

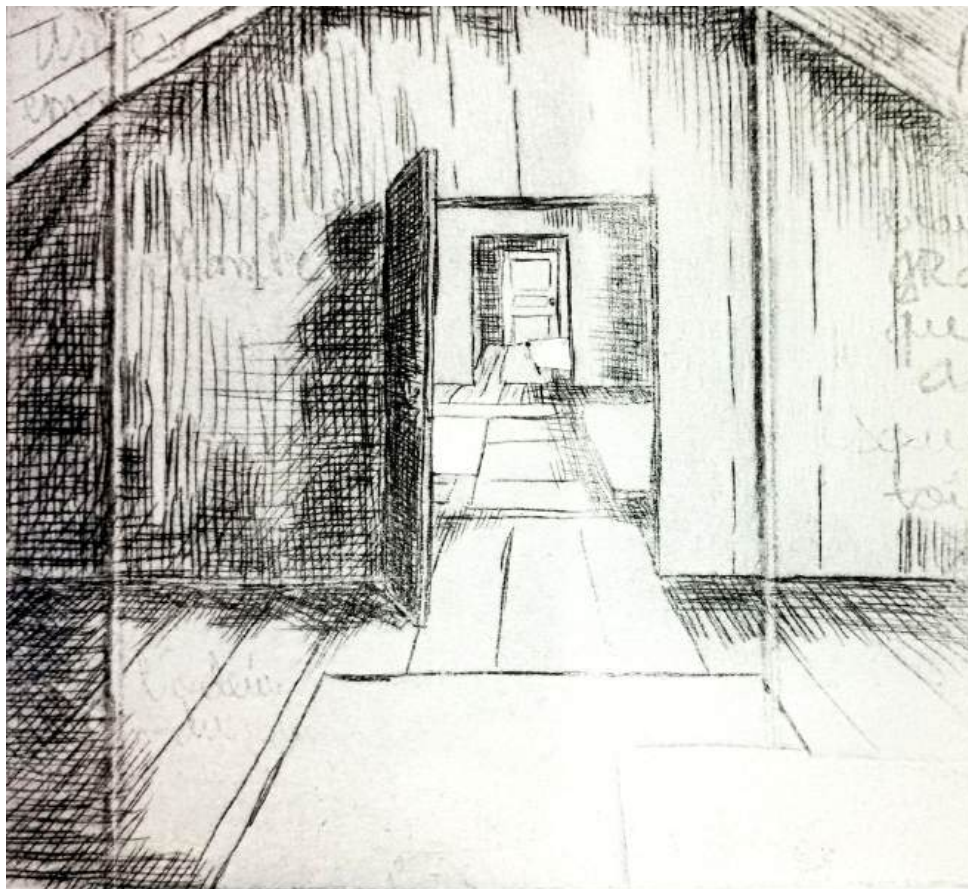
Eva Menendez

LA MÉMOIRE CONTENUE DANS L'EMPREINTE

Mémoire de Master 2 Recherche Arts plastiques et création
contemporaine

Préparé sous la direction de M. Kouadio Benjamin BROU

Mai 2025



LA MÉMOIRE CONTENUE DANS L'EMPREINTE

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier profondément Kouadio Benjamin Brou pour le suivi attentif de la réflexion autour de mon mémoire tout au long de l'année universitaire 2024-2025. Merci d'avoir éclairé ma lanterne pendant ces longs moments de recherches. Merci à Marion Laval Jeantet pour ses cours passionnants sur l'Anthropocène et le *Slow Art*. Je remercie Yann Thomas d'avoir organisé des moments de rencontre captivants avec des artistes et des théoriciens venus de loin. Je tiens aussi à remercier l'artiste Rodrigo Braga d'être venu à notre rencontre pour partager son savoir et sa technique, et pour nous avoir poussés dans nos recherches personnelles. J'aimerais remercier Elisabeth Amblard pour avoir suivi les débuts de mes recherches au cours de l'année universitaire 2023-2024. Je remercie également Maud Maffei, Gwenola Wagon et Frédéric Verry pour leur apport dans ma réflexion artistique. Merci à tous les professeurs pour leur soutien et leur investissement.

