements difficiles à exhiber, et le savoir-vivre ne permet pas d'exposer son linge sale en public. Entre chaque machine, le linge est révélé mais ce ne sont pas les vêtements qui révèlent le plus mais les gestes de la personne à son égard. Tout le monde n'a pas la même relation avec son linge, la même pudeur, on le voit par les gestes, l'attention apportée au bon tri des couleurs, des textiles, des cycles de lavage, l'attention apportée aux sous-vêtements, à leur dissimulation ou non, à la réalisation d'actions lentes, pressées, minutieuses, désinvoltes.... Il n'y a pas d'objets intimes en soi mais c'est le comportement à son égard face au public qui le devient. En établissant que ce qui touche au corps et à la nudité est intime, cela le devient réellement par le comportement à son encontre. Le corps nu peut tout autant être intime, sujet d'étude, outil : quand je montre mon corps au gynécologue, je ne lui dévoile plus mon corps mais un corps. Le sentiment de gêne éprouvé au

dévoilement d'une chose à quelqu'un détermine une perte d'intimité. Le plus propre à soi est une notion fluctuante entre personnel et impersonnel.

2.2.3. Le soi devient autre et inversement (personnel, impersonnel)

L'intime relève de chacun, chacun la perçoit et l'expérimente de manière différente. Si certains actes sont communément acquis comme intimes, il reste difficile de faire des généralités. Pourtant c'est cette apparente universalité de l'intime qui permet à tous de l'interpréter à sa manière. L'intime, pour être comprise puis interprétée, opère un aller-retour entre expérience personnelle et commune. Si l'intime doit être incarné pour éprouver de l'empathie, il se doit d'être suffisamment ouvert pour que chacun puisse s'y retrouver. Je tente cette démarche par le travail de l'empreinte corporelle. Le but de l'empreinte des gestes humains est de permettre à chacun de s'identifier afin de remettre en perspective sa propre expérience.

L'empreinte du corps opère une transition du particulier au général. Il s'agit d'un raisonnement par induction. Le geste intime, fossilisé par l'empreinte, permet d'analyser le geste puis de généraliser la forme. L'intimité personnelle, par sa médiation, devient alors une intimité collective. Chu Yun¹⁹, dans son œuvre *An ordinary moment* permet aux spectateurs de créer leur propre trace. L'installation met à disposition des feuilles que l'on peut pointer : la machine imprime la date et l'heure de ce geste. Par ce choix d'interagir avec la pointeuse, le spectateur réalise une trace de son passage. Il établit un lien affectif avec cette œuvre, à la fois par l'interaction, qui lui fournit un objet unique et personnel, que par le sens de l'acte qui le renvoie à son propre vécu. Cette expérience personnelle de pointer, de produire son empreinte, le renvoi par extension à une expérience commune, partagée par de nombreux travailleurs et spectateurs de cette œuvre. Son intimité rejoint alors l'intimité d'un autre devenant une forme d'intimité commune, unifiée par le geste.

L'empreinte corporelle est fondamentalement unique et générale. L'empreinte une fois réalisée devient impersonnelle car même si l'empreinte regroupe le code génétique d'un corps unique, visuellement elle peut appartenir à n'importe qui ayant les mêmes attributs (une tête,

Figure 17 – Chu Yun, *An ordinary moment*, 2018.

19 Chu Yun est un artiste chinois né en 1977. Il travaille principalement sur des installations qui questionnent la mémoire et le temps.

un tronc, des attributs moteurs et sexuels). En réalisant mon empreinte je fais donc mon autoportrait mais aussi le portrait du corps humain en général. David Hammons²⁰ dans sa série *Body print* porte précisément cette ambivalence. L'artiste utilise l'empreinte de son corps pour réaliser le portrait d'autrui. Tout un chacun peut se reconnaître dans l'empreinte d'une main tout en sachant qu'elle ne leur appartient pas. La forme d'une empreinte reste assez incertaine pour que le spectateur puisse se l'interpréter facilement. Comme dans mon projet *Le sceau*, l'empreinte de doigt est suffisamment précise pour identifier scientifiquement son auteur, tout en semblant interchangeable avec celle de n'importe qui. L'empreinte porte à la fois la singularité et l'anonymat.



Figure 18 – David Hammons, *Untitled (The Embrace)*, 1974-75.

Exposer l'intime, parler de soi revient à parler des autres. Comme l'écrit Pierre Zaoui au sujet de Deleuze « Tout art part nécessairement de soi mais il n'y a pas d'intimité authentique.²¹ » Cette porosité entre le soi et l'autre trouve un écho dans la pensée de Deleuze, telle que la restitue Pierre Zaoui. Nous n'avons pas de désirs propres. L'Homme est une « machine désirante » qui est traversée par des flux et événements qui viennent d'ailleurs. Autrement dit, nos désirs et nos craintes sont influencés par le contexte socio-culturel dans lequel nous vivons. En ce sens, parler de soi revient à parler des autres et inversement. Plus l'on cherche à être personnel et authentique (« moi je... ») plus cela provoque l'effet inverse. « Le plus propre à soi, c'est le plus impersonnel et le plus superficiel.²² » Car il n'y a rien de plus banal que de vouloir être original. Être intimiste c'est être profondément politique sur un art du quotidien.

Vouloir traiter de l'intime en art, ce n'est pas chercher ce qu'il y a d'absolument unique en soi, mais au contraire de jongler entre ce qui pourrait relever du personnel ou de l'impersonnel dans notre quotidien. Ce serait prendre de la distance pour mieux se recentrer ou à l'inverse s'analyser pour comprendre autrui. La distinction entre gestes ordinaires et gestes quotidiens constitue une piste de réflexion féconde. Barbara Formis explique dans son ouvrage *l'Esthétique de la vie ordinaire* que :

« L'ordinaire reste foncièrement indéterminé à l'égard de la temporalité selon laquelle les gestes se déroulent. Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours),

20 David Hammons est un artiste américain (États Unis) né en 1943. Issu du Black Arts Movement, Hammons travaille sur la réalité sociale des Afro-Américains, il interroge les notions d'identité et de mémoire.

21 Pierre Zaoui, « *Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste* » in Elisabeth Lebovici (dir.), *L'Intime*, Paris, Éditions de l'École nationale, 2004, p.53.

22 Pierre Zaoui, *ibid.*, p.57.

l'ordinaire relève davantage de la simple possibilité de la répétition (on pourrait le faire un jour). Balayer le sol est une activité ordinaire, bien qu'elle ne soit pas nécessairement quotidienne. Le quotidien appartient au présent, l'ordinaire se projette dans le conditionnel.²³ »

Savoir déchiffrer ses propres habitudes afin de déterminer si elles relèvent du quotidien ou d'une action ordinaire est une démarche profondément intime, car on ne se rend pas compte de la multitude de nos gestes, de leur répétition et de ce qu'ils révèlent de nous. Ouvrir une porte est un geste ordinaire qui ne fait pas forcément partie de tous les quotidiens. S'il ne l'est pas, cela peut nous renseigner sur l'origine, le statut social, l'âge ou un éventuel handicap. Formis poursuit son propos : « Si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel ; le quotidien d'un acrobate ou d'un pilote d'avion ne saurait se dire ordinaire.²⁴ ». Si le quotidien est *ad personam*, l'ordinaire est impersonnel. Cette tension entre ces notions me paraît pertinente, le geste ordinaire me paraît néanmoins difficilement réalisable tant il se doit de ne pas se distinguer.

Prenons l'exemple du torchon, tout le monde s'essuie les mains, c'est une action impersonnelle qui se produit fréquemment, on pourrait le cataloguer de geste ordinaire. Cependant si l'ordinaire fonctionne dans le concept, la réalisation du geste est toujours empreinte d'une identité propre. Le placement des empreintes sur le tissu, le nombre de taches, leurs formes et intensité varient suivant les gestes, la teneur du liquide et les habitudes de la personne. La salissure sur le tissu ne peut être ordinaire dès lors que l'on s'attarde sur les détails. Aussi nous n'avons pas tous les mêmes activités salissantes ; le quotidien du peintre laisse de la peinture sur le torchon, le mécanicien y laisse de l'huile, le cuisinier de la sauce... Dans mon projet *Peau de peinture*, l'analyse visuelle permet de supposer qu'au vu de la forme et de l'intensité des taches sur la serviette, la pression a été réalisée par une main en peu de gestes. La tache la plus nette et la plus grosse a probablement été déposée en premier afin d'enlever le surplus de peinture. D'autres taches plus ténues correspondraient aux dernières gouttes de peintures restantes sur les mains. On peut envisager que l'action de s'essuyer les mains a été effectuée après la réalisation d'une peinture qui aurait impliqué une grande quantité de manière, les mains se seraient tachées sciemment ou par accident. En conséquence, un geste pourtant considéré comme ordinaire, comporte en réalité de nombreux micros-mouvements



Illustration 12 — Marie-Alice CIAVA, *Peau de peinture*, 2025.

23 Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p.50.

24 Barbara Formis, *ibid.*, p.50.

et détails qui le rend extraordinaire. Pour l'ichnologue (chercheur qui étudie et interprète les empreintes fossilisées), l'empreinte qui paraît commune de prime abord, devient particulière au fil de l'analyse, l'action de s'essuyer les mains devient un geste intime unique. L'empreinte est très intimiste car, suivant les recherches effectuées, on peut révéler de nombreuses informations sur son propriétaire (genre, poids, âge, habitudes, ADN) que celui-ci n'aurait pas souhaité révéler par cette action. Dans le cadre de l'empreinte, parler d'une forme d'intimité ou de fragment de quotidien me paraît ainsi plus adéquat que le terme ordinaire. L'empreinte corporelle chemine alors entre anonymat et intimité.

Le va-et-vient entre personnel et impersonnel, identité et anonymat, intime et extime est réalisé dans un désir de retour à soi plus conscient. Si l'intime de prime abord s'exprime dans le privé, il s'expose par fragment dans la sphère publique. L'empreinte permet de fossiliser le geste intime et d'incarner une identité multiple. Ainsi, l'empreinte d'un fragment de quotidien, d'une certaine intimité, permet au plus grand nombre de s'identifier. Cette intimité du geste ainsi révélée dévoile la complexité de nos gestes.

III. L'empreinte est fragmentaire et multiple

2.3.1. L'empreinte est fragmentaire

Réalisée de manière consciente ou inconsciente, l'empreinte du quotidien nous renseigne considérablement sur son propriétaire. Elle se donne à voir comme des fragments d'intimité passés. À travers la marque corporelle des points d'appuis, la récurrence de certains gestes, la forme et l'emplacement des traces ainsi que les détails de l'épiderme, l'empreinte laisse entrevoir les habitudes de vie de son propriétaire. L'empreinte ne livre cependant jamais une histoire complète, elle laisse seulement apparaître des fragments d'indice. Sa dimension fragmentaire est-elle arbitraire ou intrinsèque ? Si elle est intrinsèque, qu'apporte cette fragmentation à la compréhension des gestes du quotidien ?

Le philosophe Olivier Schefer définit le fragment par : « Morceau brisé d'une chose ou d'un ensemble, qui désigne ce qui n'est plus mais qui peut aussi donner à repenser la forme de l'œuvre et de la composition.²⁵ » À partir de cette définition nous comprenons que le fragment est indice car il indique l'élément dont il est issu et qu'il a perdu. En ce sens, l'empreinte entretient une relation étroite avec le fragment, tous deux renvoient à une partie d'un ensemble plus vaste²⁶, un « résidu d'une unité perdue.²⁷ ». Le fragment n'est pas forcément une empreinte : en tant que « morceau brisé » d'un élément, il constitue directement une partie du sujet et non sa contre-forme ou son négatif. À l'inverse, il est difficile de dissocier l'empreinte du concept de fragment.

En effet, l'empreinte d'un sujet est toujours partielle et fragmentaire. Pour obtenir l'empreinte complète d'un objet, il est souvent nécessaire de diviser le moule en plusieurs parties pour permettre au sujet de s'extraire de l'entrave et de révéler l'empreinte. Le moulage complet d'un corps humain en une seule fois est particulièrement difficile au niveau de la technique car on ne peut obstruer les voies respiratoires lors du processus. Même si une solution est trouvée, l'empreinte ne peut être révélée sans extraire le corps, ce qui implique inévitablement de fragmenter ou de détruire le moule. Une empreinte complète d'un corps en un seul

25 Olivier Schefer, « fragment » in Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Arman Colin, 2009, p.204.

26 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Fragment*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/fragment>. (19 mars 2026)

27 Olivier Schefer, « fragment », *op. cit.*, p.205.

bloc est donc possible que si le modèle est décédé et qu'il disparait de lui-même à l'intérieur du moule.

C'est le cas des victimes de Pompei, l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C. a figé la forme des corps au moment de leur mort. La cendre durcie moule les corps et la décomposition de ces derniers permet l'émergence de l'empreinte. L'archéologue Giuseppe Fiorelli²⁸ dans les années 1960-1970 a révélé ces empreintes en coulant du plâtre dans les cavités. Ces contre-moules ainsi tirés ont permis de révéler au public les victimes de l'éruption. Cependant, ce processus s'exécute au détriment des matrices qui ont été détruites pour extraire les « nouveaux corps ». Certes l'empreinte a bien eu lieu sous les cendres, mais si cette matrice n'est pas ouverte, fragmentée, l'empreinte ne peut s'exposer réellement au regard humain.

C'est pourquoi le mouleur réalise toujours le moulage complet du corps en 2 parties ou plus. Que ce soit pour le confort du modèle, ou pour lui permettre de s'extraire, le moule est d'office imaginé en plusieurs parties. Même si l'empreinte en creux du corps paraît complète, la matrice se doit d'être fragmentée pour exister.

Hors contexte sculptural et archéologique, l'empreinte d'un corps humain est disséminée dans toutes les sphères du quotidien de manière partielle et encore plus fragmentaire. La majorité des empreintes corporelles sont réalisées seulement par les membres en contact avec leur environnement : les mains manipulent, les pieds nous maintiennent au sol et nos fesses nous permettent de nous asseoir. De plus, l'empreinte se transmet généralement sur des surfaces dures (sol, mur, mobilier...) ou malléables (sable, terre, textile...) produisant des résultats en deux dimensions ou en léger volume. Ce processus ne peut dévoiler qu'une face, qu'une infime partie du corps. Par exemple, on parle parfois d'empreinte de pied mais il s'agit rarement d'un moulage complet du pied, il est plus juste d'utiliser le terme d'empreinte de pas ou empreinte de l'appui plantaire. Car l'empreinte au quotidien se forme par un geste (le pas) qui fait toucher une partie de membre (appui plantaire) sur un support. Cependant, même

28 Massimo Osana (éd.), « «Rapiti alla morte» : i primi calchi delle vittime di Pompei realizzati da Giuseppe Fiorelli. » M. Osanna, R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo (a cura di), Pompei e l'Europa. *Memoria e riuso dell'antico dal neoclassico al post-classico*. Atti del Convegno, Milano, 2016, p. 144-161. [En ligne], https://pompeiicommittment.org/site/wp-content/uploads/2021/03/Rapiti_alla_morte_-_I_primi_calchi_dell.pdf, (4 février 2026).

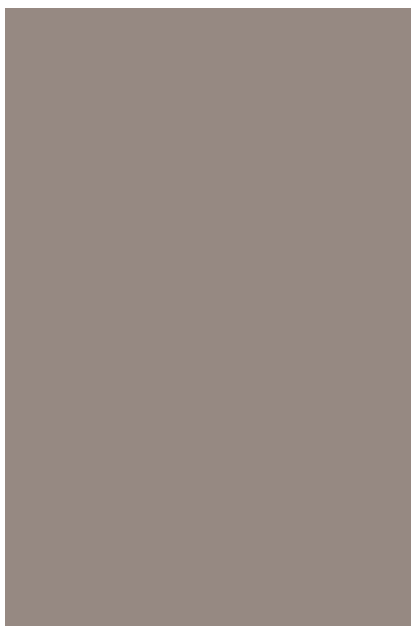


Figure 19 – Franck Scurti, *Before and After*, 2002.

si l’empreinte du pied ne montre qu’un fragment de celui-ci, elle suggère un ensemble plus vaste : le pied dont est issue l’empreinte mais aussi le corps entier.

Franck Scurti²⁹ dans l’œuvre *Before and after*, joue avec humour de cette dimension de l’empreinte ; de sa corrélation entre la partie et le tout. Dans la salle d’exposition des médiateurs arborent des rayures bleues sur le dos de leurs vêtements. De l’autre côté, des chaises de jardin fraîchement repeintes éclaircissent ce mystère. Le lien s’établit immédiatement entre les lattes des chaises et la forme et la couleur des empreintes sur les médiateurs. Le spectateur se rejoue la scène dans son esprit : la personne inattentive s’assoit sur la chaise encore fraîche, puis emporte malgré elle en se levant une partie de la peinture sur ses vêtements. L’empreinte active chez le spectateur plusieurs sensations : d’abord le désir de comprendre son origine, puis, une fois le désir assouvi, une réaction oscillant entre compassion « cela aurait pu m’arriver » et l’amusement à l’idée que cela ne lui arriverait pas car il s’agit d’un scénario factice créé par l’artiste.



Illustration 16 – Marie-Alice CIAVA, *M’imprégner de toi*, 2026.

À l’inverse, dans mon projet *M’imprégner de toi* ce n’est pas la personne qui hérite de l’empreinte mais l’assise. Cette installation disposée hors de l’espace d’exposition et sans cartel prend place en tant que mobilier public, les passants peuvent ainsi s’asseoir face à face à la table pour discuter ou se reposer. Si la personne s’est assise longtemps, l’empreinte de ses fesses sera révélée à son départ. Le tissu thermochromique du tabouret garde temporairement l’empreinte des fesses. Tant que le tissu blanchi ne redevient pas noir, la présence de la personne reste marquée. La trace de la chaleur du corps donne l’impression qu’elle est encore présente sur le lieu.

29 Franck Scurti est un artiste français né en 1965. Il questionne les normes culturelles et travaille sur le déplacement de sens d’objets et de matériaux ordinaires.

Cette seule trace laisse transparaître un fragment du corps et de l'échange qui l'a produite, en quelque sorte un moment de vie.

En allant plus loin, l'empreinte du corps est d'office fragmentaire car elle ne dévoile que la couche extérieure du corps : la peau. Empreindre quelque chose, c'est rester en surface, mouler la partie extérieure des corps de manière partielle et négative. L'empreinte est dès lors fragmentaire dans sa formation. Elle est résidu de résidu.

Cette part extrêmement réduite du corps permet au plus grand nombre de se projeter dans le fragment. L'empreinte même si elle est autonome renvoie toujours à son origine. S'imaginer le reste du corps, c'est déjà se transposer dans celui-ci. Face à l'empreinte de corps sur le tabouret l'on décèle la forme de fesses, que l'on compare aussitôt aux siennes et à l'empreinte potentielle qu'elles pourraient laisser. Si l'empreinte a été réalisée par un tiers, on se compare pour déterminer si elle peut être reproductible. Car l'empreinte ne vient jamais seule, si quelqu'un a pu la former, alors chacun pourrait à son tour en produire une similaire.

2.3.2. Répéter, multiplier pour faire empreinte

En se fragmentant l'empreinte devient un résidu d'un résidu du corps dont il est originaire. Autrement dit, l'empreinte en se fragmentant et se multipliant perd de son unicité. Cet appauvrissement du lien entre l'empreinte et son origine favorise de nouvelles interprétations. La forme réduite d'une empreinte peut ainsi rappeler la forme d'un membre humain où l'on pourrait s'y projeter. En effet, il existe une puissance de comparaison entre l'empreinte observée à sa propre empreinte potentielle. On se demande alors si l'on aurait pu la produire et si l'on pourrait la reproduire.

Cette capacité de projection provient aussi de la facilité avec laquelle les empreintes se créent. Toucher son environnement suffit déjà à en produire, les humains en génèrent constamment sans s'en apercevoir. Cela conduit à une prolifération des empreintes dans le quotidien. Vivre induit forcément laisser derrière soi une multitude de traces. C'est pourquoi, lorsque l'on observe une empreinte, on s'y projette facilement, elle nous renvoie inévitablement à nos propres empreintes et à notre capacité d'en produire.