Je remercie chaleureusement mes tuteurs de stage, Ellie Veyssière, Halfdan Halbirk et l'équipe du musée Maurice Denis, pour m'avoir prise sous leurs ailes. Merci à Valérie Marine Auvray, ma mère, d'avoir eu confiance en mes capacités et de m'avoir aidé à maintenir ma motivation jusqu'au bout. Merci à celles et ceux qui ont bien voulu relire mon mémoire et y apporter de nombreuses corrections. Tom Labiny et Quentin Mathiot, merci pour votre soutien indéfectible et pour m'avoir tenue compagnie pendant les grands moments de doute. Merci à tous mes amis de l'École des arts de la Sorbonne, sans lesquels je n'aurais jamais été aussi inspirée.

RÉSUMÉ

Empreintes de pieds, traces de doigts, taches d'encre, cicatrices ou traumatismes - il semble que nous n'aurons jamais fini de parler de l'empreinte. Ce présent écrit explore par quels moyens la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle, s'inscrit sans cesse dans la notion d'empreinte et subsiste à travers elle. Il s'agira de comprendre l'empreinte comme une pratique artistique diversifiée, en survolant les œuvres d'artistes anciens et contemporains. Nous verrons alors de quelle manière les pratiques artistiques qui investissent l'empreinte - telles que la gravure, le frottage, la photographie, ou le moulage - produisent une œuvre de mémoire. Nous analyserons ainsi comment elles deviennent le lieu de coexistence de contradictions tout en évoquant le corps et le geste humain.

mots-clés : empreinte - mémoire - subsiste - lieu - contradictions - corps - geste

SUMMARY

Footprints, fingerprints, ink stains, scars, and traumas - it would seem that the discourse on imprint is inexhaustible. This essay seeks to examine the ways in which memory, both collective and individual, continually inscribes itself within the concept of imprint and subsists through it. Imprint will be approached as a multifaceted artistic practice, through an exploration of works by both historical and contemporary artists. We will examine how artistic practices that engage with imprint - such as engraving, frottage, photography, and casting - function as acts of remembrance. Finally, we will consider how these imprints become spaces of coexistence for contradictions, while simultaneously invoking the human body and gesture.

Key words : imprint - memory - subsist - space - contradictions - body - gesture

TABLE DES MATIÈRES

LA MÉMOIRE CONTENUE DANS L'EMPREINTE.....	3
REMERCIEMENTS.....	5
RÉSUMÉ.....	6
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I.....	12
Subsister par l'empreinte.....	12
A. L'empreinte, un témoignage.....	13
1. La gravure comme médium pour témoigner.....	13
2. La photographie pour une image persistante.....	26
B. L'herbier et le livre comme sauvegarde.....	43
1. L'herbier, vers une accumulation.....	43
2. Le livre comme espace d'archivage et d'échange.....	54
C. L'empreinte pour transcender le temps.....	63
1. Vivre à travers notre empreinte.....	63
2. L'empreinte comme point de vue anachronique.....	68
CHAPITRE II.....	74
Quand la mémoire s'incarne dans la matière.....	74
A. La mémoire d'un contact.....	75
1. De la ressemblance vers une reproductibilité.....	75
2. Entre présence et absence.....	79
B. Le souvenir évoqué par la matière.....	83
1. Le souvenir, la mémoire.....	83
2. L'empreinte comme madeleine de Proust.....	87
C. Les formes latentes dans la matière.....	95
1. Forme et matière.....	95
CHAPITRE III.....	105
Le corps évoqué par l'empreinte.....	105
A. Le corps comme point d'origine.....	106
1. Le corps comme espace d'interactivité avec le monde.....	106
2. La main et son regard.....	119
B. Vers une similitude des corps.....	126
1. Les motifs du corps retrouvés dans la nature.....	126
CONCLUSION.....	133
BIBLIOGRAPHIE.....	136
TABLE DES FIGURES.....	142