Contrairement à l'empreinte d'objets inanimés et des morts, l'empreinte des vivants est inévitablement multiple et reproductible. Le mort laisse son empreinte lors de sa décomposition, il s'agit d'une empreinte statique, lente et unique. Une fois la décomposition terminée, il n'y a plus de corps pour réaliser une empreinte. L'on peut multiplier artificiellement la trace du

défunt en réalisant des moulages lorsque le corps est encore en bon état, c'est une personne tierce qui exécute le geste d'application du moule puis le geste de retrait.

À l'inverse, le vivant génère de lui-même ses propres traces, l'empreinte ne se présente pas comme un fragment unique mais comme une multiplicité de fragments. Le vivant crée une diversité de traces, plus ténues et fragmentées que le défunt car le temps de contact avec le support est plus bref et la matière ne permet pas toujours une inscription profonde et durable. De plus les possibilités de créer des empreintes sont illimitées : à chaque mouvement de pression et de retrait du corps il y a possibilité de former une empreinte plus ou moins lisible. L'empreinte du vivant est donc fondamentalement empreinte de gestes.

Le geste de pression et de retrait est inhérent au fonctionnement du corps humain. Se reposer, manipuler et se déplacer impliquent ce double mouvement. Même l'action de marcher repose sur une alternance de pression et de retrait du pied. L'empreinte de pas appelle à en voir d'autres. En effet, l'action de marcher s'exécute dans une ambition de déplacement, l'empreinte de l'appui planaire n'est donc jamais orpheline, elle s'inscrit dans une succession d'empreintes orientées dans la même direction, ce qui permet de retracer le parcours effectué par la personne. La complexité de l'action de marcher se voit donc par la multiplicité des empreintes et l'alternance des pieds droit et gauche. L'empreinte se répète inexorablement mais s'incarne successivement sous diverses formes.

L'empreinte de l'humain est rarement seule. Les actions de l'Homme impliquent souvent une succession de gestes pour accomplir un objectif. Pour lire, il faut prendre le livre, l'ouvrir, puis tourner les pages une à une. Pour marcher il faut une succession de pression du pied droit et du pied gauche à intervalle régulier. Un objectif réalisé laisse de nombreuses traces, mais celles-ci ne prennent jamais la même forme, en fonction du membre utilisé, du geste réalisé, et du support. Aussi, l'Homme n'est pas une machine : il parcourt, cherche, manipule à chaque geste. La forme d'une empreinte est donc toujours originale car elle dépend de nombreux facteurs.

Il y a un aspect heuristique au travail de l'empreinte. En observant les empreintes dans le quotidien on observe déjà leur multiplicité et leur diversité de formes. Il est d'autant plus intéressant de découvrir de nouvelles formes en les réalisant. Produire l'empreinte permet de comprendre quelle technique il faut utiliser pour réaliser telle ou telle forme. Cependant, même en reproduisant le même geste on observe que la forme se transforme à chaque essai.

C'est pourquoi les *Anthropométries* d'Yves Klein s'expérimentent en série et que l'artiste Kazuo Shiraga³⁰ réalise des peintures performatives en faisant des allers-retours sur la toile.

Dans ma pratique je cherche aussi les différents effets de textures et de formes. *Contre-plaqué*, en est un exemple. J'explore ici les différents types d'empreintes que je peux obtenir en me mouvant sur 8 planches de contreplaqué. Dans le but de mouler toute la dimension organique de mon corps j'investis pleinement le support. La peinture blanche me permet alors de rendre visible ces gestes. Les empreintes réalisées se superposent, s'accumulent, s'éraflent, s'évitent, s'amenuisent, se détaillent, se divisent. Ces textures ont d'une part été accomplies grâce à la fragmentation de l'empreinte ce qui conduit à la multiplication des motifs mais aussi grâce à la multiplicité de gestes, à la quantité de peinture utilisée et au support



Illustration 17 – Marie-Alice Clava, *Contreplaqué*, 2025.

employé. Ces empreintes rendent ainsi compte en partie de la complexité du corps et de l'amplitude de ses mouvements et de son rapport avec son environnement.

L'empreinte rejoint alors le principe de tautologie, elle répète ce qui est déjà connu, redouble pour accentuer ce qui est déjà présent. L'empreinte du corps indique le corps, tandis que sa multiplicité désigne l'action qui l'a créée. Plus l'empreinte se multiplie, plus elle désigne son origine : le geste du quotidien. On pourrait ainsi parler d'«une tautologie du geste, de l'objet même.³¹ »

Cette dimension se retrouve dans la performance *Loving Care* de Janine Antoni³². Recouverte de la teinture capillaire « *natural black* », l'artiste passe la serpillère avec ses cheveux. Ce geste associé à cette teinture renvoie aux injonctions faites aux femmes : s'embellir mais paraître naturelle, être belle sans faire remarquer. En laissant son empreinte sur le sol, elle le

30 Kazuo Shiraga est un artiste japonais né en 1924 et décédé en 2008. Issu du groupe Zero-Kai puis du mouvement Gutai, Shiraga est l'un des pionniers de l'art performatif. Il est principalement connu pour ses *Performances Paintings*, où tout son corps devient un outil pictural : suspendu à une corde, il se balance pour peindre avec ses pieds.

31 Françoise Jaunin, *Giuseppe Penone, Le regard tactile*, op. cit., p.59

32 Janine Antoni est une artiste Bahaméenne née en 1964. Antoni réalise des performances et œuvres conceptuelles sur le féminisme et l'intime. Elle utilise son corps comme outil et sujet de sa pratique artistique.

marque et se l'approprie, elle recouvre progressivement la salle jusqu'à ce que les spectateurs soient entièrement évacués vers la sortie³³. La succession des mêmes gestes, l'accumulation d'empreinte intensifie progressivement une forme de révolte, l'empreinte n'est plus une anecdote mais un sujet à prendre en considération collectivement avec les spectateurs. L'empreinte dans sa dimension multiple devient alors une réclamation.

L'empreinte ne signifie pas la même chose suivant son mode d'apparition. Une empreinte isolée est une indication qui renvoie à une démarche personnelle mais, en se multipliant, l'empreinte accède à une dimension collective. Si l'objectif est de rendre perceptible au plus grand nombre la complexité des gestes du quotidien, la multiplication devient essentielle. Cela permet de la rendre incontournable, et par la même occasion d'accentuer son omniprésence dans notre quotidien.



Figure 20 – Janine Antoni, *Loving Care*, 1993.

2.3.3. Rythmer l'empreinte, pour un mouvement commun

Les empreintes corporelles sont omniprésentes dans notre quotidien, cependant leur caractère fragmenté, multiple et diffus forme un ensemble hétérogène et dispersé. Afin d'organiser cette dispersion dans un propos commun, plus lisible, je tente d'articuler ces formes selon une logique rythmique, qui me semble capable de révéler leur présence de manière plus lisible et de faire émerger une cohérence d'ensemble.

Cela se confirme par la définition même du rythme, Pierre Sauvanet, dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, le décrit comme un « [...] aller-retour entre le singulier du concept et le pluriel des phénomènes.³⁴ » Dans mon cas, le singulier du concept serait l'empreinte des gestes du quotidien. Et le pluriel des phénomènes : toutes les formes de traces qui en découlent. Travailler le rythme répondrait alors à mes exigences : induire un regard sur les innombrables traces du quotidien et sur la notion d'empreinte corporelle.

Pierre Sauvanet poursuit son propos : « Selon une approche binaire, le rythme est un phénomène à la fois répétitif et différentiel ; il inscrit la différence dans la répétition, ou la

³³ www.janineantoni.net/loving-care/ (22 mars 2026).

³⁴ Pierre Sauvanet, « rythme » in, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Arman Colin, 2009, p.389.



Illustration 17 — Marie-Alice CIAVA, *Contreplaqué*, 2025.



Illustration 18 — Marie-Alice CIAVA, *Corps au détail*, 2023.

répétition dans la différence.³⁵ » C'est-à-dire que le rythme est une juxtaposition de plusieurs éléments dans une structure globale. Ces éléments peuvent se distinguer les uns des autres tout en partageant une caractéristique commune, la suite de chiffre « 1,1 ; 1,2 ; 1,6 ; 1,4 » est un exemple. À l'inverse, il peut y avoir le même élément dupliqué, avec une variation à certains endroits : « 001001001 ». Dans les deux cas on analyse l'ensemble obtenu autant que les différences qui le compose.

Le rythme de l'empreinte corporelle concerne la première définition. Les empreintes sont toutes différentes mais se rejoignent sur certaines caractéristiques : dans toute empreinte corporelle il y a une dimension matérielle, fragmentaire, partielle, indicielle, intime et organique. Pour accentuer les corrélations visuelles, je réalise des séries d'empreintes avec la même technique. La plupart des projets sont donc effectués par pression du corps enduit de peinture noire ou blanche sur une surface neutre. L'utilisation du même procédé permet de mettre davantage en exergue les différences de formes et de textures obtenues. Cela permet aussi d'homogénéiser les productions et d'instaurer un rythme autant dans l'œuvre qu'entre les œuvres.

Ainsi l'on observe le rythme dans les empreintes blanches sur *Contreplaqué* : les effets de texture parfois similaires mais foncièrement différents s'articulent entre eux mais aussi entre les planches. Ce travail peut aussi opérer un dialogue avec d'autres projets, comme *Corps au détail*. Exposées en parallèle, les empreintes se répondent ; elles se suivent et se distinguent par le support, le medium, les

35 Pierre Sauvanet, « rythme », *idid*, p.389.

couleurs, les différences de formes et de taille. Il est alors intéressant d'organiser ces éléments pour interpréter l'ensemble et les échos qui s'y déploient.

Le rythme perçu dans l'œuvre et entre les œuvres rejoint un mouvement commun. Un mouvement fondé sur une alternance entre le singulier, le pluriel, la partie et le tout.

Ce mouvement est d'abord présent dans le processus même de création. L'empreinte naît d'un mouvement de pression et de retrait. La répétition de ce procédé, avec quelques variations de technique et de support, produit un rythme entre les formes.

Il y a donc un mouvement interne aux œuvres. Les empreintes obtenues sont un enchaînement rythmique entre pression et retrait, fond et forme, vide et plein dans un principe d'écho et d'interrelation. Il y a aussi un jeu entre dévoilement et disparition, dans un rapport intime au corps. Les formes pleines révèlent la présence du corps, tandis que la réserve incarne un espace autre, celui où le corps prend du recul et se meut hors du support. Ce lien étroit entre le fond et la forme est théorisé par Henry Maldiney sous le concept d'ouvert :

« "Toute figure tout fond voilà le tableau." Il n'est pas l'un et l'autre. Mais tout l'un en tout l'autre. Voir les noirs, c'est voir les blancs. Voir les blancs est voir les noirs. Figure et fond ne sont pas disjoints. [...] Tout point de celui-ci est voisinage de tous points de celle-là. C'est là une définition de l'ouvert [...].³⁶ »

La figure et le fond sont prolongement l'un de l'autre. L'empreinte noire anime la surface tout en suggérant ce qui se situe hors du support, le fond suggère alors un espace en formation.

Il y a un dernier type de mouvement qui apparaît lors de l'installation des œuvres. Je dispose les différents éléments dans l'espace de manière à établir des corrélations ou des confrontations. L'espace d'exposition joue un rôle actif dans la composition. Je travaille donc autant le rythme interne aux œuvres que l'agencement entre elles et leurs implantations dans l'espace. L'espace nu occupe une place centrale dans la composition, en contre point des traces présentes sur mes projets. « Dans le tracé des formes, bien que le but soit d'arriver à un résultat plénier, tout l'art de l'exécution réside dans les intervalles et les suggestions fragmentaires. D'où la nécessité de savoir laisser.³⁷ » François Cheng parle ici de peinture chinoise, mais j'élargis son propos au travail d'installation. Comme dans mes lavis, je garde un intérêt particulier pour les réserves, ces espaces inoccupés mais essentiels dans mes installations. Elles permettent de fractionner les éléments, de les mettre en relation, et d'ouvrir

36 Henri Maldiney, *Espace, rythme, forme*, Paris, Cerf, 2022, p.120.

37 François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éditions du Seuil, 1991, p.86.

des zones de projections. Les fragments d'empreintes se meuvent dans l'espace et rythment la visite du spectateur.

Pour étayer les propos avancés je vais prendre pour exemple la série *Corps-à-cor(d)s*. Composée de 37 photographies, elle documente plusieurs performances au cours desquelles mon corps enduit de peinture entrait en contact avec d'autres personnes vêtues de peignoirs. Par ces étreintes, je déposais sur le tissu l'empreinte de mon corps. Le cadrage photo en gros plan sur l'enlacement capture les gestes, les textures du tissu, la peau des performeurs et la propagation de la peinture noire sur les corps. Ici, la dualité des corps fractionne l'espace et crée des contrastes de matière et de couleur. La peinture noire introduit une tension visuelle. Elle tache, envahit, transforme la surface, tandis que la lumière chaude, les tonalités



Illustration 19 – Marie-Alice CIAVA, *Corps-à-cor(d)s*, 2024-2025.

écrués du textile et de la peau viennent adoucir l'ensemble. Les matériaux organiques comme la peau, la souplesse du textile, la fluidité de la peinture se répondent, se lient dans un rapport intime au corps.

L'acte du câlin, bien qu'unique, se compose de plusieurs gestes et d'une multitude de micro-mouvements. En exposant les fragments du processus d'empreinte, je cherche à décomposer les gestes du câlin. Chaque photographie devient alors une trace partielle, une partie d'un tout, un mouvement d'une chorégraphie complexe. Cette décomposition du geste se déploie dans la dimension rythmique du projet. D'une part, le rythme se situe dans le mouvement répétitif de pression et de recul exécutés pour réaliser les câlins. D'autre part cette cadence se retrouve dans la composition des photos même grâce aux formes plénières, contrastées, qui scindent l'espace. Ce sont trois matériaux de trois couleurs différentes. Enfin, le rythme se situe dans le multiple ; la série de photographies se compose de nombreux tirages qui, placés les uns à la suite des autres, occupent un grand espace. Le mur blanc prend alors le rôle de médiateur il accentue les fragments, poursuit l'accrochage, structure l'ensemble dans un mouvement global.

Ainsi, l'intimité du geste, en se fragmentant et se multipliant, dépasse sa singularité pour tendre vers une forme plus globale. Organisées dans un mouvement rythmique, ces

traces fragmentaires sont autant les vestiges d'actions individuelles que les éléments d'un langage collectif. Rythmer l'empreinte du câlin permet donc de suggérer à la fois une expérience personnelle et commune. L'objectif est de faire écho à l'expérience partagée du quotidien afin que chacun puisse s'y projeter et reconsidérer son propre rapport au corps face à son environnement.

TROISIEME PARTIE

L'empreinte, cœur des échanges au double jeu de l'emprunt

Dans les parties précédentes, il a été montré que l'empreinte corporelle révèle un quotidien matériel et sensible, fondé sur des gestes que l'habitude nous rend imperceptible. En ce sens, l'empreinte dévoile une part de soi qui échappe souvent à la conscience, cela touche profondément à l'intime, et à une forme d'identité commune.

Il s'agit à présent d'examiner la part de transmission de l'empreinte. L'empreinte est au cœur des échanges, elle existe parce qu'il y a eu emprunt de la matière. Cette opération d'emprunt est éprouvée à la fois par celui qui produit l'empreinte et par celui qui la perçoit. L'empreinte engagerait alors une expérience partagée qui serait accessible à différents stades de son élaboration et de sa réception.

I. Expérimenter l'emprunt

3.1.1. L'objet empreinté est emprunté

Le néologisme « empreinté » proposé dans ce mémoire se construit sur la base du mot « emprunté ». Outre le jeu lexical, il y a un vrai lien à établir entre la pratique de l'empreinte et celle de l'emprunt. Emprunter consiste à se faire prêter quelque chose¹, c'est une transaction temporaire. Le geste engage une dynamique de saisie et de restitution, principe qui rentre en résonnance avec le processus d'empreinte. Si leurs étymologies divergent, toute empreinte engage une part d'emprunt. Georges Didi-Huberman l'exprime brièvement dans son livre *La ressemblance par contact* : « À la fois “empruntée” (prélevée) et “empreintée” (physiquement marquée), elle passe directement de matière à matière. Pour exister elle a nul besoin de se “former” dans l'esprit de l'artiste.² » S'il n'y a pas besoin de désirer faire empreinte pour en créer une, il est néanmoins nécessaire d'opérer un contact avec la matière. Pour que l'empreinte se forme, le corps doit emprunter temporairement la matière, la toucher, la prélever.

Dès lors, emprunter revient à prendre puis à restituer avec une part de transformation. En empruntant on dépose une marque plus ou moins lisible de cette transmission. Qu'il s'agisse d'une voiture, d'un livre, ou d'un stylo on laisse forcément des traces d'usure et de manipulation sur l'objet emprunté. Prêter un objet l'expose donc à son altération, qu'elle soit voulue ou non. Les livres de la bibliothèque en sont un bon exemple, ils gardent en mémoire les différents emprunts. En cherchant un livre dans la bibliothèque je tombe sur une couverture

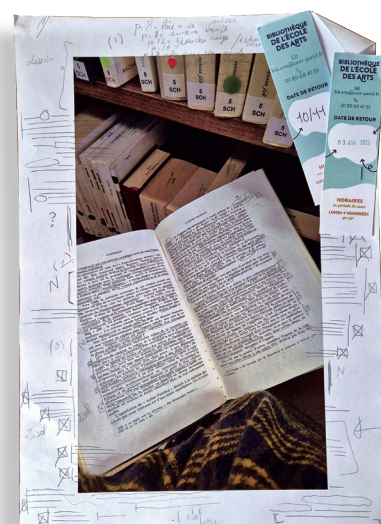


Illustration 20 — Marie-Alice CIAVA, *Marginalia*, 2026.

usée, une page cornée, des écrits dans les marges, un oubli de marque-page. Happée par ces multiples traces laissées par les usagers, j'ai cherché dans les étagères les livres avec le plus d'empreintes déposées. J'ai par la suite réalisé un projet photo *Marginalia*, afin de mettre en lumière l'impact des lecteurs sur les livres qu'ils manipulent. Ce travail consiste à prendre en photo les pages avec le plus d'écrits puis, lors de leur impression, à y retranscrire l'ensemble des annotations présentes dans le livre. J'y agrafe également les fragments trouvés dans les ouvrages : les oublis de papier, souvent les marque-pages qui indiquent les dates d'emprunt.

1 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Emprunter*, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/etymologie/emprunter> (19 avril 2026).

2 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.121.

La succession d'écrits de différents styles, de taches et de plusieurs marque-pages témoigne de la pluralité des passages. Une personne a pu laisser beaucoup de traces d'elle, mais pas forcément la ou les suivantes. Cependant même une personne soigneuse y laissera sa trace, une fois utilisé, le livre ne peut redevenir neuf car manipuler les pages l'use forcément. Emprunter un objet c'est accepter d'y laisser son empreinte.

Ce principe s'étend aux espaces. Si emprunter un objet entraîne son altération, il en est de même pour un lieu traversé. Circuler dans un lieu revient déjà à le posséder temporairement, c'est pourquoi on associe le terme « emprunter » à l'acte de se déplacer : emprunter un chemin, une voie, un sentier... Un espace graduellement parcouru garde en mémoire les passages et, lorsque le sentier devient visible, on parle de « ligne de désir ». C'est donc une empreinte collective qui résulte de l'accumulation de gestes individuels. Giuseppe Penone théorise le sentier comme un travail sculptural :

« C'est un bon sentier celui qui se perd dans un taillis d'arbustes qui se referment vite derrière le passant, sans dire si c'est le dernier de ceux qui l'empruntent. Le sentier disparu c'est bien celui qu'il faut parcourir, le but est de perdre le sentier pour le retrouver et le parcourir à nouveau. [...] Trouver le sentier, le parcourir, le sonder en le débarrassant de ses ronces, c'est cela la sculpture.³ »

Si marcher revient à laisser une trace de son passage, cela devient un acte créateur car il y a transformation du paysage.

Richard Long applique cette réflexion dans sa série de lignes sculptées en marchant. Initié dans les années soixante et encore pratiqué à ce jour, le travail de Long se forge sur l'acte de la marche. Que ce soit en 2020 à Bristol (*Daydreaming line*) ou en 2010, sur le sentier du massif Glärnisch en Suisse (*Tigerline*), Long procède du même mode opératoire : marcher pour créer. En marchant, les pieds font fondre la neige, courbent les herbes, aplatissent les fleurs, poncent le sol et déplacent la terre. Juste par son passage l'Homme modifie considérablement son espace. On l'observe d'autant plus dans les milieux



Figure 21 – Richard Long, *Tigerline*, 2010.