INTRODUCTION

« Faire empreinte : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface.¹ ». Cette première définition de Georges Didi Huberman, bien que simple, nous permet de comprendre déjà quelques éléments indispensables à la création de cette fameuse empreinte : il s'agit d'une marque laissée par un geste de pression d'un corps, compris ici comme notre corps ou bien le corps de l'outil ou de la matière investie, sur une surface. Ainsi, afin de l'exprimer simplement, pour qu'il y ait empreinte il faut un support qui reçoit et une matrice qui donne. L'empreinte est alors le produit d'un contact, d'un échange entre deux entités. Nous avons donc un nouvel élément s'ajoutant à la notion d'empreinte qui est la transmission, peut-être même dans le sens d'héritage, puisque le recevant (la surface) enregistre dans son propre corps des données caractéristiques de la matrice. De surcroît, à cette notion de transmission vient également s'ajouter la notion de mémoire, qui est la somme de données contenues, c'est-à-dire tout ce qui va être transmis par la matrice mais aussi ce qui est déjà latent dans la surface. *La mémoire contenue dans l'empreinte*, titre du présent écrit, vient alors s'ancrer dans cette réflexion autour de la mémoire présente dans l'espace de l'empreinte.

Le mot empreinte semble englober déjà énormément de choses, car il y a une infinité d'empreintes dont les procédés diffèrent et il serait, comme le dit bien Didi Huberman dans son écrit sur l'empreinte, absurde d'essayer d'en faire la typologie en général. En effet, être artiste c'est déjà faire empreinte, puisque la création est empreinte de notre individualité face au monde, et au-delà de la sphère artistique, nous sommes « condamnés » en tant que vivants, à faire trace. On ne peut pas échapper au sillon que nous laissons derrière notre passage. Giuseppe Penone faisait déjà allusion à un type d'empreinte qui nous excède :

La trace de l'homme en ville, c'est autre chose. On l'évite, on la regarde avec circonspection, elle nous répugne, on l'efface en permanence [...] On efface la mémoire de l'homme-matière. Mais on exalte la forme, la matière qui attestent l'homme comme pensée, de préférence avec des matériaux aseptisés.²

¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2022, [2008], p.27.

² Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, écrits d'artistes, ENSBA, Paris, 2000, [1999], p.67.

Ce qui semble insupportable pour l'Homme est le caractère incontrôlable de ces empreintes. Avec notre contexte actuel d'urgence climatique, il y a aussi ce que l'on pourrait appeler l'empreinte polluante. Cette dernière fait débat, car soit l'Homme reste dans le déni puisqu'elle est pénible, soit il est abasourdi par ses conséquences désastreuses sur notre planète. Ainsi, l'on préférera une empreinte *aseptisée* comme le dit Penone, ou « Une trace de l'homme dans la nature » (comme un sentier par exemple) car « elle nous rassure³ ». Cette empreinte révèle alors peut-être aussi un anthropocentrisme de la part de l'Homme qui crée et pense avant tout pour lui dans un monde qui lui ressemble.

Toutes ces pistes de réflexion se donnent à voir dans mon travail artistique où j'investi beaucoup l'empreinte comme pratique. Ma première piste a été la découverte des techniques de gravure. Les contrastes saisissant de l'eau forte et de la pointe sèche et le grain confondu de l'aquatinte font de la gravure en creux un médium que j'ai beaucoup exploité dans mon travail de recherche. « L'impression est un carrefour où toutes les audaces sont possibles⁴ » selon Jean-Yves Langlois, qui prouve la grande richesse de ce médium pour l'expérimentation de l'empreinte. L'utilisation de la gravure chez des artistes comme Francisco de Goya, William Kentridge ou Otto Dix, m'a permis de m'intéresser à cette technique ancestrale mais aussi aux questions liées à l'être humain et à la destruction. Par sa nature gravée, l'estampe permet une empreinte forte, comme celle d'une blessure ineffaçable sur la chair ou l'esprit, mais elle permet aussi de démultiplier l'image afin de pouvoir toujours garder un témoignage, un besoin vital de l'homme de survivre dans la mémoire et de transcender le temps. À partir de cette pratique, j'ai pu explorer multiples façons de faire de l'empreinte, notamment avec le monotype, le gaufrage, le moulage, la photographie et le frottage. Ce qui est commun à toutes ces pratiques, et qui revêt une certaine importance dans mon travail, est leur dimension artisanale, voire tactile.

En effet, cette dimension haptique marque un point central de ma recherche artistique et c'est sûrement cela qui m'a poussé vers la notion d'empreinte.

³ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit., p.67.