Figure 22 – Richard Long, *Daydreaming line*, 2020.

3 Giuseppe Penone, *Paroles d'artiste*, Lyon, Fage éditions, 2021, p.34.

naturels présentés par l'artiste : l'empreinte de l'Homme tranche avec son espace, alors même que l'acte qui l'a produite est très réduit.

Si une personne isolée modifie drastiquement son environnement par son seul passage, qu'en est-il des espaces communs de grande fréquentation? Les services de transport comme les gares, les aéroports, métros, bus sont particulièrement touchés. Ces espaces sont construits pour supporter une grande affluence mais subissent tout de même l'usure ; à force de passage les sièges changent de couleur, les sols se polissent, s'abîment, les traces s'accumulent dans l'espace. Les usagers façonnent leur environnement avec le temps. Manipuler un objet revient inévitablement à y laisser sa trace, plus ou moins perceptible. Et c'est la succession d'emprunt qui permet à l'usure de s'installer et de dévoiler une empreinte commune. La transmission de l'empreinte s'inscrit donc dans un processus physique et social. Cette succession d'emprunts empreintés s'opère dans un désir de praticité mais aussi par mimétisme.

3.1.2. Gestes mimétiques

Nous avons vu que l'empreinte est profondément liée à l'emprunt. Emprunter et empreindre au sens propre se rejoignent sur l'acte de posséder temporairement quelque chose puis de le restituer. Attardons-nous à présent sur le sens figuré de l'emprunt qui lui aussi joue un rôle dans l'empreinte du quotidien. L'emprunt désigne l'acte de copier un procédé qui vient d'ailleurs. Il s'agit d'une transmission de pratiques culturelles et sociales. C'est en imitant les gestes de nos pairs que l'on apprend à s'insérer dans la société. Ainsi, l'empreinte des personnes dans l'espace public influe sur notre manière d'agir.

Pour expliciter ce propos, reprenons l'exemple de la ligne de désir développée plus haut : ce sentier se forme à force de passage, dans un intérêt commun d'emprunter le chemin le plus court. Si les premiers à ouvrir la voie sont perçus comme audacieux, ceux qui suivent leurs traces le font par mimétisme. Suivre les empreintes de pas déjà formées est plus facile : le terrain est déjà dégagé, et suggère un itinéraire plus sûr. Si quelqu'un y est déjà passé c'est que je peux à mon tour l'emprunter aisément. L'expression « marcher sur les pas de » quelqu'un prend ici tout son sens : en suivant les pas, en imitant la personne qui a ouvert le chemin, je facilite mon ascension et je légitime mon action par la reproduction d'un comportement déjà adopté par autrui. Consciemment ou non, suivre les pas des autres revient à reproduire les

mêmes gestes. À force de passages, le tracé se transforme en véritable sentier. Car c'est bien l'accumulation des empreintes qui transforme l'acte isolé en une nouvelle norme d'usage.

Les traces humaines sur un espace ou un objet agissent comme une autorisation implicite que l'on s'accorde pour interagir à son tour. Passer derrière l'empreinte des autres personnes tend à légitimer l'acte. Elle valide notre propre comportement car elle s'inscrit dans une pratique déjà établie. Ainsi, le touriste s'autorise plus facilement à graver son nom sur un site culturel si d'autres l'ont fait avant lui. C'est aussi par mimétisme que le touriste touche les statues publiques. Le frottement des statues en bronze est une pratique qui gagne en popularité, plusieurs listes sur internet tentent de recenser ce phénomène⁴. Toucher des parties spécifiques de la statue comme la poitrine de Dalida à Paris (France) ou le pied de John Harvard à Cambridge (États Unis) porteraient chance selon des croyances populaires. Toutefois, cette pratique ne relève pas entièrement de la superstition, beaucoup de statues portent des marques de frottements sans avoir de coutume associée. Olivea Kittrell explique dans son mémoire *Rubbing Away Respect* que ces gestes se sont normalisés sur le plan culturel en Europe, Toucher est devenu une forme d'interaction évidente avec les monuments dans les lieux publics, transformant ces lieux en forme de performance participative⁵. Contrairement à la peinture ou au dessin, la sculpture partage le même espace physique que le spectateur, cette proximité implique un désir irrésistible de toucher⁶. Cependant, l'interaction avec la statue ne s'opère que dans la mesure où d'autres personnes se sont déjà autorisées à accomplir ce geste. C'est pourquoi les sculptures en cuivre sont particulièrement ciblées : les frottements répétés polissent le cuivre, en changeant la couleur et font briller l'empreinte. Ici, la patine n'est plus une simple marque d'usure mais devient le témoin de l'intervention humaine, une nouvelle histoire gravée sur la surface de la statue⁷. Le récit de la statue se transforme au fil du temps avec l'accumulation d'empreintes, laissant place à des récits personnels : celui du touriste qui atteste de son passage en s'exposant aux côtés de la statue et en interagissant

4 Ash Crow (éd.), *Liste de sculptures présentant des marques de frottement*, Wikipedia 2025, [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_sculptures_presentant_des_marques_de_frottement, CC-BY-SA 4.0. (29 mars 2026).

5 Olivea Kittrell, *Rubbing Away Respect : How Repeated Touch Alters the Meaning of Women's Statues*, mémoire, lindenwood university, 2025, p.64-65. [En ligne], <https://digitalcommons.lindenwood.edu/theses/1671>, (28 mars 2026).

6 Ibidem p.16.

7 Ibidem p.15.

avec elle. La photographie de l'acte vient confirmer ce « j'ai été là » et contribue à structurer un parcours touristique fondé sur des interactions codifiées.

Il existe de nombreuses actions codifiées dans le quotidien. Imprégné d'une culture, chacun opère des gestes qui lui paraissent naturels mais qui sont en réalité issus d'apprentissage. La culture se constitue de pratiques transmises consciemment par enseignement ou inconsciemment par mimétisme social. Afin de s'insérer dans la société dans laquelle on vit, l'on adapte toutes nos pratiques de vie, et cela commence dans l'assiette. Sur une table sont disposés de multiples couverts. L'artiste, Myriam Mihindou a apposé ses empreintes de main sur la terre crue qui enserme les fourchettes. Le titre de l'installation, *Service*, désigne autant les couverts que le fait d'être au service d'un système ou d'une personne. L'empreinte des mains sur les fourchettes renvoie à l'emprise du corps, à la bienséance imposée, mais aussi à l'exploitation coloniale de la terre et des personnes. L'acte de manger, essentiel et universel, ne s'opère pourtant pas de la même manière suivant les cultures et les époques. Manger dans une assiette, à table, assis

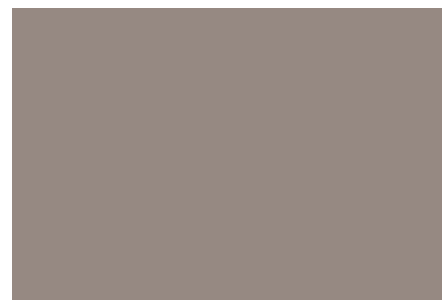


Figure 23 – Myriam Mihindou, *Service*, 2000 - en cours.



Illustration 21 – Marie-Alice CIAVA, *Guide routier*, 2026.

sur une chaise, en utilisant une fourchette et un couteau, renvoie à une pratique européenne contemporaine. L'empreinte, encore plus précise, rend compte, selon son emplacement sur les couverts, de certaines manières de se tenir à table, liées à des hiérarchies sociales, ainsi qu'aux codes de savoir vivre qui régissent la manière de se tenir et de manger à table.

Reproduire le geste, reproduire l'empreinte implique un rapport conscient au corps et au contexte socio-culturel dans lequel on évolue. Il s'agit de chercher une pleine conscience de soi pour comprendre son environnement et inversement. Ce processus, par extension, peut déconstruire nos gestes, repenser nos habitudes. Dans cette démarche j'ai créé un *Guide routier* pour réapprendre à conduire. Sur la face avant une carte retrace mes trajets au quotidien, avec des explications de conduite. Au dos, sont affichées des photos de mon volant recouvert d'empreintes correspondant à chacun de mes trajets au quotidien. Pour révéler les empreintes, j'ai imbibé mes mains de peinture lors de la conduite, je savais qu'il y aurait beaucoup de traces mais je ne mesurais pas l'ampleur réelle. Le volant noir, entièrement blanchi au fil du temps, ne peut plus accueillir de nouvelle peinture, l'acrylique s'effrite à force de frottement, puis

le volant se repeint au prochain contact. Même conduire, un acte que l'on apprend relativement tard dans la vie, devient rapidement automatisé et on ne conscientise pas l'ampleur des gestes exécutés pour un seul trajet. Aussi, les empreintes laissées sur le volant, le pommeau de vitesse et les clignotants sont réalisés avec des habitudes de conduites apprises lors d'un contexte particulier. Chacun est amené à déconstruire ses automatismes pour s'adapter à un autre véhicule, une autre ville ou un autre pays. Il s'agit de suivre les traces d'autrui pour reproduire les normes d'usage.

L'empreinte est dès lors le lieu de passage de la matière, des usages et des regards. Empreindre un lieu ou un objet, revient à opérer un jeu entre transmission et appropriation de pratiques socio-culturelles. En analysant son empreinte l'on observe qu'elle est rarement isolée, consciemment ou non, nous reproduisons les mêmes gestes de nos pairs, et nous produisons les mêmes empreintes. C'est parce que tout le monde expérimente l'empreinte de la même manière que celle-ci devient le schéma de pratiques sociales. Ainsi l'emprunt est vécu par celui qui réalise l'empreinte mais aussi par le spectateur.

II. L'emprunt du spectateur

3.2.1. Regard haptique

Tout comme l'on s'approprie l'objet qu'on emprunte, le spectateur s'approprie l'empreinte dévoilée. Car exposer son empreinte revient à livrer son corps au regard du spectateur. John Dewey explique que « [...] la perception de l'œuvre d'art et le plaisir qu'elle procure n'ont rien en commun avec l'acte de création.⁸ ». En effet si l'artiste aborde l'œuvre à travers le processus de création, le spectateur l'aborde par la perception. Une œuvre fondée sur l'empreinte corporelle, une fois produite, n'appartient plus à son référent, elle s'expérimente autrement. Il s'agit alors de comprendre comment le spectateur s'approprie et expérimente cette empreinte.

Le spectateur perçoit avant tout par la vue. La vision est un sens prédominant dans l'appréciation des œuvres, mais l'art ne se cloisonne pas qu'à un seul organe sensoriel. La vue inclut une approche optique et tactile : ce que l'on nomme le regard haptique. Herman Parret le définit ainsi : « *haptique*, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une "possibilité du regard", un type de vision distinct de l'optique.⁹ ». La réception d'une œuvre peut parfois être animée par une sensation de toucher même s'il n'y a pas eu de contact effectif. La texture et la matérialité de l'œuvre peuvent paraître si présentes que l'on a l'impression de la toucher par la vue. Comme le souligne Giuseppe Di Liberti « Si la vue peut tromper, le tact nous montre la vérité objective du réel. Ainsi l'expérience d'une sculpture est liée à la tactilité au point que l'œil même devient main et arrive à sentir plus qu'à voir.¹⁰ » Pour l'empreinte corporelle cette dimension tactile est particulièrement pertinente. Le caractère indicel et tactile de l'empreinte donne l'impression au spectateur de pouvoir toucher le corps qui la formée même si l'on observe seulement sa trace. C'est précisément ce tégument, enveloppe externe du corps, que l'empreinte corporelle donne à percevoir.

Le tégument désigne le revêtement externe des animaux et des humains, il regroupe l'ensemble de tissus et de formations organiques¹¹. Chez l'Homme, le tégument inclut l'épi-

8 John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p.98.

9 Herman Parret, « Spatialiser haptiquement, de Deleuze à Riegl, et Riegl à Herder », *Actes Sémiotiques*, n° 112, PULIM, 2009, [En ligne], <https://doi.org/10.25965/as.2570> (24 avril 2026).

10 Giuseppe Di Liberti « haptique » in, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Arman Colin, 2009, p.219.

11 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Tégument*, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/tégument> (24 avril 2026).

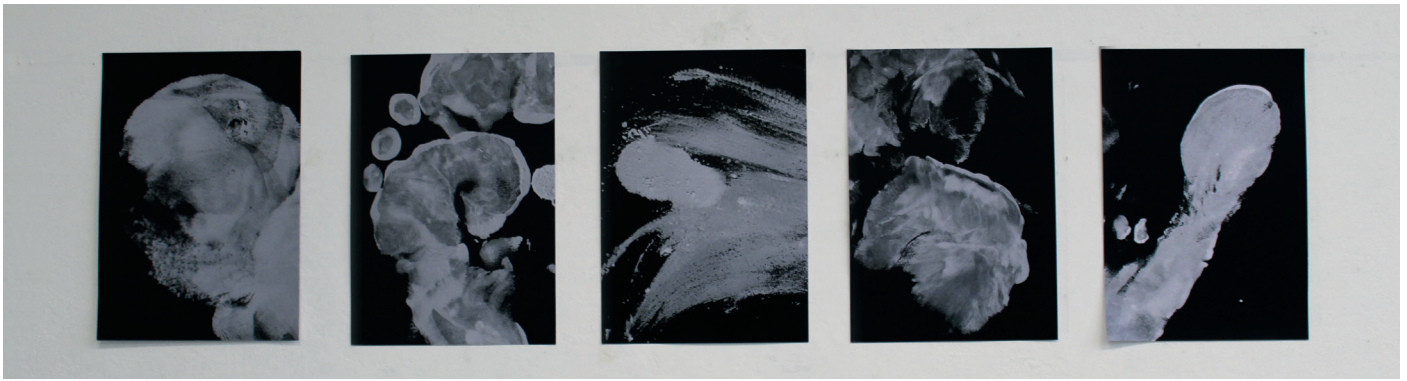


Illustration 18 – Marie-Alice CIAVA, *Corps au détail*, 2023.

derme, les muqueuses, les ongles, cheveux et poils ; ce sont les éléments qui constituent la partie extérieure du corps. L’empreinte corporelle est produite principalement par ces parties, chacune d’entre elles produisant des textures et des effets particuliers. Même lorsque la forme globale n’est pas forcément reconnaissable, ce sont les détails de la chair qui rendent l’empreinte lisible comme trace d’un corps humain. La dimension organique du corps se repère quelle que soit la forme qu’elle adopte. Les différents aspects de la peau et la complexité du corps permettent une profusion d’opérations possibles pour produire une empreinte. Elle peut être prise à plat, en relief, en positif ou en négatif. Le type de technique et de matériaux employés induit des résultats très différents. L’empreinte d’un objet peut autant relever ses volumes, ses aspérités, ses contours ou encore ses jeux d’opacité.

Je travaille cet objectif en particulier dans *Corps au détail*. Cette série de photos porte sur mes empreintes corporelles. Les empreintes de corps permettent des effets picturaux variés comme des aspérités, taches, résidus, jeux d’opacité et de matière. J’ai donc réalisé mes photos en gros plan, que j’ai par la suite agrandies lors de l’impression afin de mieux restituer cette dimension haptique. Je fragmente donc les corps, révèle les accidents texturaux et les articulations anatomiques, je cherche les résidus de matières dans mes empreintes et agrandis les motifs. Cet agrandissement permet donc de mettre les aspérités de la peau en valeur, leur dimension organique. Aussi, la palette de couleur restreinte ainsi que la présentation sobre mettent d’autant plus l’accent sur la matérialité de l’empreinte.

Le spectateur peut choisir de s’immerger dans ces détails ou garder ses distances. « [...] la vision de loin, optique, qui saisit la forme effective des choses (dont dépend la forme artistique) et la vision rapprochée, tactile, qui en saisit la forme existentielle, sont deux activités de la vision.¹² » Herman Parret distingue ainsi deux activités de la vision : la vision optique, qui

¹² Giuseppe Di Liberti, « haptique », *op. cit.*, p.219.

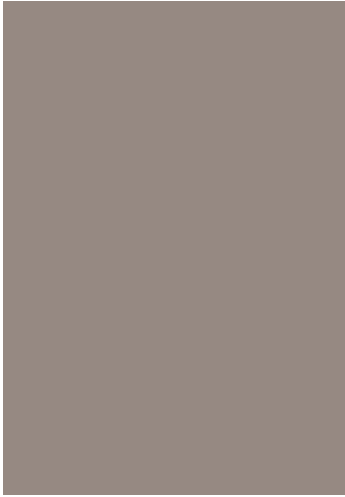


Figure 18 – David Hammons, *Untitled (The Embrace)*, 1974-75.

saisit la forme globale, et la vision tactile, qui en saisit la matière). Le spectateur peut ainsi choisir de deviner les formes dont est issue l’empreinte (imaginer un pied, une cuisse), mais il peut aussi, pour les formes difficilement identifiables, se rapprocher pour observer la matérialité plastique qui donne plus d’indices sur son origine. Car la proximité spatiale favorise l’immersion et rapproche le spectateur d’une certaine authenticité de l’œuvre.

Par exemple, dans la série *Body Print*, David Hammons compose des empreintes pour créer des portraits. Il réalise des figures avec son propre corps mais aussi d’autres objets afin de constituer un patchwork de formes texturées. La richesse plastique provient des différents effets de texture et de matière ; pour peindre un textile, Hammons moule une tapisserie, pour figurer le corps il empreint directement le sien. C’est une forme de mise en abîme, entre corps présenté et représenté. Si de loin on perçoit un portrait texturé, de près on découvre la subtilité d’une diversité d’empreinte.

Pour comprendre l’empreinte il faut se rapprocher, l’analyser. Mais pour la saisir entièrement il est possible de l’atteindre simplement et de la prendre, au sens propre du mot saisir. Car il y a parfois besoin de véritablement toucher l’œuvre pour la comprendre entièrement.

3.2.2. Installation interactive

L'empreinte est un élément sensible autant dans sa production que dans sa réception. Afin de mettre l'emphasis sur cette dimension tactile dans l'appréciation de l'œuvre, j'ai réalisé plusieurs projets interactifs.

Une œuvre interactive se distingue car elle nécessite l'action du spectateur pour déclencher des événements préprogrammés par l'artiste. Lenny Szpira ajoute que :

« Le résultat final n'est plus sous le contrôle total de l'artiste. Celui-ci laisse au spectateur un degré plus ou moins important de liberté sur l'œuvre. Le résultat est alors toujours généré différemment et ce n'est plus le résultat final qui compte [...].¹³ »

En effet le résultat final, la forme produite par le spectateur ne sont pas essentiels. Le plus important est la prise de conscience de l'impact du spectateur dans cette démarche. Le spectateur contribue au processus de création.

En agissant, le visiteur expérimente réellement l'empreinte. C'est en la formant qu'il la comprend le mieux. L'art interactif questionne ainsi la réception de l'œuvre. Tous mes projets ne sont pas interactifs, au sens où je n'ai pas prévu d'effets spécifiques liés à l'interaction de chacun d'entre eux, cependant ils peuvent tous être touchés et manipulés. Cette liberté de manipulation est au cœur de ma démarche : le quotidien s'expérimente avant tout par le corps. Cette interaction me paraît nécessaire car elle permet de désacraliser l'art. La séparation entre l'art et la vie doit être la plus ténue possible dans ma pratique. En effet, mes projets sont issus du domaine du quotidien et du domestique. Les formes exposées sont des objets habituellement manipulés et doivent le rester : le quotidien s'expérimente avant tout.

En effet, il semble indispensable que le spectateur expérimente l'empreinte corporelle pour pleinement la saisir.

« [...] rien ne s'enracine dans l'esprit quand il n'y a pas d'équilibre entre agir et percevoir. Il est besoin d'une action décisive pour établir le contact avec les réalités du monde et pour relier les impressions aux faits afin de tester la valeur de ces impressions et de les organiser.¹⁴ »

13 Lenny Szpira, « Définir l'œuvre interactive », Collectif Ascidiacea, 2016, [En ligne], <https://doi.org/10.58079/d17s> (29 avril 2026).