⁴ Jean-Yves Langlois, *Graver à dessein*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p.33.

Mettre ses mains dans l'encre, toucher le papier, essuyer, presser sa paume contre la matière d'un support sont autant de gestes qui investissent le corps et surtout les mains dans la conception d'une empreinte.

Cependant, c'est aussi lors de longs moments à déambuler en pleine forêt que des réminiscences d'une enfance liée à cette nature me sont revenues en mémoire et qu'un intérêt pour la matière, la texture et les motifs naturels s'est aussi dévoilé à travers mes recherches artistiques. Je pouvais alors lier l'histoire de l'homme, une anthropologie, avec les notions d'empreinte et de mémoire.

Ainsi, dans quelle mesure l'empreinte, comme pratique artistique diversifiée, constitue-t-elle une œuvre de mémoire ? Nous pouvons en effet nous demander pourquoi il y a de la mémoire dans l'empreinte comme création d'artiste. Nous pourrions dire d'une part qu'elle contient des données, comme évoqué plus tôt, de la matrice et de la surface et une transmission de ces informations mémorielles par le contact. D'autre part, il y a aussi le souvenir du geste, de la pression exercée sur ce support et donc du passage d'un corps. L'empreinte garde en elle la forme d'un corps, ses motifs, sa texture et son état. Aussi, forme-t-elle le témoignage d'un événement afin d'en faire la sauvegarde. L'empreinte se donne donc à voir comme une trace de survivance qui renvoie à une mémoire et qui questionne aussi le corps.

Ce travail de recherche s'articule autour de trois grands chapitres qui explorent l'interaction entre l'empreinte et sa mémoire. Dans une première partie, intitulée *L'empreinte comme survivance*, nous analyserons dans quelle mesure l'empreinte peut-être synonyme de témoignage en prenant l'exemple du médium de la gravure et de la photographie. Nous verrons aussi comment l'objet-livre, format beaucoup investi par les artistes, constitue lui-même un espace de mémoire et d'empreinte en tant qu'accumulation. Nous constaterons alors que la création artistique, comme empreinte, traduit un besoin humain de survie à travers le temps.

La mémoire s'incarne dans la matière est le titre retenu pour la deuxième partie. Nous aborderons ici en quoi la matière garde en elle la mémoire d'un contact à travers l'idée de présence et d'absence mais aussi de ressemblance et de reproductibilité. Le souvenir évoqué par la matière peut-être analysé comme une madeleine de Proust, c'est-à-dire qu'elle se présente comme une trace mnésique pour un retour en arrière. On remarque aussi que la matière contient déjà en elle la mémoire d'une forme, qu'elle soit organique ou non.

La dernière partie nous amène à réfléchir sur la relation avec le corps dans l'empreinte. *Faire empreinte avec le corps est la mémoire d'une expérience du monde*, met en lumière le corps comme point d'origine pour faire l'empreinte. Le corps est pour l'Homme un outil mais aussi une échelle sur laquelle il base toutes ses mesures. Ainsi, le corps se retrouve confronté à un monde dont il fait partie intégrante et qui présente des similitudes avec sa propre structure. Nous verrons enfin, de quelle manière le geste du corps est fossilisé à travers la pratique de l'empreinte.