14 John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p.96.

Afin de mieux comprendre et de mieux intégrer le propos de l'œuvre, le spectateur doit produire lui-même. Aussi j'ai réalisé des installations où c'est le spectateur qui génère l'empreinte. Les œuvres comme *Pieds au chaud*, *Pendaison de crémaillère* et *M'imprégner de toi* en font partie. Un point commun : l'utilisation du cuir thermochromique pour les chaussons, coussins et assise. Lorsque le spectateur a entretenu un contact prolongé avec le textile il produit ses empreintes. Pour que l'empreinte se façonne il faut donc parfois que le spectateur emprunte l'objet et se l'approprie.

Une œuvre interactive ne peut s'activer sans l'action du spectateur. Dans *The Obliteration Room* de Yayoi Kusama¹⁵, il est nécessaire d'avoir un public actif pour alimenter son fonctionnement. Dans cette installation, l'artiste présente des décors domestiques (chambre,



Figure 24 – Yayoi Kusama, *Obliteration Room*, 2022.

salon, cuisine) entièrement peints en blanc. Cette blancheur est progressivement teintée de points colorés au fil de l'exposition. Comme le titre l'indique, Kusama invite les visiteurs à « saccager la pièce », à effacer le *white cube* au profit de milliers de points colorés¹⁶. Munis de gommettes, les spectateurs marquent leurs points de passage. Ce sont les spectateurs eux-mêmes qui transforment le paradigme du white cube : regarder mais ne pas toucher.

Les œuvres interactives ont un impact différent sur les spectateurs car il y a davantage de sens sollicités. En effet, le spectateur est à la fois observant et acteur.

« Le modèle de l'interactivité ne s'oppose pas à la contemplation. Au contraire, il maintient notre état d'attention et notre désir de « saisir » l'œuvre en affirmant des actions plus directes. Ces actions ont pour impact de révéler un événement qui à son tour doit déclencher une autre action, etc. Nous effectuons une boucle rétroactive entre action-perception-action (APA). D'après les recherches menées dans le champ de la neuro-esthétique, les dispositifs interactifs augmentent les effets sensorimoteurs, kinesthésiques et proprioceptifs de l'aller-retour APA.¹⁷ »,

Ce système APA explique que le spectateur observe les changements qu'il apporte sur l'œuvre et qu'il agit en conséquence (en reproduisant son action ou en la modifiant). Cet aller-retour

15 Yayoi Kusama est une artiste japonaise née en 1929. Elle développe un art psychosomatique et féministe. Son travail repose la répétition de motifs qui l'effraie : les formes phalliques, tentaculaires et les poids.

16 Katie White, « Yayoi Kusama's Playful 'Obliteration Room' Has Been a Hit for 20 Years. Here Are Three Surprising Facts You Might Not Know About It », *Art history*, Artnet, 2022, [En ligne], <https://news.artnet.com/art-world/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903>, (29 avril 2026).

17 Lenny Szpira, « Définir l'œuvre interactive », *op.cit.*

entre perception et action stimule la compréhension de l'œuvre. S'opère alors une forme de jeu dans la préhension et l'observation des formes produites par le spectateur. Cette dimension ludique est à prendre en considération car il y a une part de jeu dans toute œuvre interactive.

Dans ma pratique, je ne modifie pas les empreintes pour garder leur teneur réelle et immédiate, mais le support peut lui être modifié pour intégrer une démarche ludique au projet. *Retrace mes pas* est un bon exemple. La technique de création d'empreinte ne diffère pas de mes autres projets : je pose mes pieds enduits de peinture sur le support et je me rétracte. L'élément ludique ici est le support constitué d'une trentaine de pièces de puzzle. Ce sont des formes familières qui appellent directement à l'interaction et au jeu. Certaines pièces portent des empreintes de talon, de plante de pieds et d'autres laissées vides. En encastrant les pièces, en succédant les traces de pas le participant crée un parcours. De petits pas en grandes enjambées, sur la pointe de pieds ou à cloche-pied, le spectateur reconstitue les pièces du puzzle. Ainsi le visiteur a la liberté de sélectionner, manipuler, changer la face des pièces à sa guise. Le nombre de pièces, la diversité de leurs formes, toutes interconnectables, permettent la création d'une multitude de trajets. Au sol le spectateur se penche, manipule et marche à côté de mes empreintes et trace son propre chemin auprès des miennes. Le parcours est donc modulable suivant la façon dont les pièces sont imbriquées, et comment le spectateur se déplace dans l'installation. La dimension ludique et la rejouabilité du dispositif renforcent l'impact de l'expérience artistique.



Illustration 22 – Marie-Alice CIAVA, *Retrace mes pas*, 2024-2026.

Impliquer le spectateur dans l'œuvre intensifie son expérience. L'art et le jeu sont donc des moyens pour favoriser cette attention envers les empreintes corporelles. En manipulant et en produisant lui-même des empreintes, il visualise mieux la portée de ses actions. Par extension, le spectateur peut devenir plus attentif aux empreintes qu'il laisse et qu'il rencontre au quotidien. Les Installations interactives apparaissent comme des leviers d'émancipation.

3.2.3. Se transposer dans l'empreinte et transposer l'empreinte

L'empreinte est un élément d'appropriation autant visuel que physique. Une fois produite elle devient une source d'imagination optique, que l'on touche par la suite pour

infirmer ou confirmer ses spéculations. Le spectateur peut ainsi transposer l’empreinte et se transposer dans l’empreinte.

Transposer signifie ici « adapter une œuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente. »¹⁸ On déplace l’empreinte dans une autre situation pour mieux la comprendre et l’intégrer. On se reconstitue mentalement l’action qui l’a créée, on inverse l’ordre, depuis l’empreinte on analyse les marques du corps, quels ont été les gestes produits. Cette reconstitution passe par le savoir. Comme le dit Georges Didi-Huberman « Il est difficile assurément, de regarder l’empreinte pour elle-même, c’est-à-dire de ne la soumettre ni aux entreprises d’identification typiques d’une certaine passion de savoir [...] »¹⁹ » En interprétant l’empreinte, en cherchant à reconnaître son origine²⁰, le spectateur cherche à assouvir son besoin de savoir, d’appropriation. Montrer une empreinte revient ainsi à créer un jeu de piste, où l’attention aux détails est essentielle pour la saisir pleinement. Par exemple, dans mon projet *To do list, détacher, reprendre*, en parcourant les pages, à chaque tache ou déchirure on tente de la comprendre. On interprète la forme : on se reproduit le geste, avec quel médium et de quelle manière elle a été produite. Interpréter une œuvre, c’est déjà se l’approprier, s’y transposer.



Illustration 3 – Marie-Alice CIAVA, *To do list*, 2026.

Se transposer signifie se positionner dans ce contexte, s’y impliquer. Reproduire la forme revient déjà à se transposer dedans. On touche l’empreinte pour vérifier si l’hypothèse imaginée est juste ; en la touchant directement, on entretient une proximité intime, où le corps est inclus dans la forme. Jacques Rancière explique dans *Le spectateur émancipé* que :

« Le spectateur aussi agit, comme l’élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu’il voit à bien d’autres choses qu’il a vues sur d’autres scènes, en d’autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l’énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu’il a lue ou rêvée, vécue ou

18 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Empreinte* [En ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/transposer>, (27 avril 2026).

19 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, op. cit., p.315.

20 Georges Didi-Huberman, ibid., p.259.

inventée. Il est ainsi à la fois un spectateur distant et un interprète actif du spectacle qui leur est proposé.²¹ »

John Dewey complète : « L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre.²² » Il est ainsi plus impactant de laisser le spectateur s'appropriier et interpréter l'empreinte pour ses propres problématiques. Pour reprendre l'exemple de *To do list, détacher, reprendre* on peut se transposer dans les traces, s'imaginer être l'auteur de l'une d'entre elles, transposer son expérience dans l'œuvre. Et peut-être, par comparaison, vérifier si ses propres habits ne sont pas eux aussi abîmés. Dans l'empreinte corporelle un cycle s'opère donc entre compréhension, extraction et appropriation de l'expérience.

Transposer l'empreinte et se transposer dans l'empreinte sont deux actions qui peuvent se produire simultanément lors de l'observation d'une empreinte. Dans *Mains d'or*, Claudio



Figure 14 – Claudio Parmiggiani, *Mains d'or*, 1997-1999

Parmiggiani a laissé ses empreintes de mains dans une roche granit du Monte d'Oro. Le randonneur se demande d'abord comment la sculpture a été acheminée à pied depuis le col de Vizzavona, la randonnée du Monte d'Oro étant réputée pour être difficile (860m d'ascension). Puis il cherche à comprendre comment elle a été produite. Les empreintes des paumes et des doigts en forme concave suggèrent des mains ancrées dans la terre, cependant, les pouces orientés vers l'extérieur renversent la forme, pour l'artiste les mains se retournent dès lors vers le

ciel. On pose alors ses propres mains sur les siennes, bras croisés pour reproduire l'empreinte. On voit d'abord pour comprendre puis on touche pour saisir entièrement. Par extension, se transposer dans l'empreinte revient à se comparer à l'artiste : nous aussi avons effectué ce trajet, nous sommes ancrés dans ce lieu, à cet instant, face à cette vallée.

De même, dans ma série *Empreinte moi*, le spectateur réactive l'empreinte en interagissant avec elle. Des peignoirs portent mes empreintes corporelles réalisées lors d'étreintes avec des volontaires. Lorsque j'enlace une personne en étant enduite de peinture, j'empreinte temporairement son corps. Le câlin une fois marqué sur l'habit est transmis au spectateur lors

21 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008), Paris, La fabrique, 2016, p.19.

22 John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p.110.



Illustration 15 – Marie-Alice CIAVA,
Empreinte moi, 2023-2025.

de l'installation. Il peut s'imaginer comment l'empreinte a été réalisée et rejouer l'étreinte. J'incite donc les spectateurs à emprunter mes kimonos et à emprunter mon corps ainsi que les actions passées dont ils portent la trace.

Percevoir, toucher, se transposer sont autant de moyens pour mieux assimiler l'œuvre. L'empreinte apparaît comme forme ouverte à l'interaction et à l'interprétation. Elle permet donc au plus grand nombre de s'y projeter et de se l'approprier. Cette transmission de l'empreinte s'opère de tout temps, dans un cycle d'échange.

III. Un cycle d'échange

3.3.1. L'empreinte toujours en formation

Nous avons vu précédemment que l'empreinte s'expérimente afin d'être créée, perçue et comprise. Cette opération est accessible de tout temps. Chacun peut s'y transposer car l'empreinte corporelle n'est jamais close et obsolète. Par essence partielle et fragmentaire, l'empreinte laisse de l'espace au spectateur pour se projeter dans la forme non finie.

Le *non finito* dans le domaine de l'art désigne les œuvres inachevées. Cela peut se matérialiser par des parties non peintes ou non sculptées, mais plus généralement des éléments qui laissent présager une suite tout en restant à l'état d'ébauche. Avoir une pratique artistique liée à l'empreinte revient à accepter son incomplétude, car elle ne cerne pas et ne dévoile jamais entièrement l'objet qu'elle renvoie. En effet l'empreinte corporelle n'expose pas l'entière des membres, la partie empreintée n'est qu'un fragment. Je ne cherche pas non plus à mouler entièrement le corps, je laisse délibérément les empreintes de mes actions telles quelles. Car les espaces non formés suggèrent déjà un hors-champ plus vaste, la totalité du corps.

Francois Cheng et Maldiney mettent l'accent sur l'importance de savoir laisser, d'aménager des réserves dans l'œuvre.

« Cela implique que les coups de pinceau du peintre s'interrompent (sans que le souffle qui les anime le fasse) pour mieux se charger de sous-entendus. Ainsi une montagne peut-elle comporter des paons non peints, et un arbre être dispensé d'une partie de ses ramures, en sorte que ceux-ci demeurent dans cet état en devenir, entre être et non être.²³ »

De la même manière, l'empreinte des gestes du quotidien, dans son incomplétude laisse présager une action continuellement en formation. Dans sa forme extrêmement réduite elle permet de déceler quelque chose dans la partie en devenir de la surface non empreinte. Ainsi l'on peut s'imaginer la suite de traces de pas même si elles s'amenuisent. L'on se reconstitue la scène de la personne qui marche dans une flaque d'eau puis poursuit son chemin. Il en résulte une impression de présence à la fois disparue et encore perceptible.

Ainsi si je veux suggérer un mouvement ou une belle forme, il est plus efficace de laisser de l'espace à l'interprétation. La suggestion permet d'imaginer des choses mieux que si elles étaient entièrement représentées. Grâce à l'imagination, l'esprit humain complète les formes

23 François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op.cit., p.86.

incomplètes. De manière consciente ou inconsciente nous cherchons un sens en toute chose, des formes là où il n'y en a pas. En psychologie de la Gestalt²⁴, la loi de clôture stipule que notre cerveau cherche à organiser les informations visuelles pour former des objets ou des formes complètes, même si elles sont partiellement incomplètes. Ainsi l'on peut imaginer le reste de la main dans l'empreinte d'un doigt. Cela se rapproche de la paréidolie, le cerveau associe des formes abstraites à des choses familières. C'est de cette manière que l'on peut percevoir des fesses dans les deux sphères creuses dans la sculpture *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp. Ces deux phénomènes relèvent des mécanismes de perception et montrent comment notre esprit interprète les informations visuelles pour y donner du sens, même lorsque les données sont imparfaites ou ambiguës.

Installé contre le mur, *À demi gisant* expose un lit défait. On y voit un drap-housse froissé, un coussin déformé et des draps plissés qui forment deux volumes distincts. Pris indépendamment ces éléments ne seraient pas perçus comme des empreintes corporelles. Cependant, leur mise en scène et leur corrélation permettent d'imaginer la présence d'un



Illustration 1 – Marie-Alice CIAVA, *À demi gisant*, 2026.

corps qui a déformé le lit durant sa nuit et au réveil. Il n'y a pas d'empreintes papillaires ni de formes explicites d'un corps humain, mais l'association des éléments, des différents creux et reliefs sur l'ensemble du lit évoquent des expériences domestiques familières.

Je suis parti au boulot ce matin,
Mais je m'imagine encore emmitoufflé dans mes draps fins.
À demi gisant, au creux de mon oreiller,
Lit défait, seules mes jambes sont restées à se reposer.

Pour réaliser cette empreinte je me suis allongée dans le lit pour créer un creux dans le coussin et une déformation du drap-housse. Pour les pieds, je les ai moulés avec du plexiglass puis j'ai drapé le drap afin de masquer la structure et donner l'impression que le tissu épouse des jambes désormais disparues. À contrepied de mes travaux habituels, je n'ai pas réalisé l'empreinte avec de la peinture car je ne souhaitais pas présenter le lit comme un

24 Chantal Gelabert, «Achever/inachever», *Commencer et finir*, Cahiers de Gestalt-thérapie, n°11, 2002, p.52,53. [En ligne], <https://doi.org/10.3917/cges.011.0050>. (9 mai 2026).

tombeau. En effet le corps allongé sur un socle en Art est souvent associé à la sculpture funéraire, aux gisants. Et, plus spécifiquement l’empreinte sur textile rappelle un linceul ; le linge qui recouvre le mort. Pour éviter cette connotation, ainsi que le rapprochement avec le suaire de Turin j’ai donc choisi de représenter le repos autrement. Au quotidien dormir laisse déjà des traces, le linge de maison se froisse et se déforme au fil des nuits, j’ai alors décidé d’accentuer ces formes et d’exposer le drap ouvert. Suggérer le départ du corps plutôt que le représenter entièrement permet d’éviter cette lecture mortuaire.

Il s’agit ainsi de travailler le *non finito*, de suggérer une action en court, même si l’empreinte soutend une part de vanité. Didi-Huberman parle de survivance :

« [...]La collision en elles d’un là et d’un non-là, d’un contact et d’une absence. Que l’empreinte soit en ce sens le contact d’une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des “revenances”, des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.²⁵ »

Comme l’empreinte voit le jour grâce au départ de son référent, celle-ci témoigne inévitablement de sa disparition. Pour diminuer cette dimension de vanité, je privilégie les empreintes de gestes du quotidien : elles sont vouées à être répétées, reproduites régulièrement par de nombreuses personnes. J’opte également pour des pratiques autonomes : je produis moi-même une pression de mon corps avant de me retirer. Ce procédé se distingue du moulage en sculpture, où un tiers effectue le geste de pression et de retrait, ce qui forme une empreinte complète et détaillée mais renvoie au moulage funéraire. Je préfère donc des empreintes plus spontanées, partielles et mouvantes.

Si l’empreinte est la marque d’un geste passé, la forme produite incomplète suggère un geste en cours de formation. L’objectif est de pouvoir se transposer dans l’empreinte corporelle, une forme constamment en devenir, accessible à tous et de tout temps.

3.3.2. Se transposer de tout temps dans l’empreinte

Dans *9h02, mercredi 13 novembre* et *18h36, mercredi 13 novembre*, deux dates sont notées sur les cartels. Il y a à la date de création : “20 novembre 2024”, qui indique le jour de l’installation, de la concrétisation du projet et de sa présentation. La seconde se trouve dans le titre : *mercredi 13 novembre*, qui désigne le jour où j’ai réalisé mes empreintes. Seulement

²⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, op. cit., p.47.

est-ce bien vrai? Le lien de corrélation établie entre le cartel daté et les habits empreintés sous-entend que je me suis vêtue à 9h02 et que je me suis changée le même jour à 18h36. Ce récit est construit surtout par l'interprétation du spectateur au regard des éléments disposés dans l'installation. Le cartel dicte le moment de cette production mais n'en est pas la preuve. Mes empreintes ne peuvent l'être non plus entièrement. En effet, l'empreinte indique une action passée mais elle ne peut réellement être datée.

On ne peut dater une empreinte en regardant ses formes, il n'y a pas de styles ni d'école de l'empreinte comme on peut le retrouver en peinture. C'est pourquoi Georges

Didi-Huberman explique que « La forme issue d'une empreinte est une forme sans style : elle échoue à représenter, à "historier" et à laisser identifier le moment de l'histoire où elle a été produite.²⁶ ».

En ce sens l'empreinte d'un corps ne peut dévoiler sa datation par les formes utilisées. Empreindre ses mains est pratiqué depuis des millénaires, qu'elles soient réalisées en négatif ou en positif, le procédé est resté presque inchangé. Dans le premier cas, l'artiste projette des pigments autour de sa main posée sur un support, créant une silhouette en creux. Dans le second cas, les pigments sont directement appliqués par la main au contact du support, la forme créée est pleine. Ces exercices se retrouvent aussi bien dans les créations spontanées des enfants que dans l'art pariétal des hommes de l'âge du bronze. Réaliser une empreinte de ses membres est l'un des premiers exercices enseignés aux enfants pour qu'ils puissent conscientiser leur propre corps et l'incidence de leurs actions. C'est une manière d'obtenir une première approche de l'art, au contact direct avec la matière, par les mains. Cette main n'a que peu évolué depuis 2500 av. notre ère, cette fresque de Papouasie le montre bien. Les empreintes de mains de l'Homo sapiens d'hier et d'aujourd'hui possèdent les mêmes carac-

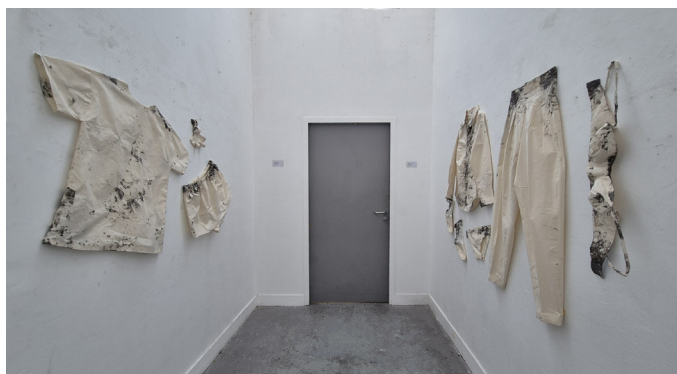


Illustration 8 et 10 – Marie-Alice CIAVA, *Mercredi 13 novembre*, 2024.



Figure 25 – *Silhouettes de mains et pieds*, Jusqu'à 2500 ans av. notre ère.

²⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p.123.

téristiques, à savoir une paume surmontée d'un pouce opposable et de quatre autres doigts articulés par des phalanges.