CHAPITRE I

Subsister par l'empreinte

A. L’empreinte, un témoignage

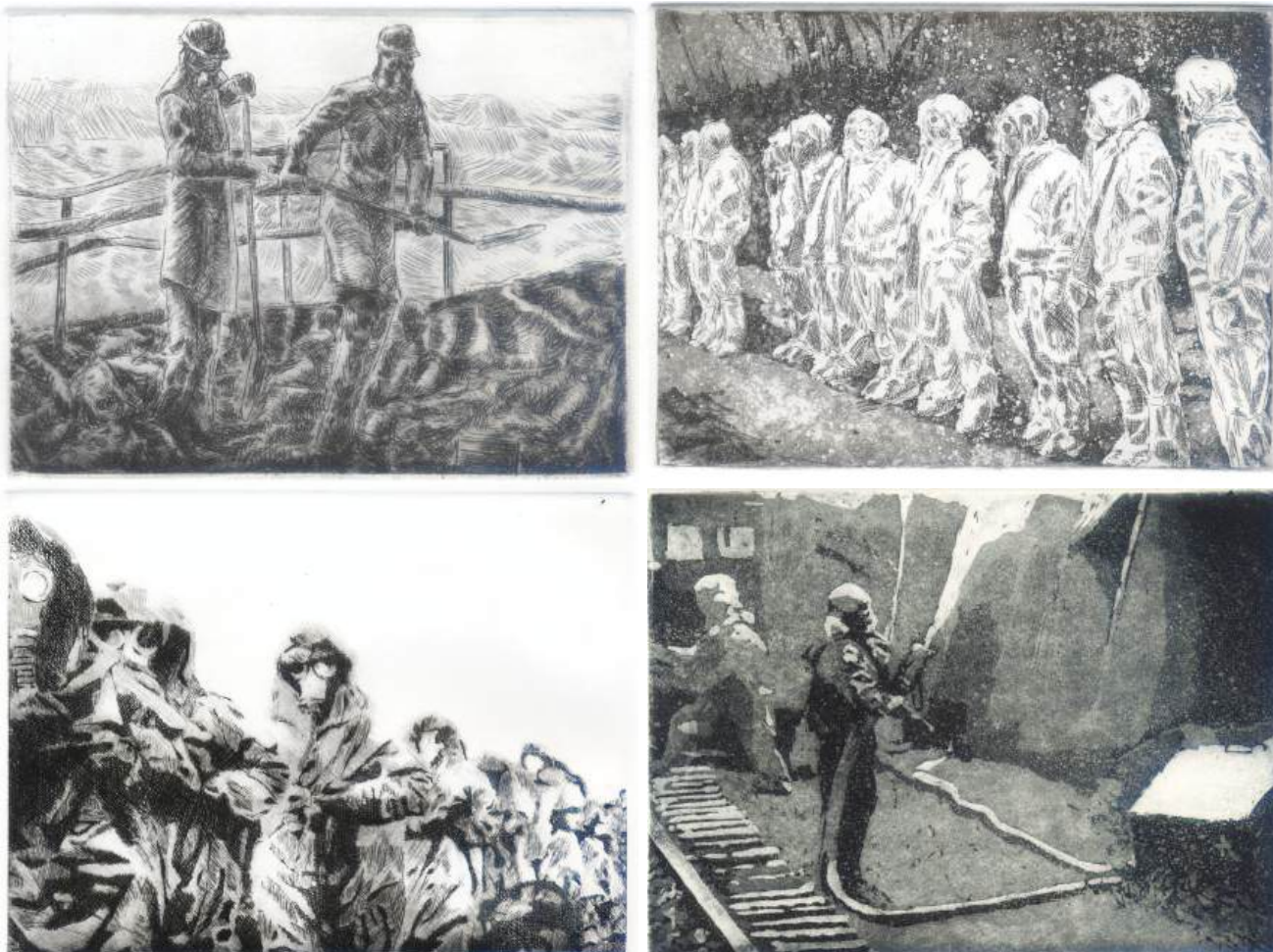
1. La gravure comme médium pour témoigner

En tout premier lieu, si nous voulons expliquer en quoi l’empreinte constitue une survivance, nous devons voir dans quelle mesure elle pourrait aussi constituer un témoignage. Dans cette partie, je prendrais le cas particulier de la gravure comme exemple d’empreinte d’un témoignage, en utilisant des cas d’œuvres de différentes époques, ainsi que mes propres travaux.

La découverte des techniques de la gravure fut un déclic dans ma recherche artistique. En tant que médium ancestral, lourd de sens, minutieux, et à la fois médium contemporain, nous pourrions aussi le considérer comme une survivance à travers les âges. L’héritage de ce procédé d’impression relève de son importance et de sa pertinence pour tous les artistes qui l’investissent dans leurs œuvres.