Partant de ce constat, s'il n'est pas possible d'identifier l'âge d'une empreinte par une étude stylistique ou formelle, on doit pouvoir le concevoir autrement. On peut le déduire par la technique employée et le support utilisé. C'est donc un travail d'archéologue ou de pisteur. On parle d'empreintes fraîches lorsqu'une empreinte est réalisée récemment et qu'elle n'a pas été altérée. On sait qu'elles sont fraîches parce qu'elles se dévoilent principalement dans le sable, la boue ou la neige qui sont des matériaux ductiles (donc facilement « empreintables ») mais aussi friables car les éléments (les vagues, le vent, la pluie...) les effacent rapidement. Ce type d'empreinte ne survit que quelques heures voire une journée tout au plus, elles sont donc plus facilement interprétables par les chasseurs ou les chercheurs. *Quid* des empreintes plus anciennes? Si la méthode scientifique (datation carbone, spectrométrie de masse ...) n'est pas employée on doit procéder par déduction.

Pour revenir à mes productions, prises hors contexte de monstration, l'on devinera qu'elles sont relativement récentes grâce aux matériaux utilisés. Même si la toile à patron en lin ou en coton existe depuis longtemps, la peinture acrylique est une invention du milieu du XX^e siècle. De ce fait mes réalisations ne pourraient être attribuées à une période antérieure aux années 30. Les types de vêtements cousus dans *9h02, mercredi 13 novembre* trahissent eux aussi une temporalité bien précise, le soutien-gorge sous cette forme est démocratisé au XVIII^e siècle²⁷. En analysant mes projets sous ce point de vue, je prends plus conscience de l'impact temporel de mes choix dans ma production d'empreinte. L'empreinte est une pratique anachronique, ce sont les éléments gravitant autour de cette production qui permettent de la dater. Je pourrais, à l'avenir, jouer avec cette dimension et travailler sur la temporalité de mes productions.

Actuellement ma production dépeint principalement des gestes du quotidien d'un français dans les années 2020. Les matériaux et les supports ancrent mes œuvres dans un contexte contemporain. Pourtant, malgré l'évolution des objets et des usages, les actions fondamentales comme se reposer, manipuler et se déplacer restent inchangées. C'est pourquoi l'empreinte corporelle est comprise de tout temps. Même en l'absence de narration, l'empreinte corporelle produit des formes familières. Ainsi, l'on peut reconnaître des traces de doigts

27 Maude Bass-Krueger, « L'histoire du soutien-gorge : tout ce que vous devez savoir sur le sous-vêtement féminin », Vogue, <https://www.vogue.fr/mode/article/histoire-du-soutien-gorge> (2 mai 2025).

manipulant une surface sans comprendre entièrement sa finalité. Un objet peut donc devenir obsolète ou incompris, mais la trace du geste reste interprétable.

L'empreinte corporelle est ancrée dans le fonctionnement des êtres vivants, elle les précède et les dépasse. Elle est la naissance et la fin de toute vie : on la retrouve dans les chrysalides (mort de la chenille pour la naissance d'un papillon), les coquilles d'œufs, placentas (disparition du fœtus et création d'un être formé autonome)... C'est pourquoi l'empreinte se situe à « l'aube des images²⁸ » pour Didi-Huberman. Elle précède toute forme de narration. Elle se crée d'elle-même (sa formation n'est pas forcément voulue) et est issue d'un travail mécanique rapide.

Cette universalité de l'empreinte contraste paradoxalement avec la temporalité de sa création. Dans ma pratique, créer les supports de l'empreinte prend donc plus de temps que d'empreindre. Il y a une dichotomie entre-temps de création de la couture, de la menuiserie, des pratiques longues et techniques, et l'empreinte par pigmentation qui est une pratique très courte et facilement accessible. Ce processus de création est à mettre en corrélation avec la réalité du quotidien. L'empreinte altère les objets plus vite qu'ils n'ont été créés, c'est pourquoi on différencie les objets « neufs » des objets « comme neufs ».

Tout le monde reconnaît l'empreinte. Son caractère atemporel lui assure une forme de postérité, ainsi l'empreinte sera encore comprise même dans plusieurs siècles. On est toujours amené à créer des traces de notre passage que l'on veuille ou non, comme une formation incoercible.

3.3.3. L'empreinte est répétition, reprise

Cette universalité de l'empreinte dans le temps trouve son prolongement dans sa dimension cyclique : l'empreinte corporelle est une constante reprise. Le préfixe « re- » est important pour ma réflexion, il exprime un retour en arrière, une répétition, un approfondissement²⁹. Il insiste sur le mot qu'il précède, il s'agit de revenir en arrière sur ce qui a eu lieu comme un re-commencement. Comme l'explique Denizot, l'essence même de l'empreinte se construit sur un dédoublement : « L'empreinte prend la relève. Elle efface l'existence en la reproduisant.³⁰ »

28 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.51.

29 Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat, « Re », *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2007 p.701.

30 René Denizot, *Une empreinte n'est jamais seule*, op.cit., p.45.

En effet, le corps se re-tire de la matière pour se re-présenter, dans l’empreinte. Nous pouvons dire que la représentation re-présente, que le corps réitère sa présence.³¹

Ainsi l’empreinte, qu’elle soit temporaire ou non, suggère un recommencement. Elle nous permet de nous re-jouer la scène, d’imaginer le geste tactile réalisé. Le spectateur se reproduit l’action mentalement ou physiquement. Expérimenter physiquement l’empreinte est plus impactant, c’est pourquoi je privilégie des œuvres interactives. J’utilise des matériaux ductiles et du tissu thermochromique afin de permettre au spectateur de reproduire la trace qu’il a laissée précédemment. L’empreinte disparaît au profit de nouvelles traces.

Un cycle s’opère entre formation et disparition du corps et de sa trace. La performance *Encore 2 minutes* questionne cette temporalité du corps humain et de sa présence. Assise sur un cuir thermochromique je *scrolle* sur les réseaux sociaux, au bout de 2 minutes je me lève pour partir mais mon addiction me rattrape et je me rassois. Ce bref déplacement révèle que le tapis a blanchi à mon contact prolongé.

Ma chaleur corporelle dédouble ma présence temporairement. À mon ancienne place, le cuir se refroidit et mon empreinte disparaît tandis que je demeure. Toutes les 2 minutes je réitère un déplacement. À chaque fois mon empreinte disparaît mais j’en reforme aussitôt une à ma nouvelle place. L’empreinte me dédouble brièvement mais elle disparaît inexorablement. Ce cycle d’apparition et de disparition se prolonge jusqu’à ce que



Illustration 23 – Marie-Alice CIAVA, *Encore 2 minutes*, 2026.

les minutes se transforment en heures. Le loisir s’est depuis longtemps fané, et je demeure. La répétition du geste est inévitable. Cette formation incoercible de l’empreinte révèle une logique de boucle propre au quotidien, où les actions se rejouent indéfiniment.

Dans un autre registre, *3 mois de création* expose le rapport cyclique de l’empreinte et son accumulation dans mon quotidien artistique. Tous les trois mois je présente mes outils de travail, à savoir mon tablier et mon chiffon. À chaque installation vient s’ajouter une photographie de l’ancienne exposition sous forme de frise chronologique. Cette mise en situation des différents états de ces objets permet de visualiser un avant et un après, tout en suggérant

31 René Denizot, *ibid.*, p.30.

leur transformation prochaine. En présentant mes outils de travail j'expose une partie de mon processus artistique. En effet, la teneur, l'emplacement, l'ampleur et la forme des taches, ainsi que leur évolution dans le temps permettent de retracer mes habitudes de création. Le tablier et le torchon servent à me protéger et essuyer mes traces. Après lavage certaines traces s'amenuisent et d'autres subsistent. Si les tissus vont s'user avec le temps, ils vont aussi subir des changements formels. Je rapièce, transforme mes outils de travail en fonction de mes besoins en y rajoutant des poches, une doublure, etc. Ce projet est évolutif aussi bien dans l'amélioration de l'outil que dans la dégradation du tissu. L'empreinte liée à l'utilisation et à l'usure d'éléments dépasse le cadre artistique et s'inscrit plus largement dans les usages du quotidien.



Illustration 24 – Marie-Alice CIAVA, 3 mois de création, 2025-en cours.

Dans les espaces traversés quotidiennement, les empreintes se superposent et se remplacent. Une empreinte du quotidien est souvent temporaire car elle disparaît après nettoyage ou est remplacée par une nouvelle trace. Par exemple, sur une barre de métro mes traces de doigts se mêlent aux autres puis sont effacées par le passage d'un autre voyageur. Les éléments du quotidien sont toujours traversés ou manipulés successivement. Par extension les empreintes se répètent dans tous les contextes de la vie pour peu qu'on y prête attention.

Exposer l'empreinte dans un cadre artistique revient simplement à rappeler son existence. Cela peut susciter un intérêt et aiguïser notre attention au fil du temps et des répétitions. Comme il est expliqué dans *L'art comme expérience* :

« C'est à l'étendue et au contenu des relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. L'expérience d'un enfant peut être insensée, mais à cause du manque de référence provenant d'une expérience passée, les relations entre agir et éprouver sont à peine appréhendées, et l'expérience reste par conséquent superficielle et limitée.

³² »

D'où l'importance de multiplier les expériences lucides d'empreintes corporelles. À force de les produire et de les observer on affine son regard. Pour ma part, au fil de mes recherches j'ai développé une attention plus aiguisée sur les lieux et objets souvent empruntés. Je regarde

³² John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p.95.

systématiquement le sol après une averse en quête de traces de pas, je prête attention à l'usure des poignées de portes que j'actionne, aux taches sur le mobilier...

Par extension j'en viens aussi à anticiper les empreintes. La pluie me laisse penser que je vais trouver des traces de pas au sol. Une poignée en partie usée me permet d'anticiper sa décoloration au fil des manipulations. Enfin, la clarté d'un meuble me fait envisager les taches à venir. Éveiller un regard attentif sur les empreintes dans son propre quotidien éveille par la même occasion un regard d'anticipation. Pour Soren Kierkegaard « L'instant est reprise et anticipation.³³ » L'empreinte laisse imaginer comment elle a été créée, ce qu'elle dédouble, comment elle est actuellement et comment elle va vieillir. Dans ce prolongement on peut parfois imaginer sa disparition puis sa reprise. C'est parce que l'empreinte au quotidien est majoritairement temporaire qu'elle est vouée à être reproduite. L'empreinte corporelle se rejoue sans cesse, elle est une constante reprise, ce qui l'inscrit dans le cycle du quotidien.

33 Jean Nizet, « La Temporalité Chez Soren Kierkegaard » *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 71, n°. 10, 1973, p.239, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/26336900>. (20 avril 2026).

Conclusion

L’empreinte corporelle est un moyen plastique de révéler et de rendre consciente la complexité des gestes du quotidien pour plusieurs raisons.

Tout d’abord, le caractère indiciel et sensible de l’empreinte permet d’exposer le réel de manière directe et concrète. Produite par un geste ordinaire, l’empreinte est souvent réduite à une simple tache, une trace temporaire laissée dans le quotidien. Car tout geste tactile laisse forcément des traces sur son environnement, même de manière informelle. Les analyser permet de mieux comprendre la mémoire procédurale, ces gestes que l’on oublie à force de les exécuter par automatisme. L’empreinte tout comme le quotidien est donc à décortiquer, elle exige un regard attentif pour comprendre et percevoir ce qui se cache derrière la trace.

L’empreinte corporelle permet aussi d’analyser le corps humain et ses habitudes gestuelles. En effet, la personne qui produit ses empreintes transparait dans sa trace. L’empreinte corporelle questionne ainsi l’identité de son référent. Elle devient un moyen d’autoscopie qui révélerait une intimité ancrée dans le banal. Cependant l’empreinte personnelle se fond avec celles d’autrui, car empreindre est une pratique universelle. Exposée au public, elle décentre et anonymise le corps. Analyser une empreinte corporelle revient alors à analyser des spécificités gestuelles propres à un individu, mais aussi, plus largement, à l’être humain en général. Cette analyse est permise par la forme fragmentaire et multiple de l’empreinte qui, rythmée dans un mouvement commun, désigne une identité partagée.

Enfin, l’empreinte corporelle est aussi pertinente dans la mesure où elle se vit, ce qui permet d’avoir une expérience artistique plus percutante. Pour réellement conscientiser les gestes du quotidien, il est essentiel que chacun expérimente l’empreinte, autant pour celui qui la réalise que pour celui qui la regarde. L’empreinte se forme quand le support est emprunté, cette primauté du toucher doit être ressentie par un regard haptique, mais aussi par une installation interactive. De plus, afin que le plus grand nombre puisse s’y transposer, l’empreinte corporelle peut être vécue à n’importe quel moment grâce à sa forme à la fois atemporelle et toujours en formation. Cet aspect ambivalent renvoie à la boucle du quotidien, un cycle qui permet de se retrouver dans l’empreinte hier comme aujourd’hui.

L’empreinte corporelle est ambivalente sur de nombreux aspects. Elle opère des va-et-vient entre plusieurs notions : multiple/singulier, personnel/impersonnel, passé/futur. Cette

complexité souvent occultée derrière la forme prosaïque des empreintes mérite bien d'être reconsidérée et analysée.

In fine, à force de percevoir et d'expérimenter l'empreinte dans des productions artistiques, on reconsidère ses propres traces dans son quotidien. On les piste, qu'elles soient éphémères ou non. En explorant nos traces, on piste nos empreintes mais aussi les petits gestes qui les produisent. Cela permet de voir les choses différemment, d'adopter une perception plus attentive du corps et de son impact sur son environnement. Il s'agit d'un travail de décentrement du regard. Décortiquer ces gestes aussi insignifiants soient-ils, c'est mettre en lumière la complexité de nos actes.

Limites de la pratique

Cet éveil du regard vis-à-vis des empreintes corporelles ne peut toutefois être complet. L'empreinte se déploie sur plusieurs couches de lecture et d'analyse qui ne sont pas toutes perceptibles. Comme l'explique John Dewey, « Personne n'arrive jamais à une maturité telle qu'elle permette de percevoir tous les liens qui sont impliqués. ¹ » De plus, la forme même de l'empreinte ne permet pas d'analyse exhaustive. Elle est résidu du corps et non le corps lui-même. L'empreinte reste donc partielle, elle dévoile son référent tout en prônant une esthétique de la disparition.

De surcroît, s'il me paraît important d'être plus attentif à ses actions, une vigilance excessive serait défavorable. Vivre, signifie avant tout expérimenter et non sur-analyser en permanence. Le but est dès lors de trouver le juste milieu : avoir connaissance de ses gestes sans que ceux-ci ne deviennent un handicap.

1 John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p.95.

Bibliographie

Dictionnaires :

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne], <https://www.cnrtl.fr>

DUBOIS, Jean, **MITTERAND**, Henri et **DAUZAT**, Albert, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2007.

DURAND, Marianne (dir.), *Dico en ligne le robert*, [En ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/fr/>

MORIZOT Jacques et **POUIVET** Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Arman Colin, 2009.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

Ouvrages théoriques

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

COCCIA, Emanuele, *La vie sensible*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

CHAUMIER, Serge et **MAIRESSE**, François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, p.5-22, [En ligne], <https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-mediation-culturelle--9782200276584-page-5?lang=fr>.

CHENG, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éditions du Seuil, 1991.

CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

DAGOGNET, François, *Pour le moins*, Paris, Encre marine, 2009

DENIZOT, René, *Une empreinte n'est jamais seule*, Paris, Yvon Lambert Editeur, 1975

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Études sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992.

FOCILLON, Henri, *Éloge de la main suivi de Vie des formes*, Brétigny-sur-Orge, Éditions Homme et Littérature, 2020.

FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Puf, 2010.

GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Acte Sud, 2011.

KITTRELL, Olivea, *Rubbing Away Respect: How Repeated Touch Alters the Meaning of Women's Statues*, mémoire, lindenwood university, 2025. [En ligne], <https://digitalcommons.lindenwood.edu/theses/1671>.

HALL, Edward Twitchell, *The hidden dimension*, Garden City, Doubleday & company, 1966. [En ligne], <https://archive.org/details/hiddendimension000hall/page/110/mode/2up?q=45>.

JAUNIN, Françoise, *Giuseppe Penone ; le regard tactile*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012.

KIM, Sunga, « Empreintes corporelles, entre traces et effacements. Vers une esthétique théâtrale de la disparition », *Captures*, Volume 7, numéro 2, novembre 2022.

LEBOVICI, Elisabeth (dir.), *L'intime*, Paris, Éditions de l'École nationale, 2004.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne, I. Introduction*, l'arche, 2^{em} édition 2009.

MAHIOU, Cécile, *Poétiques du quotidien*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2023.

MALDINEY, Henri, *Espace, rythme, forme*, Paris, Cerf, 2022.

MORIZOT, Baptiste, *Manière d'être vivant*, Paris, Acte sud, 2020.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé* (2008), Paris, La fabrique, 2016.

Articles

ASH Crow (éd.), *Liste de sculptures présentant des marques de frottement*, Wikipedia 2025, [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_sculptures_présentant_des_marques_de_frottement, CC-BY-SA 4.0.

BASS-KRUEGER, Maude, « L'histoire du soutien-gorge : tout ce que vous devez savoir sur le sous-vêtement féminin », *Vogue*, <https://www.vogue.fr/mode/article/histoire-du-soutien-gorge>.

CROISILE, Bernard, « approche neurocognitive de la mémoire », *Gérontologie et société*, n° 130, 2009, p.11-29, [En ligne], <https://shs.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2009-3-page-11?lang=fr>.

FISSETTE, Jean, « Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°58, 2012, [En ligne], www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2012_num_58_2_1108.

GALINON-MÉLÉNEC, Béatrice, « Situer l'indice par rapport à la trace ». *ICHNOS-ANTHROPOS*, 2018. <https://onhumantrace.hypotheses.org/4433>.

GELABERT, Chantal, « Achever/inachever », Commencer et finir, *Cahiers de Gestalt-thérapie*, n°11, 2002, p.52,53. [En ligne], <https://doi.org/10.3917/cges.011.0050>.

GRASSIN, Anne-Sophie, « Le "jonglage" des visiteurs entre œuvres et cartels : de l'étude d'un comportement à l'application d'un principe muséographique. », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 20, 2023.

LAGEIRA, Jacinto et **LONTRADE**, Agnès (dir.), *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains*, Figures de l'art 28, revue d'étude esthétique, Pau, PUPPA, 2014.

MARCADÉ, Bernard, « Les fantômes de la peinture », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n° 40, été 1992.

MONCEL, Marie-Hélène, « traces de pas d'Happisburgh », *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/traces-de-pas-d-happisburgh/2-les-empreintes-de-pas-des-informations-precieuses/>.

NIZET, Jean. « La Temporalité Chez Soren Kierkegaard » *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 71, n°. 10, 1973, p.239, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/26336900>.

OSANNA, Massimo, (éd.), « "Rapiti alla morte ": i primi calchi delle vittime di Pompei realizzati da

Giuseppe Fiorelli. » M. Osanna, R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo (a cura di), *Pompei e l'Europa. Memoria e riuso dell'antico dal neoclassico al post-classico*. Atti del Convegno, Milano, 2016. [En ligne], https://pompeiicommitment.org/site/wp-content/uploads/2021/03/Rapiti_alla_morte_-_I_primi_calchi_dell.pdf.

PARRET, Herman, « Spatialiser haptiquement, de Deleuze à Riegl, et Riegl à Herder », *Actes Sémiotiques*, n° 112, PULIM, 2009, [En ligne], <https://doi.org/10.25965/as.2570>.

SZPIRA, Lenny, « Définir l'œuvre interactive », Collectif Ascidiacea, 2016, [En ligne], <https://doi.org/10.58079/d17s>.

TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, Paris, Le Seuil, 2011, p.86. <https://shs.cairn.info/revue-communications-2011-1?lang=fr>.

WHITE, Katie, « Yayoi Kusama's Playful 'Obliteration Room' Has Been a Hit for 20 Years. Here Are Three Surprising Facts You Might Not Know About It », *Art history*, Artnet, 2022, [En ligne], <https://news.artnet.com/art-world/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903>.

Catalogues d'expositions

Empreinte moi, catalogue de l'exposition de Paris, Galerie Emmanuel Perrotin, 29 octobre 2005 - 3 décembre 2005, Paris, Galerie Emmanuel Perrotin, 2005.

L'empreinte, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 19 février 1998 - 12 mai 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

Richard Long, prints, 1970-2013, catalogue de l'exposition de Kleve, Museum Kurhaus, 21 avril 2013 - 30 juin 2013 ; Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 15 juillet 2013 - 20 octobre 2013 ; Walsall, The New Art Gallery, mai - juillet 2014, Kleve, Museum Kurhaus, 2013.

Yves Klein : corps, couleur, immatériel, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 octobre 2006-5 février 2007 ; Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 9 mars - 3 juin 2007, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.

Sites d'artistes

Antoni Janine <https://www.janineantoni.net>

Galindo Regina José <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

Human Touch <https://www.humantouchclothing.com>

Klein Yves <https://www.yvesklein.com/fr/yves-klein/>

Long Richard <https://www.richardlong.org>

Penone Giuseppe <https://giuseppepenone.com/en>

Index nominum

Antoni Janine	p.67,68	Klein Yves	p.7,15,32,34,36,40,52,67
Ash Crow.	p.77	Kusama Yayoi	p.84
Barthes Roland.	p.14	Lebovici Elisabeth	p.51,55,59
Bass-Krueger Maude	p.93	Long Richard.	p.11,75
Chaumier Serge	p.33	Mairesse François	p.33
Cheng François.	p.70,89	Maldiney Henri	p.70,89
Citton Yves	p.35,36,39	Manzoni Piero	p.12,48
Coccia Emanuele	p.9	Marcadé Bernard.	p.49
Croisile Bernard	p.27	Mayanne Sophie	p.24
Dagognet François	p.31	Mihindou Myriam	p.78
Denizot René	p.7,12,15,94,95	Moncel Marie-Hélène	p.13
Dewey John	p.43,80,83,87,96,99	Morizot Baptiste	p.5
Didi-Huberman Georges	p.7,28,45,50,74, 86,91,92,94	Morizot Jacques.	p.62,68,80
Douglas Mary	p.16	Nizet Jean	p.97
Duchamp Marcel	p.29,45,46,90	Orozco Gabriel	p.48
Durand Mariane.	p.44	Osanna Massimo	p.63
Fisette Jean.	p.11,30	Parmiggiani Claudio.	p.48,87
Focillon Henri	p.20	Parret Herman	p.80,81
Formis Barbara.	p.7,25,26,32,59,60	Penone Giuseppe.	p.7,9-11,26,30-34, 36,40,41,67,75
Galindo Regina José.	p.23	Pouivet Roger.	p.62,68,80
Galinon-Mélénez Béatrice	p.12	Rancière Jacques	p.86,87
Grassin Anne-Sophie	p.38	Scurti Franck.	p.64
Guérin Michel.	p.21-23	Shiraga Kazuo	p.67
Hall Edward Twitchell	p.56	Souriau Etienne	p.6
Hammons David.	p.59,82	Spoerri Daniel.	p.17
Human Touch	p.21,22	Szipra Lenny	p.83,84
Jaunin Françoise.	p.9,10,67	Tisseron Serge	p.49
Kandinsky Wassily	p.48	White Katie.	p.84
Kim Sunga	p.28	Yun Chu.	p.58
Kittrell Olivea	p.77		

Index rerum

- Atemporel p.94,98
- Automatisme p.25-27,57,79,98
- Autoscopie p.7,42-44,46,98
- Chez soi p.53
- Corps p.1,3-99
- Disparition p.6,28,29,31,70,91,94-97,99
- Dispositif p.33,37,39,84,85
- Domestique p.16,17,24,53-55,57,83,84,90
- Empreinte p. 1,3-99
- Empreinté p.31,74,76,89,92
- Emprunt p.7,73-77,79,80,84,88,96,98,99
- Expérience p.11,15,24,37,40-43,56,
58,72,73,80,83,85,87,90,
96,98,99
- Exposition p. 10,25,29-33,37-39,45,46,49,
51-57,61,63,64,70,71,74,77,
80,83,84,90,91,95,96,98,99
- Extime p.44,46,49,55,61
- Forme p.5-10,15,16,19-25,
28-41,45-49,55-99.
- Fossiliser p.53,60
- Fragment p.7,35,50,51,57,61-72,74,81,89,98
- Geste p.1-99
- Haptique p.80,81,98
- Informe p.9,16,20,98
- Installation p.3,21,33,37,55,56,
58,64,70,84,95,98
- Interaction, interactif p.3,11,19,37,43,56,
58,59,77,78,82-85,
88,95,98
- Intime p.7,24,28,41,42,47,49,
51-61,69-71,86,98
- Jeu, ludique p.37,41,57,70,73,74,79,85,86
- Mémoire procédurale p.25,26
- Multiple p.7,42,61-74 ,98
- Non finito* p.89,91
- Ordinaire, banal p.5,7,10,19,21,22,25-29,
32,42,46,47,51,52,59-64,98
- Origine p.12,16,18,24,29-35,
40,45,60,64-67,82,86
- Paraître p.62,65,67,30,80
- Perception, percevoir p.5,7,15,17,26,27,30,
33-36,39,41,44,49,57,
68,73,76,80,83-85,89,
90,98,99
- Parcours p.10,11,23,24,41,46,47,66,75,78,85,86
- Performance p.3,13,21,23,27,67,71,77,86,95
- Public p.14,27,28,32-35,38,49,
55-57,63,64,76,77,84,98
- Quotidien p.1,3-99
- Rythme p.68-71
- Spectateur p.5,19,28,31-41,55,56,59,64,
68,71,77,79,80-89,92,95
- Sur le vif p.6,47
- Tache p.14-18,33,37,40,46,60,
71,75,81,86,87,96-98
- Tactile p.9,10,22,67,80-83,95,99
- Tautologie p.67
- Tégument p.80
- Trace p.3-99
- Transmission p.19,45,56,73,74,76,79,88
- Transposer p.7,65,85-89,91,98
- Unique p.7,14,58,59,66
- Universel p.24,43,49,78,98
- Usure p.17,74,76,77,96,98
- White cube* p.38,84

ANNEXES

Questionnaire et analyses statistiques

Table des figures

Table des illustrations

Questionnaire et analyses statistiques

Introduction

A) Intentions :

L'empreinte corporelle peut se manifester sous des formes variées. Toutefois, il n'est pas toujours aisé de l'identifier avec certitude. L'objectif de cette étude est de déterminer s'il est nécessaire d'avoir conscience de l'existence d'une empreinte corporelle pour être en mesure de la reconnaître dans une œuvre.

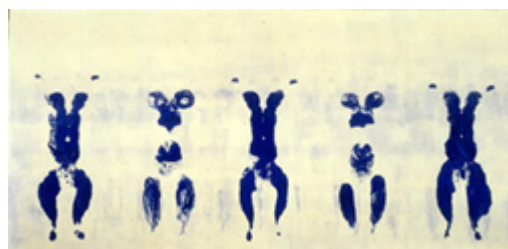
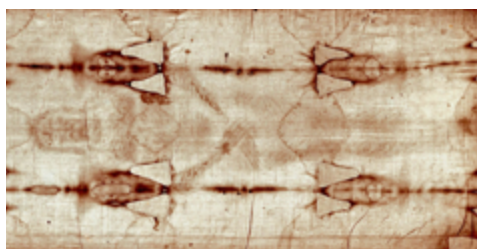
En amont de cette enquête, les hypothèses suivantes ont été formulées :

- Une personne habituée à fréquenter les milieux artistiques serait plus susceptible de repérer les empreintes qu'une personne non initiée.
- Il est possible de percevoir une empreinte corporelle sans disposer d'informations complémentaires (cartels, photographies, croquis...), même lorsque celle-ci est peu lisible.
- Il est possible de repérer l'empreinte sans pour autant en déterminer exactement son origine.

Afin d'examiner ce problème, un questionnaire anonyme a été diffusé via Google Forms auprès de la communauté universitaire ainsi qu'à travers les réseaux sociaux et le bouche-à-oreille.

B) Choix des œuvres :

Les œuvres sélectionnées pour ce questionnaire ont été organisées du moins connu au plus connu, et du moins reconnaissable au plus facilement reconnaissable. Elles sont les suivantes :



- Œuvre 1 - Giuseppe Penone, *Soffio*, 1978.

Terracotta, 168 × 72 × 65 cm. Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japan

© Luigi Gariglio, © Archivio Penone

→ L'artiste a réalisé un moulage en plâtre de l'avant de son corps, du cou aux pieds, directement dans l'argile.

- *Soffio* de Penone est probablement l'œuvre la moins connue du corpus. Ce type d'empreinte par moulage est peu courant, mais demeure identifiable pour un observateur attentif.

- Œuvre 2 - *Le Suaire de Turin*

Toile, 4,42 × 1,13 m, chapelle de Guarini de la cathédrale de Saint-Jean-Baptiste de Turin.

→ Reliquaire : empreinte supposée du corps du Christ sur un linceul.

- Si le *Suaire de Turin* est largement connu de nom, son apparence réelle demeure souvent méconnue du grand public.

- Œuvre 3 - Yves Klein, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960.

Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 156,5 x 282,5 cm.

© Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris, © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

→ Les *Anthropométries* résultent de performances publiques au cours desquelles des modèles, enduits de peinture, imprimaient leurs corps sur le support pictural.

• Ces œuvres sont emblématiques de l'art contemporain. Si leur statut d'empreintes corporelles est admis dans le milieu artistique, peut-on pour autant considérer que cette lecture s'impose naturellement à un public non initié ?

C) Questionnaire :

Sections	Questions	Modalité de réponse
Section 1	Connaissez-vous l'art contemporain?	Échelle de Likert à trois niveaux : 1 correspond à « pas du tout » et 3 à « tout à fait ».
Section 2 (œuvre 1) Giuseppe Penone, <i>Soffio</i>	Connaissez-vous cette œuvre ou son auteur?	Choix multiple : Oui ou non
	Décrivez-moi cette œuvre (que voyez-vous en quelques mots)	Question ouverte
	Comment ont été produites ces formes?	Question ouverte
Section 3 (œuvre 2) <i>Le suaire de Turin</i>	Connaissez-vous cette œuvre ou son auteur?	Choix multiple : Oui ou non
	Décrivez-moi cette œuvre (que voyez-vous en quelques mots)	Question ouverte
	Comment ont été produites ces formes ?	Question ouverte
Section 4 (œuvre 3) Yves Klein, <i>ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue</i>	Connaissez-vous cette œuvre ou son auteur?	Choix multiple : Oui ou non
	Décrivez-moi cette œuvre (que voyez-vous en quelques mots)	Question ouverte
	Comment ont été produites ces formes?	Question ouverte
Section 5	Avez-vous perçu une empreinte corporelle sur toutes les photos précédentes?	Choix multiple : Oui ou non

Tableau 1 – Questionnaire : questions et modalités de réponse

D) Données générales

Au total, 143 personnes ont répondu au questionnaire.

1. Connaissance de l'art contemporain

Les résultats du questionnaire révèlent d'abord le niveau de familiarité des répondants avec l'art contemporain. À la question « *Connaissez-vous l'art contemporain ?* », les réponses se répartissent comme indiqué dans le tableau 2, sur une échelle de Likert à trois niveaux (1 = pas du tout, 3 = tout à fait). Il est possible de constater que la **réponse majoritaire est le niveau 2**, indiquant que la plupart des participants se considèrent **modérément familiers avec l'art contemporain**.

1 - Pas du tout	2	3 - Tout à fait
28,7 % (41 personnes)	47,6 % (68 personnes)	27,8 % (34 personnes)

Tableau 2 – Niveau de connaissance de l'art contemporain

2. Connaissance des œuvres ou de leurs auteurs

Concernant la connaissance préalable des œuvres ou de leurs auteurs, il est possible d'observer que Soffio est de loin l'œuvre la moins connue, tandis que le *Suaire de Turin* et les *Anthropométries* de Klein bénéficient d'une visibilité légèrement supérieure, mais restent méconnus pour plus de 70 % des répondants.

Œuvre	Oui	Non
<i>Soffio</i> de Giuseppe Penone	7,7% (11)	92,3% (131)
<i>Le suaire de Turin</i>	27,7% (39)	72,3% (102)
<i>Anthropométrie</i> d'Yves Klein	29,7% (42)	70,4% (100)

Tableau 3 – Connaissance des œuvres et de leurs auteurs

3. Perception de l'empreinte corporelle

À la question « Avez-vous perçu une empreinte corporelle sur toutes les photos précédentes ? », les réponses montrent que :

- **66,9 % (91 personnes)** ont répondu « oui »
- **33,1 % (45 personnes)** ont répondu « non »

Ainsi, parmi l'ensemble des répondants, un peu plus de deux tiers déclarent avoir identifié une empreinte corporelle dans chacune des œuvres présentées.

Analyse statistique

Grille de lecture des statistiques croisées :

N : nombre de personnes concernées par la donnée (effectif).

Manquants : nombre de réponses non renseignées ou absentes.

Moyenne : valeur moyenne obtenue à partir de l'échantillon.

Écart-type : mesure de la dispersion des réponses autour de la moyenne. Il indique dans quelle mesure les valeurs s'éloignent en moyenne de la moyenne observée. Autrement dit, si l'on constituait un nouvel échantillon comparable, la valeur moyenne pourrait varier ; l'écart-type décrit l'amplitude habituelle de ces variations.

A) Analyse de l'hypothèse 1 : « Une personne habituée à fréquenter les milieux artistiques serait plus susceptible de repérer les empreintes qu'une personne non initiée.

Statistiques descriptives	Connaissez-vous l'art contemporain ?	Avez-vous perçu une empreinte corporelle sur toutes les photos précédentes ?
N	1	40
	2	65
	3	31
Manquants	1	1
	2	3
	3	2
Moyenne	1	0.600 %
	2	0.631 %
	3	0.839 %
Écart-type	1	0.496 %
	2	0.486 %
	3	0.374 %

Tableau 4 – Influence de la connaissance de l'art contemporain sur la détection de l'empreinte

Lors du dépouillement des données, il a été tenu compte des réponses positives (perception de l'empreinte) même lorsque le terme exact « empreinte » n'était pas employé. Les réponses étant variées mais convergeant vers un même concept, les mentions suivantes ont été considérées comme équivalentes à la perception de l'empreinte : *moulure, tampon, négatif radiographie, échographie*, ainsi que les techniques de *transfert, impression, sérigraphie, cyanotype, peinture par pliage*, et, dans certains cas, les *silhouettes*.

D'après l'analyse graphique et statistique, **une connaissance faible ou modérée de l'art contemporain ne semble pas corrélée à une perception plus aisée de l'empreinte**. L'écart se manifeste principalement chez les personnes déclarant une connaissance approfondie de l'art. Au-delà de la familiarité avec les œuvres elles-mêmes, ces répondants sont généralement plus habitués à fréquenter les milieux artistiques. Certains sont plasticiens ou théoriciens de l'art et ont fourni des réponses plus riches et précises dans l'analyse des œuvres.

De surcroît, le questionnaire ayant circulé principalement au sein de la faculté d'Arts Plastiques, il est attendu que ce public soit plus apte à percevoir les traces corporelles, puisque la description et l'analyse d'œuvres font partie intégrante du programme universitaire.

Il serait donc pertinent de réitérer cette enquête avec un public plus diversifié et un échantillon plus vaste, afin de confirmer ces observations et d'évaluer la perception de l'empreinte corporelle dans des contextes moins spécialisés.

B) Analyse de l'hypothèse 2 : Il est possible de percevoir une empreinte corporelle sans disposer d'informations complémentaires (cartels, photographies, croquis...), même lorsque celle-ci est peu lisible.

Statistiques descriptives - Œuvre 1 (Soffio, Giuseppe Penone)-

	Connaissance de l'œuvre ou l'auteur	Perception de l'empreinte	Perception du corps humain
N	142	132	132
Manquants	1	11	11
Moyenne	0.0775 (11)	0.652% (86)	0.439% (52)
Ecart-type	0.268	0.478%	0.498%

Tableau 5 – Perception de l'empreinte corporelle sur l'œuvre 1 (Soffio, Giuseppe Penone)

Statistiques descriptives - Œuvre 2 (Suair de Turin)

	Connaissance de l'œuvre ou l'auteur	Perception de l'empreinte	Perception du corps humain
N	141	131	131
Manquants	2	12	12
Moyenne	0.277 (39)	0.840% (110)	0.916% (120)
Ecart-type	0.449	0.368%	0.278%

Tableau 6 – Perception de l'empreinte corporelle sur l'œuvre 2 (Suair de Turin)

Statistiques descriptives - Œuvre 3 (Anthropométrie, Yves Klein)

	Connaissance de l'œuvre ou l'auteur	Perception de l'empreinte	Perception du corps humain
N	142	129	130
Manquants	1	14	13
Moyenne	0.296 (42)	0.930% (120)	0.746% (97)
Ecart-type	0.458	0.256%	0.437%

Tableau 7 – Perception de l'empreinte corporelle sur l'œuvre 2 (Anthropométrie, Yves Klein)

Plus de la moitié des participants ont su déceler l'empreinte parmi les œuvres sélectionnées. Les pourcentages sont croissants, augmentant avec chaque œuvre. Cette tendance peut s'expliquer par plusieurs facteurs :

- **Notoriété des œuvres** : les œuvres plus connues sont plus facilement identifiables. Cependant, même en excluant les répondants familiers des œuvres, les statistiques restent légèrement supérieures à la moyenne. Par exemple, 75 personnes ne connaissant pas le Soffio de Penone ont perçu l'empreinte, 71 pour le Suair de Turin, et 78 pour les *Anthropométries* de Klein.

- **Lisibilité des empreintes** : certaines techniques rendent les traces corporelles plus aisément perceptibles. Les *Anthropométries*, réalisées par la pression d'un corps enduit de peinture sur une surface, s'appuient sur un geste corporel simple et intuitif. Cette pratique est enseignée dès le plus jeune âge afin de sensibiliser à l'impact du corps sur son environnement : par exemple, à l'école maternelle et primaire, les enfants peignent leur main avant de la déposer sur une feuille. *Le Suaire de Turin*, quant à lui, présente des plis et motifs pouvant détourner l'attention (chauves-souris, papillons, palmes, chandeliers, balances...), mais les observateurs focalisés sur la forme centrale identifient clairement la figure humaine. Enfin, le *Soffio* propose une empreinte plus originale : le volume en négatif suggère la présence du corps sans la représenter directement.
- **Effet cumulatif du questionnaire** : à mesure que les participants répondent aux différentes questions, ils peuvent percevoir des motifs récurrents et porter un regard plus attentif sur les marques. Cette attention accrue explique, entre autres, pourquoi le questionnaire se limite à trois œuvres : prolonger l'expérience risquerait de biaiser les réponses.

Ainsi, il est possible de percevoir une empreinte corporelle à partir d'une simple photographie, sans information complémentaire. Cela nécessite toutefois une analyse attentive de l'œuvre et une concentration particulière sur certains détails.

C) Hypothèse 3 : Il est possible de repérer l'empreinte sans pour autant en déterminer exactement son origine

À partir des données précédentes, un écart apparaît entre le nombre de personnes ayant perçu l'empreinte et celles ayant identifié le corps humain. Afin de mieux comprendre cet écart, les réponses ont été analysées en détail.

Les réponses dactylographiées du questionnaire ont été triées, les hésitations et réponses multiples comptabilisées et les éléments similaires regroupés dans un tableau pour chaque œuvre.

Catégorie	Nombre de mentions
Homme / femme	50
Forme abstraite / organique / informe	19
Élément façonné par la nature (bois, tronc, racine, pierre, terre, résine)	16
Vagin / vulve	10
Animal vertébré (Patte, animal dressé, tête d'hiboux, reptile...)	10
Tentacule	7
Cocon / coquille	6
Falaise érodée par une cascade disparue / ancien ruisseau	4
Personnage humanoïde (Déesse mère, cyclope)	4
Animal invertébré (Limace, mollusque, larve, chenille)	4
Poumons, rein	3
Poterie / vase abîmé	3
Fossile	2

Fourmilière	1
Vagues, remous	1
Volcan	1
Langue	1
Champignon	1

Tableau 8 – Classification des perceptions de l’empreinte sur l’œuvre 1 (Soffio, Giuseppe Penone)

Parmi les personnes ayant perçu l’empreinte, toutes n’ont pas reconnu le corps humain. Certains ont identifié le moulage d’un corps animal, d’un coquillage, d’un fossile, ou encore une empreinte réalisée par la nature (par exemple, l’érosion de la pierre par l’eau au fil du temps). Qu’elles aient perçu l’empreinte corporelle ou non, les réponses convergent autour des thématiques nature, homme et animal. Deux facteurs doivent être pris en compte pour cette œuvre : l’échelle de la sculpture et l’impossibilité de la visualiser sous tous les angles. Certaines réponses ont ainsi été biaisées par la taille de l’œuvre, difficilement lisible sur une simple photographie.