Mon travail en gravure, une série de quatre impressions en aquatinte (Fig.1), eau forte, et pointe sèche, m’a été d’abord inspiré par la lecture de *La supplication, Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse* (1997) par Svetlana Alexievitch, un recueil de témoignages poignants sur la catastrophe de Tchernobyl de 1986. Cet intérêt pour l’événement catastrophique traduit déjà une alerte face à un monde en proie à l’anéantissement, et une volonté ou un besoin de montrer une tragédie bien réelle. C’est à travers un travail de documentation, de réappropriation et surtout de réinterprétation de morceaux de reportage de l’époque d’images photographiques trouvées sur internet, que j’ai pu représenter, avec les particularités de la gravure, la matière invisible qu’est la radiation. Mes personnages se dressent ainsi comme des figures fantomatiques luisantes : « On disait que les Tchernobyliens “luisaient” même après leur mort⁵ ».

⁵ Svetlana Alexievitch, *La supplication, Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*, traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, J’ai lu, 2020, [1997], p.248.



(Fig. 1) *Liquidateurs*, 2021-2022.

Je dirais que la lecture de ce recueil est restée comme une empreinte dans mon esprit, que j'ai moi même gravée sur le corps d'une matrice de cuivre, en tant que nouveau témoignage. Il s'agit non seulement d'un travail sur l'empreinte mais aussi sur la mémoire, plus particulièrement de récit à travers l'image gravée.

Cet exercice de la gravure m'a aussi fait prendre conscience de son utilisation incessante par plusieurs artistes dans la représentation d'événements traumatiques. Dans ses quatre vingt-deux gravures *Los Desastres de la Guerra* (Les désastres de la guerre, 1810-1815), Francisco De Goya parvient à faire le portrait d'une partie sombre de l'histoire espagnole lors de l'invasion napoléonienne. Dans toutes ces gravures, les personnages semblent défigurés et presque fantomatiques, tantôt mutilés par le trait prononcé de l'eau forte, tantôt confondus dans le grain irrégulier de l'aquatinte, cristallisant une blessure dans des lignes inflexibles et des contrastes saisissants.



(Fig. 2) Francisco De Goya, Estampe n° 62 :
Les lits de la mort, 1863.



(Fig. 3) Francisco De Goya, Estampe n° 60 :
Personne n'est là pour les secourir, 1863.

Ce parallèle entre les détails des corps allongés, mutilés et souffrants et celui de la matrice est d'autant plus surprenant dans le travail de Goya. C'est à travers un acharnement sur la plaque de cuivre que l'artiste espagnol parvient à dégager une animosité qui émanait déjà des combats, comme s'il parvenait à transférer cette même énergie féroce dans un bouillon de traits.

Un siècle plus tard, Otto Dix publie sa série de cinquante gravures, *Der Krieg* (La Guerre, 1924), elles aussi toujours en relation avec les conséquences de la guerre sur les sociétés. L'artiste allemand, engagé dans l'armée allemande au moment de la première guerre mondiale, traduit dans cette série son propre traumatisme vécu lors des combats dans les tranchées. Nous retrouvons ici des personnages défigurés, dont l'artiste accentue les traits par de forts contrastes à l'aquatinte, qui semblent le hanter. Les visages sont parfois cachés derrière des masques à gaz, qui deviennent quant à eux le symbole d'un parfait anonymat, la perte de l'individu face à une hécatombe monumentale. Ce symbole je le reprends dans mes gravures, non seulement car il montre un danger invisible, mais aussi car il prouve que la perte en vie humaine était telle qu'aucune individualité n'a pu s'en dégager. On ne peut parler que d'une masse, dont le seul visage est un masque.

Très inspiré de la série des Désastres de la guerre de Goya, Otto Dix choisit lui aussi de témoigner de la cruauté des combats à travers le médium de la gravure. C'est aussi la futilité de cette guerre qu'il met en exergue ici, loin d'être considérée comme quelque chose de glorieux, elle est au contraire presque érigée en apocalypse. Ce qu'il nous donne à voir, c'est un gâchis de vies humaines, un désespoir toujours grandissant face à une violence inouïe.



(Fig. 4) Otto Dix, *Bataillon d'assaut à l'attaque sous le gaz*, 1924.