Catégorie	Nombre de mentions
Homme / gisant / Jésus	120
Test de Rorschach / formes abstraites	5
Extraterrestre	2
Une radiographie d’un art égyptien	1
Une radio de papillons	1
Photos macro	1

Tableau 9 – Classification des perceptions de l’empreinte sur l’œuvre 2 (Suair de Turin)

Les réponses qui mentionnaient uniquement les traces de plis du tissu n’ont pas été comptabilisées, car ces éléments parasitent la perception de l’empreinte. Ces plis ont été interprétés de manière très variée, apparaissant parfois comme des visages de cochons, des chauves-souris, des papillons, des palmes, des chandeliers ou des balances. Autre fait notable : la présence de l’homme est plus fréquemment perçue que celle de l’empreinte elle-même. Pour certains participants, la figure humaine semble “dessinée” : les traits cernés et détaillés contribuent à cette impression. Par ailleurs, les termes radiographie et échographie sont des réponses récurrentes pour cette œuvre, reflétant une interprétation du transfert ou de l’empreinte comme image médicale ou technique.

Catégorie	Nombre de mentions
Hommes/ femmes/ silhouettes	97
Grenouilles	16
Espèces vivantes / animaux (souris, chouette...)	10
Test de Rorschach / taches de peintures écrasées entre deux feuilles	5
Chromosomes	4
Taches abstraites qui dansent	3

Tableau 10 – Classification des perceptions de l’empreinte sur l’œuvre 3 (Anthropométrie, Klein)

La grande majorité des participants a perçu l’empreinte d’un corps humain. Certains ont identifié des empreintes d’animaux, comme des grenouilles ou des souris, tandis que d’autres ont reconnu le processus de transfert de peinture par pliage d’une feuille.

Les participants n’ayant pas perçu l’empreinte ont quant à eux interprété les formes comme abstraites, animales ou rappelant des chromosomes.

Conclusion

L’objectif de cette recherche était de déterminer s’il est nécessaire d’avoir conscience de l’existence d’une empreinte corporelle pour pouvoir la reconnaître dans une œuvre. Les résultats obtenus permettent d’apporter des éléments de réponse aux hypothèses formulées.

Hypothèse 1 : Les personnes familières des milieux artistiques sont plus susceptibles d’identifier les empreintes corporelles que celles qui ne le sont pas.

Les données confirment partiellement cette hypothèse. Les participants habitués aux milieux artistiques ou connaissant les œuvres, sont effectivement plus susceptibles de repérer les empreintes, que celles non initiées. Cependant, certains participants non-initiés ont également identifié les empreintes, indiquant que la familiarité facilite la perception mais n’est pas indispensable.

Hypothèse 2 : Il est possible de percevoir une empreinte corporelle sans disposer d’informations complémentaires (cartels, photographies, croquis, etc.), même lorsque celle-ci est peu lisible.

Les résultats montrent que des participants ont identifié les empreintes à partir des photographies seules, donc à partir du visuel sans informations complémentaires. Les pourcentages légèrement supérieurs à la moyenne confirment que le visuel peut suffire à percevoir l’empreinte, même lorsque celle-ci est peu lisible.

Hypothèse 3 : Il est possible de repérer la présence d’une empreinte corporelle sans en déterminer précisément l’origine

Les résultats indiquent qu’il est possible de repérer l’empreinte sans en déterminer exactement l’origine. Inversement, on peut identifier le corps mais pas l’empreinte ; les formes ne se dévoilent pas toujours entièrement.

Observations complémentaires

Au-delà des hypothèses, il est possible de dire que lorsque les formes ne sont pas perçues, les empreintes deviennent propices à la paréidolie. Les participants y projettent leur propre interprétation, ce qui explique la grande diversité des réponses.

Le facteur attentif apparaît comme déterminant. Les réponses les plus détaillées et descriptives sont aussi les plus justes. Un test complémentaire a été réalisé en accompagnant certains participants pendant le questionnaire. Ceux qui ne percevaient pas immédiatement l’empreinte ont pu la détecter après avoir analysé l’œuvre plus attentivement. En leur demandant de décrire les

formes, d’imaginer comment elles ont été produites, les participants réussissent davantage au questionnaire. Le fait d’être présent aux côtés de la personne et de la pousser à mieux regarder permet donc d’éveiller un regard plus attentif et d’améliorer significativement les réponses.

Limites de l’étude

L’étude porte des limites incluant le nombre restreint de participants, la présence de réponses manquantes ou erronées (erreurs de compréhension, de frappe, etc.) et le format photographique, qui ne permet pas toujours d’appréhender pleinement les œuvres. Une extension à un public plus large et diversifié permettrait de confirmer ces observations et d’explorer plus finement l’influence de la familiarité, du temps et de la consigne sur la perception des empreintes corporelles.

Ouverture

Trois participants ont déclaré connaître une œuvre sans réussir à percevoir l’empreinte. Ils connaissaient l’œuvre de nom, sans réellement la visualiser. Cette donnée pourrait être intéressante mais il n’y a pas assez d’occurrences pour que ce soit pertinent à analyser. Il faudrait un plus large public pour déterminer si ce sont des erreurs ou de réelles données exploitables.

Si un public plus vaste était mobilisable, il serait intéressant de réaliser plusieurs sondages sur ces trois œuvres, mais avec des consignes différentes, afin d’évaluer l’influence de la formulation des questions et du temps d’observation :

- Un sondage sans mention d’empreinte, où les participants doivent la deviner par eux-mêmes (comme le questionnaire actuel).
- Un sondage avec mention d’empreinte, comprenant des questions telles que : « Retrouvez l’empreinte » et « Comment a-t-elle été réalisée ? ».
- Un sondage avec limite de temps (30 secondes) pour répondre aux questions.
- Un sondage sans limite de temps, avec la consigne « soyez attentif ».

Sources

Analyses et questionnaire réalisés avec Google Forms et Jamovi :

- Google LLC. (2025). *Google Forms* [Plateforme en ligne]. <https://forms.google.com>
- The jamovi project. (2024). *jamovi* (Version 2.6) [Logiciel]. <https://www.jamovi.org>
- R Core Team. (2024). *R: A Language and Environment for Statistical Computing* (Version 4.4) [Logiciel]. <https://cran.r-project.org>

Remerciements

Avec l’aide de Serena Livrelli (psychologue et psychothérapeute)
et Mathilde Houdusse (étudiante en master 2 Psychologie Sociale du Travail et des Organisations).

Table des figures



ANTONI Janine, *Loving Care*, 1993
Performance with Loving Care hair dye, Natural Black
Dimensions variables,
Anthony d'Offay Gallery, London,
Photographié par Prudence Cumming Associates
<https://www.janineantoni.net/loving-care/>
Figure 20



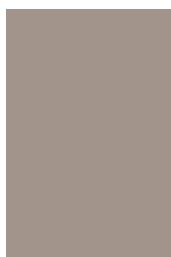
DUCHAMP Marcel, *Feuille de vigne femelle*, 1950/51,
Plâtre peint en vert,
8,5x13x11,5cm,
AM 1990-104(1), Collection du Centre Pompidou,
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/EM4O8CP>
Figure 8



Forecourt of the Stars, 1927-en cours,
Dalles de ciment,
Théâtre chinois de Grauman,
Photographie, 22 février 1983, Los Angeles Times, © George Rose
<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-hc-chinese-theater-anniversary-images-20170516-photogallery.html>
Figure 15



GALINDO Regina José, *¿Quién puede borrar las huellas ?*, 2003
Performance,
Sang humain,
Photographié par victo Pérez
<https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>
Figure 6



HAMMONS David, *Untitled (The Embrace)*, 1974-75,
Pigment et huile, graphite, fusain sur papier, monté sur carton à dessin,
154.3 × 103.5 cm,
© Aurélien Mole
<https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/fr/oeuvre/untitled-embrace>
Figure 18



HUMAN TOUCH, *Femnet e.V. x human touch*, 2022,
Performance,
Rautenstrauch-Joest-Museum, Cologne,
<https://www.humantouchclothing.com/performance/>
Figure 5



KANDINSKY Wassily *Empreinte des mains de l'artiste*, 25 mai 1926
Aquarelle sur papier,
30 x 42,3 cm
AM 81-65-1021, Collection du Centre Pompidou,
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czznGEL>
Figure 13



KLEIN, Yves, *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960.

Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile,
156,5 x 282,5 cm,

© Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris, © Philippe Migeat - Centre
Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

<https://www.centrepompidou.fr/en/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/yves-klein/ant-82-anthropometrie-de-lepoque-bleue>

Figure 10



KLEIN Yves réalisant une Anthropométrie avec Elena dans son atelier (*ANT 111*), 1960,

photographie,

© Jacques Fleurant/MNAM © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris

<https://www.yvesklein.com/fr/archives/#/fr/archives/view/photo/3637/yves-klein-realisant-une-anthropometrie-avec-elena-dans-son-atelier-ant-111> Consulté le 05/01/2026

Figure 16



KUSAMA Yayoi, *Obliteration Room*, 2022

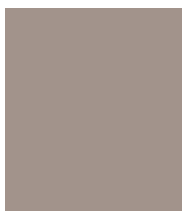
Gourmettes,

Workshop,

Tate Modern

<https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/yayoi-kusamas-obliteration-room>

Figure 24



LONG, Richard a *line made by walking*, 1967

Sculpture

<https://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Figure 2



Long Richard *Daydreaming line*, 2020

Sculpture,

Bristol,

https://www.richardlong.org/Sculptures/2020/DAYDREAMING_LINE.html

Figure 22



LONG Richard, *Tigerline*, 2010,

Sculpture,

Sur le sentier du massif Glärnisch en Suisse (*Tigerline*),

<https://www.richardlong.org/Sculptures/2012/tigerline.html>

Figure 21



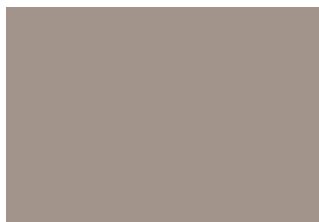
MANZONI Piero, *Uovo scultura*, 1960,

Encre sur œuf dans une boîte en bois, signé et daté Piero Manzoni,
5,7x8,2x6,7 cm, Exemple no. 26,

Galleria del Milione, Milano,

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6195529>

Figure 3

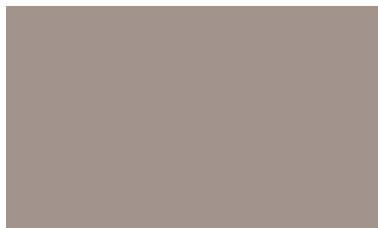


Mayanne Sophie, Série *Behind the car*, 2017-en cours

Série photographique

<https://www.dodho.com/about-behind-the-scars-by-sophie-mayanne/>

Figure 7



MIHINDOU Miriam, *Service*, 2000 - en cours,

Fourchettes en argent et acier, terre crue, céramique, verre, quartz, carbone, émail, Dimensions variables,

Vue de l'exposition *Myriam Mihindou, Praesentia*, palais de Tokyo, 17/10/2024 - 05/01/2025.

Figure 23



OROZCO Gabriel, *My hands are my heart*, 1991,

Deux tirages photo cibachrome, 23.2 x 31.8 cm chacun,

Marian Goodman galerie, New York

<https://www.mariangoodman.com/artists/56-gabriel-orozco/works/39155/>

Figure 12



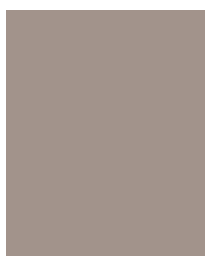
PARMIGGIANI Claudio, *mains d'or*, 1997-1999

Bronze, et or scellé dans une pierre granit,

Deux blocs (40 x 16 x 16 cm),

<https://www.linternaute.com/sortir/escapade/1791957-corse-insolite-et-secrete/1791961-les-mains-d-or-de-claudio-parmiggiani>

Figure 14



PENONE Giuseppe, *Avvolgere la terra*, 2024,

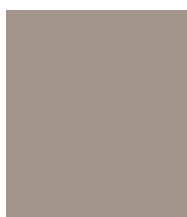
Terracotta, pigment,

7 7/8 x 4 x 4 in. (20 x 10 x 10 cm),

Edition of 17 plus 3 artist's proofs,

<https://www.mariangoodman.com/viewing-room/43-giuseppe-penone-avvolgere-la-terra/>

Figure 1



PENONE, Giuseppe *Soffio, Breath*, 1978,

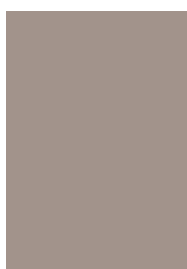
Terracotta, 168 x 72 x 65 cm, Cod.0773,

Collection Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japan,

© Luigi Gariglio, © Archivio Penone

<https://giuseppepenone.com/en/works/0773-soffio>

Figure 9



SCURTI, Franck *Before and After*, 2002,

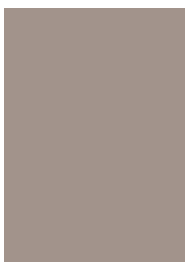
Performance,

Vue de l'exposition *Before and After*, Palais de Tokyo, Paris, 3/12/2002-16/02/2002,

© Christophe Viart

<https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-47?lang=fr>

Figure 19



SHIRAGA Kazuo demonstrating his signature painting style, 1956,
2^e exposition Gutai,
Photographie,
© Kiyoji Otsuji, © Tate galerie,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-shiraga-kazuo-demonstrating-his-signature-painting-style-2nd-gutai-exhibition-p82282>



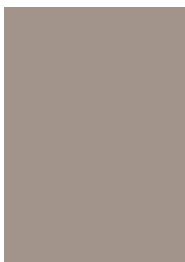
Silhouettes de mains et pieds, Jusqu'à 2500 ans av. notre ère,
Papouasie, Relevé d'Albert Hahn (expédition Frobenius), 1937,
Huile sur toile,
224 x 490cm,
© Institut Frobenius, Francfort-sur-le-Main
<https://www.museedelhomme.fr/fr/prehistomania>
Figure 25



SPOERRI Daniel, Tableaux piège, mangé par Noma Copley, 1964
Objets et restes de fixés sur panneau de bois,
53,4 x 62,9 x 17 cm,
Fondation Gandur pour l'Art, Genève Photo André Morin - © Fondation
Gandur pour l'Art, Genève
<https://onlinecollections.fg-art.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1536163&viewType=detailView>
Figure 4



Suaire de Turin,
Toile,
4,42 x 1,13 m,
Chapelle de Guarini de la cathédrale de Saint-Jean-Baptiste de Turin.
Figure 11



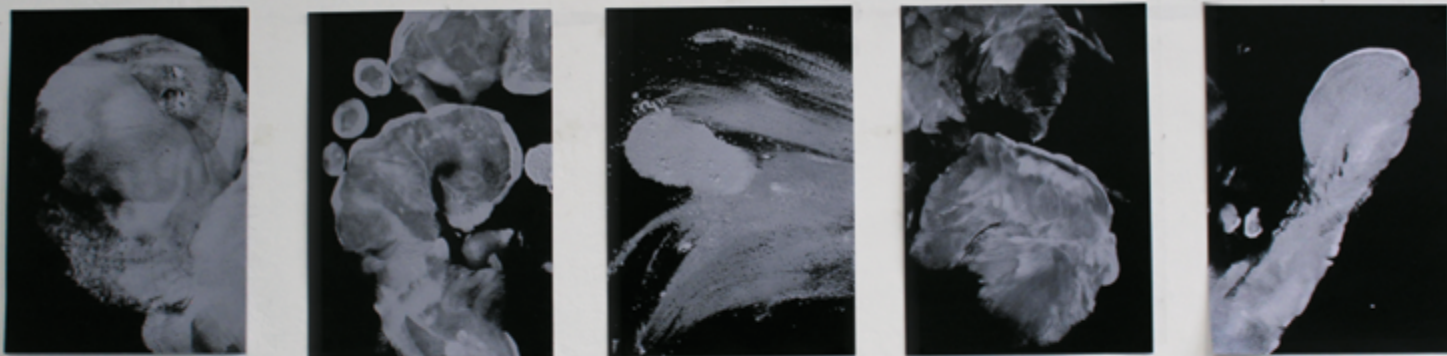
YUN Chu, An ordinary moment, 2018,
Horloge pointeuse, feuilles, étagère,
Dimensions variables,
Vue de l'exposition *Chine, nouvelle génération d'artistes*, Centre
Pompidou.
Figure 17

Table des illustrations

CORPS AU DÉTAIL

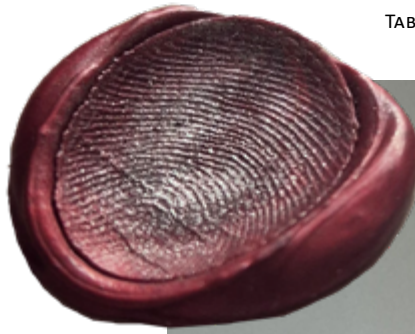
Acrylique et farine de blé sur papier noir,
Retouches photos sur Photoshop,
Impressions au format 40x29,7 cm,
Décembre 2023.

Cette série de photos porte sur mes empreintes corporelles. Les empreintes de corps permettent des effets picturaux variés comme des aspérités, taches, résidus, jeux d'opacité et de matière. J'ai donc réalisé mes photos en gros plan, que j'ai par la suite agrandies lors de l'impression afin de mieux restituer cette dimension haptique. Ces agrandissements permettent aussi de jouer sur le rendu plus ou moins figuratif des détails.



SCEAU

Enveloppe, cire et pigment d'argent,
14x9cm,
Dispositif: bibelots et secrétaire,
Octobre 2024.



Posée sur le secrétaire, une enveloppe gît. J'y aperçois mon sceau, mon empreinte. C'est une lettre que je dois poster, mais à qui déjà ? Ce projet est réalisé en regard d'une citation de Philippe Peltier : « [...]dire le secret, ou dire l'intime n'est au fond, que mettre en lumière la veine apparence des choses et la puissance du savoir non partagé. » LEBOVICI, Elisabeth, *L'intime*, Paris, Éditions de l'École nationale, 2004, p.112.

En ce sens: ce sceau, garant de ma légitimité, scelle ma lettre et mon secret.



9H02, MERCREDI 13 NOVEMBRE



Acrylique sur toile à patron,
Chemise, chaussettes, culotte,
pantalons, soutien-gorge,
Dimensions variables,
20 novembre 2024.

9 h 02, le balai du quotidien prend forme,
Un pied dans un trou, le second dans la norme.
Les doigts s'agitent sur le tissu, manipulent ses extrémités,
Les tirent, les retournent, les façonnent, zippent et boutonnent.
Les vêtements défilent et s'enfilent sans grand intérêt.
C'est une matinée comme une autre, un geste répété,
Un automatisme, une routine imposée.

18H36, MERCREDI 13 NOVEMBRE



Acrylique sur toile à patron,
Chemise de nuit, short, doudou,
Dimensions variables,
20 novembre 2024.

18h36, le retour à la raison,
un pied sur le paillason, le deuxième en chausson.
Les doigts déterminés se positionnent,
Dénouent, dézippent, retirent et déboutonnent,
Les vêtements défilent et se remplacent avec intérêt,
C'est une soirée comme une autre, un geste répété,
Non plus une contrainte, mais un poids délesté.

PEAU À PEAU



Série de 9 photographies,
Impression 300 g papier mat,
24x24cm, 24x42cm et 42x24cm,
Janvier 2025.

Peau à peau est une série d'expérimentations sur le contact avec autrui. Dans ces photographies, j'ai cherché à étudier une sémiologie du geste. La communication passe par les mots, les gestes mais aussi par le toucher. Le contact avec autrui est particulièrement sensible car il touche à la distance intime. La main qui parcourt le corps de l'autre devient alors un geste impactant et sa trace peut renvoyer à un acte violent ou sensuel. En jouant sur le placement des empreintes, la posture du modèle et la lumière, je cherche à développer une impression de tendresse et à apporter une autre perspective sur le contact entre les corps.



PEAU DE PEINTURE

Porte-serviettes en acier,
21,4 x 6,8 x Ø18,9cm,
Serviette 47x94cm,
Acrylique,
Janvier 2025.



Au quotidien, l'empreinte corporelle n'apparaît souvent que comme résidu informe d'un produit manipulé. Le torchon, le tapis et la serviette sont destinés à accueillir ce type d'empreintes. Si ces traces sont couramment perçues comme de simples salissures, je me plais à imaginer les actions qui ont conduit à la formation de ces taches.

S'ENCHEMISER

Performance,
10 minutes,
12 mars 2025,
Journées Journiac 6^e édition,
Galerie Michel Journiac.

Enfiler une chemise est difficile ? Ne vous inquiétez pas, cette performance est faite pour vous aider. S'enchemiser est un mode d'emploi qui enseigne pas à pas le processus d'enfilage de chemise. En 10 minutes vous connaîtrez tous les microgestes nécessaires à cette entreprise.



CONTREPLAQUÉ



8 planches,
Bois contreplaqué,
acrylique
et farine de blé,
20X30X1 cm,
Avril 2025.



EMPREINTE MOI



Empreintes sur peignoir,
Toile à patron et acrylique,
10 tenues,
Taille unique,
2023-2025.

Je me perds au creux de tes bras,
Tu m'enlances mais déjà tu t'en vas,
Seule la trace subsiste de ce lien défait,
À mon tour, je m'abandonne et disparaïs.

Empreinte moi est une installation interactive. Les spectateurs peuvent choisir d'emprunter un peignoir et de porter l'empreinte d'un câlin.



EMPREINTE MOI, LOOK 2/10



Acrylique et toile à patron,
Taille unique,
Octobre 2025.

Exposition
The beautiful room is empty,
Galerie Immanence,
11-16 Octobre 2025.



CORPS-À-COR(D)S

37 photographies numériques,
Impression papier dpc 350g,
29x14cm,
2024-2025.



Cette série de photographies documente les sessions d'empreintes sur peignoir du projet *Empreinte moi*. Le cadrage en gros plan sur l'enlacement décompose les gestes, capture les textures. *Corps-à-cor(d)s* explore la dimension de contact avec autrui. Ce contact, ici, répond à la dualité de l'étreinte ; serrer quelqu'un dans ses bras est à la fois vecteur de tension et moment de douceur.

PENDAISON DE CRÉMAILLÈRE



Canapé gonflable (toile à patron, corde, scratch, pvc, valve),
Deux coussins (laine, fil, cuir, thermochromique),
Empreinte (acrylique, farine, eau),
120x80x60 cm,
Octobre 2025.

Objet confort par excellence, le canapé évoque l'accueil, la convivialité et l'intimité du foyer. C'est le meuble autour duquel on se retrouve et échange. Au centre du canapé gît l'empreinte d'un corps humain. Bras ouverts de part et d'autre, cette figure s'installe comme une présence, elle habite l'espace. Le spectateur est libre de choisir : s'asseoir ou non, s'adosser ou rester en retrait. S'il décide de s'asseoir, il s'inscrit lui aussi dans l'œuvre. Plus il se met à l'aise sur le canapé, plus son corps s'installera dans l'espace et laissera son empreinte à côté de la mienne, la chaleur des corps teignant le tissu des coussins.



PIEDS AU CHAUD

5 paires de chaussons,
Mousse, pvc, collier de serrage,
fil, agrafes, biais, colle, scotch, cuir
thermochromique,
Dimensions variables,
Novembre 2025.



À l'entrée de l'exposition les spectateurs sont invités à se déchausser pour porter des chaussons. Se déchausser et/ou porter des surchaussures jetables est une pratique de plus en plus courante dans les installations immersives. Le simple fait de se déchausser avant de rentrer dans une salle rend le visiteur plus attentif à son corps et son environnement. L'attention est focalisée au sol, un espace souvent perçu comme secondaire et favorise l'introspection, un nouveau regard sur son parcours dans l'espace.

Cette œuvre s'active lorsqu'elle est portée. Le corps humain devient le piédestal de l'œuvre et inversement. Une fois la visite terminée, au moment de retirer les chaussons, l'œuvre se révèle entièrement. Les chaussons jusqu'ici noirs se sont teintés de bleu. On y perçoit des empreintes des pieds sur la semelle à travers le PVC. Le cuir thermochromique s'active par la chaleur corporelle et le frottement constant des pieds sur la semelle.

GUIDE ROUTIER

Impression papier 100g,
30,5 x 43 cm,
Janvier 2026.

Ce projet est une carte sensible sous forme de carte ign, appliquant les codes graphiques et la cartographie routière à la représentation d'un territoire vécu et subjectif. Elle s'appuie sur les déplacements du quotidien, et en particulier les trajets en voiture. Partiellement fictif, le quotidien dépeint ici reste volontairement banal. On y voit les trajets les plus courants et les traces de mains sur le volant. Le projet propose une manière de questionner l'attendu de nos déplacements quotidiens et la multitude de gestes mobilisés lorsque nous conduisons.



TO DO LIST

Anneau, papier transparent, Dpc
blanc 350g,
10,2x13,7cm, 56 pages,
Janvier 2026.

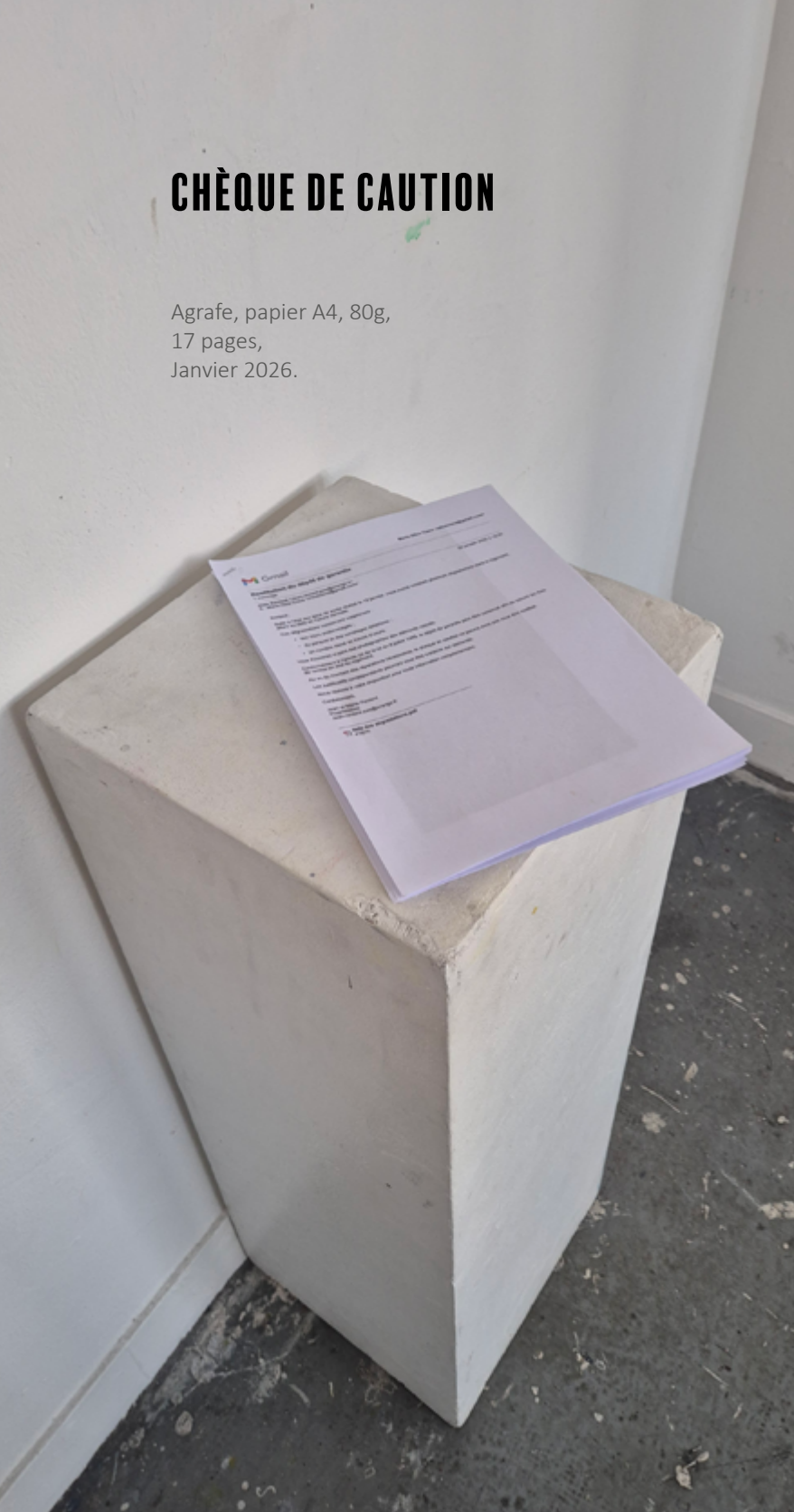


Nouvelle année, nouvelle résolution,
Cette année je détache et reprise mes vêtements sans hésitation !
En faisant la liste, les affaires s'accumulent sans fin,
Que font toutes ces taches éparpillées dans mon quotidien ?
Je ne me pensais pas aussi maladroite, c'est certain.
Je ne jetterai rien, mais, je remets à demain la prise en main de leur destin.



CHÈQUE DE CAUTION

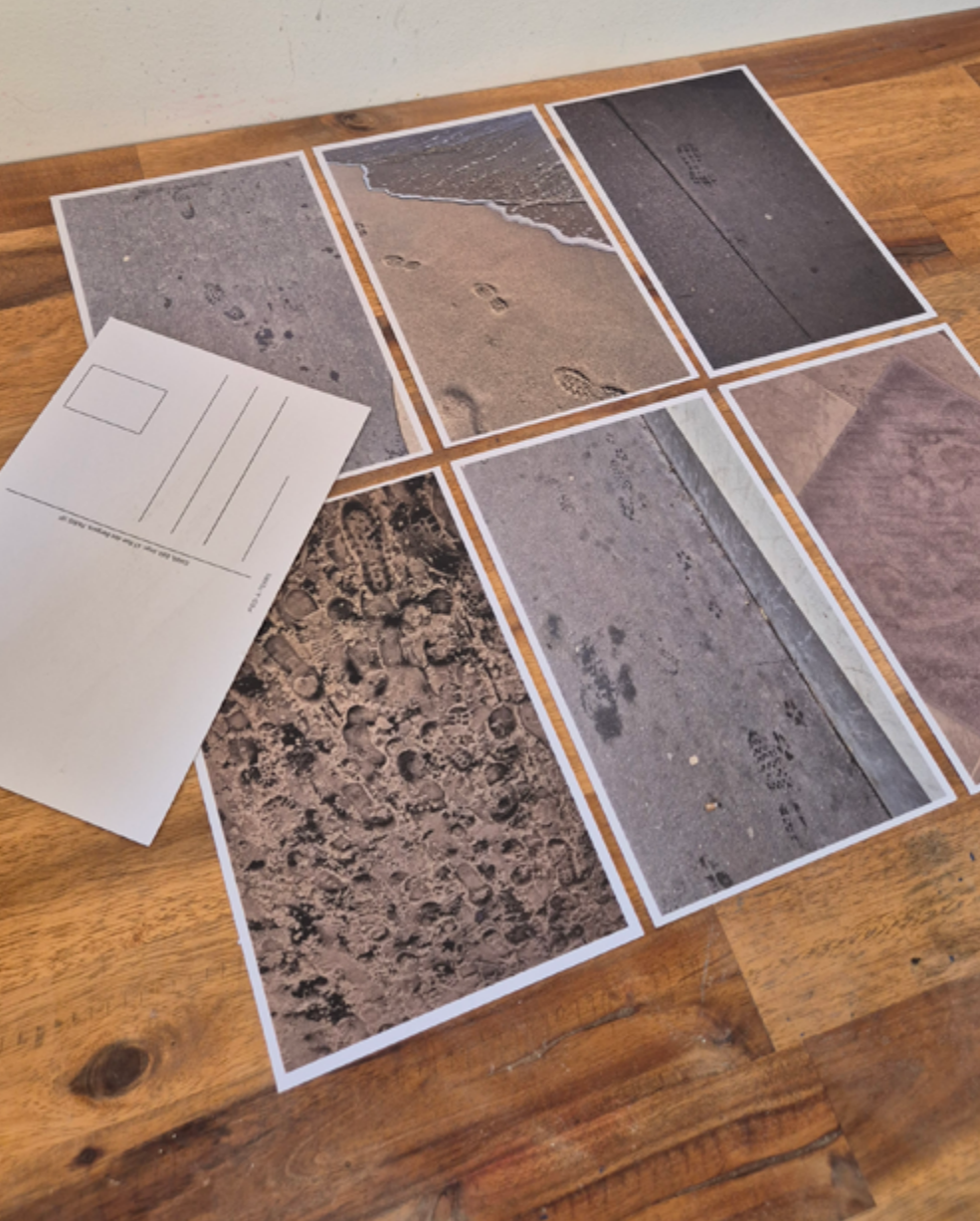
Agrafe, papier A4, 80g,
17 pages,
Janvier 2026.



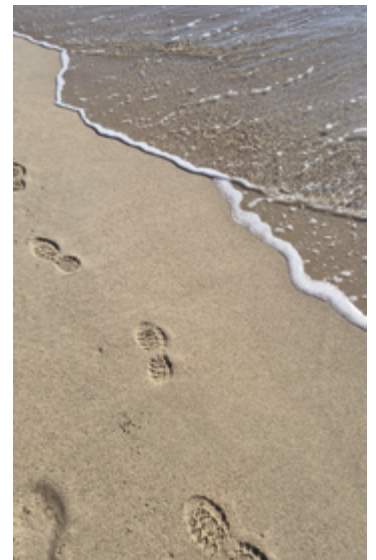
Quel meilleur moment pour mesurer nos actes que la fin d'un bail,
Quand le passé nous impacte, on doit se mettre au travail.
Grand ménage enclenché, on piste chaque trace,
Car parmi les taches, les impacts, certains restent sur place.
Les marques du quotidien retracent nos gestes, nos habitudes,
Ces choses que l'on est près d'oublier si nul nous les rappelle avec certitude.
Mais ne vous inquiétez pas! Si l'on n'inspecte pas chaque recoin,
Le propriétaire s'en chargera c'est certain.

PIED À TERRE

7 cartes postales,
Dpc blanc 350g,
13,5x21 cm,
Janvier 2026- en cours.



Toi, mon pied-à-terre, guide ma voie,
Dans ton sillon je chancelle parfois,
Pressé par le temps, je continue toujours d'avancer,
Pourtant, au dos de la carte postale je me remémore mes instants passés.
Sur ce chemin, je ne suis que de passage.
Suivre les pas du quotidien, j'en fais mon voyage.



M'IMPRÉGNER DE TOI

Bois contreplaqué, cuir
thermochromique, plumes, fils,
agrafes,
1 table 95x51x76 cm,
2 tabourets 47x47x56 cm,
Février 2026.



Assis en face à face,
Notre échange laisse sa trace.
Tu as laissé ton empreinte sur moi,
Autant que cette assise s'imprègne de moi.
On se lève pour aller vers la sortie,
Le siège blanchi
Car notre échange se termine ici.
Ma présence s'amenuise à son tour,
Pour qu'enfin nos corps disparaissent pour toujours.

TABLE DES ILLUSTRATIONS - ILLUSTRATION 16



MANUTENTION



Carton, scotch de peintre,
acrylique, encre,
9 boîtes,
Dimensions variables,
Décembre 2026- en cours.



Chaque œuvre nécessite une attention particulière,
Taille et poids divergent mais toutes ont droit à leur protection rectangulaire.
Les chutes de carton épousent la forme et la protègent,
Que je la tiennne, la pousse ou la soulève.
Les volumes se succèdent dans un flux sans fin;
J'organise, découpe, empaquette, scelle, étiquette et entrepose avec soin.
À chaque boîte au creux de mes mains,
Je manipule le poids, cherche un maintien.
Dans cette entreprise j'y laisse mes empreintes de mains,
Empreintes de transport et de mon effort quotidien.

À DEMI GISANT



Canapé gonflable, coussin,
traversin, drap, drap house,
taie d'oreiller, taie de traversin,
plexiglass,
190x70 cm,
Mars 2026.

Je suis parti au boulot ce matin,
Mais je m'imagine encore emmitoufflé dans mes draps fins.
À demi gisant, au creux de mon oreiller,
Lit défait, seules mes jambes sont restées à se reposer.



RÉVEIL MATIN

Aluminium, bois, acrylique,
téléphone,
35x35x30cm,
Mars 2026.



6H45, le réveil sonne,
Je frissonne, mais je stationne.
7h00, le vibreur me sermonne,
Cela me chiffonne.
7H15, encore une fois, le son résonne,
Dans, ma tête, tout bourdonne.
7h25, le dernier appel tonne
J'attrape enfin mon téléphone.



ENCORE 2 MINUTES



Performance,
2 heures,
11 mars 2026,
Journées Journiac 7^e édition,
Galerie Michel Journiac.

Je me pose ici deux minutes le temps d'une courte pause,
Je scrolle un peu, mais c'est déjà l'heure qui s'impose.
Je me lève pour partir mais mon addiction me rattrape,
Mon écran me ramène à ma place et m'y happe.

Encore 2 minutes! Aux passants est annoncé,
Le tapis blanchi, à mon contact prolongé.
Ce temps de pause fige ma trace,
Je retente de bouger mais je fais du surplace.
Mon empreinte disparaît mais je reste là,
Une pause interminable dont même ma trace ne subsiste pas.

Les minutes se sont transformées en heures,
Le loisir s'est depuis longtemps fané, et je demeure.



3 MOIS DE CRÉATION

Torchon, tablier,
2 photographies,
Dimension variable,
2025-en cours.



Tous les 3 mois j'expose l'état de mon tablier et de mon chiffon. À chaque installation vient s'ajouter une photographie de l'ancienne exposition sous forme de frise chronologique.

En présentant mes outils de travail j'expose une partie de mon processus artistique. En effet, la teneur, l'emplacement, l'ampleur et la forme des taches, permettent de retracer mes habitudes de création. Le tablier et le torchon servent à me protéger et essuyer mes traces. Si les tissus vont se salir avec le temps, ils vont aussi subir des changements formels: rajout de poches, d'une doublure... en fonction de mes besoins. Ce projet est donc évolutif aussi bien dans l'amélioration de l'outil que dans la dégradation du tissu.





RETRACE MES PAS

Mdf, contreplaqué, acrylique,
35 pièces de 16x24x1cm,
2024-2026.

Rejoins mes pas,
Joue avec mes traces,
Sélectionne, manipule, change de face.
De petits pas en grandes enjambées,
Sur la pointe de pieds ou à cloche pied.
Reconstitue les pièces du puzzle,
Tu n'avances jamais seul.
Emboîte les formes, donne-leur un sens,
Construis ton parcours en toute confiance.
Entre mes traces et ton élan,
Forme ton chemin simultanément.



MARGINALIA



Dans un coin de la bibliothèque Saint Charles,
Je parcours les étagères à la recherche d'un livre qui me parle.
Un titre capte mon œil attentif,
L'exemplaire des copistes est mon choix décisif.
Ceux qui écrivent dans les marges,
Laissent leurs traces comme un passage.
Les paragraphes annotés, une page cornée, un oubli de papier :
Les fragments discrets d'histoires déposés.
Désiré ou non, le geste reste sur place,
L'emprunt laisse sa trace.
Un temps révolu, où les échanges se succèdent,
De mains en mains, les marques se manifestent.
De nouvelles voix se sont jointes,
Les coups de crayon entourent, soulignent, et pointent,
Un paragraphe modifié selon les besoins,
Le sens s'est aiguisé, mais aussi restreint.
Le texte devient une lecture à plusieurs,
Au fil des lecteurs.

Papiers, agrafes,
Format A3,
Mars 2026.



METTRE LA TABLE

Faïence émaillée,
Dimensions variable,
Janvier - Avril 2026.