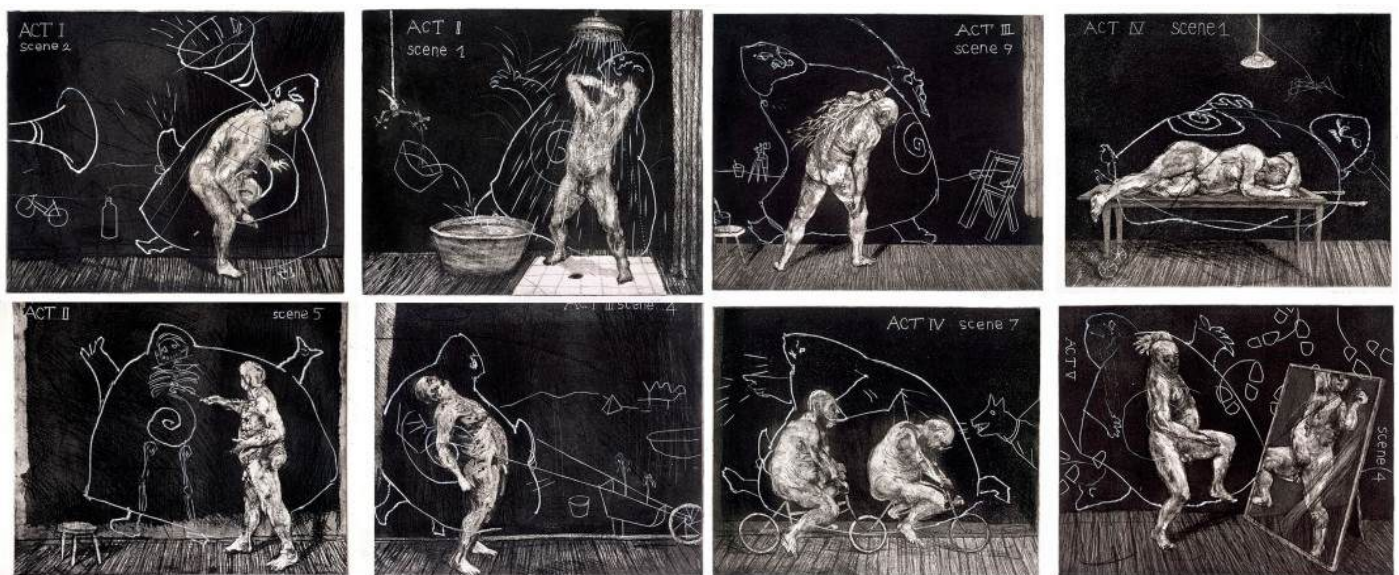
(Fig.5) Otto Dix, *Un Blessé*, eau-forte, 1924.

À travers leurs séries de gravures, Francisco De Goya et Otto Dix rendent compte de leur époque et d'une barbarie qui porte de lourdes conséquences sur les populations concernées. Ces nombreuses estampes témoignent d'une réalité, dans deux époques et lieux différents, d'un traumatisme qui est resté gravé dans la chair des corps, comme dans la matière de la matrice.

Ensuite, il est pertinent de s'intéresser aussi au travail en gravure plus récent de William Kentridge. Arrière-petit-fils d'un émigré juif de Lituanie, il est un artiste sud-Africain né pendant l'Apartheid en 1955, régime politique qui va beaucoup influencer son travail tout au long de son parcours. Ses œuvres sont marquées par une forte dénonciation des violences et injustices perpétrées dans la société dans laquelle il vit.

Néanmoins, il est aussi beaucoup influencé par différents mouvements de l'histoire de l'art, notamment l'expressionnisme, le constructivisme, le dadaïsme et surtout le Bauhaus avec la notion d'art total. Par conséquent, ces œuvres mixent souvent une multitude de médias différents, comme la vidéo, la photographie, le dessin ou le son. Dans un portfolio de huit gravures (Fig.6), que William Kentridge commence en 1996, nous retrouvons le personnage Ubu provenant de la pièce de l'écrivain français Alfred Jarry, *Ubu roi* de 1896. Ce personnage grotesque, tyrannique, animé par ses propres désirs de pouvoir et satire de la prise de pouvoir, incarne dans les gravures de Kentridge les horreurs de la ségrégation. Le symbole de la spirale devient l'emblème d'un appétit dévorant et en même temps d'une auto-satisfaction du personnage narcissique. Cette spirale représente aussi une tendance à la surenchère du personnage dans ses discours qui ne font que tourner en boucle dans des mots vides de sens. Nous pouvons voir ici un lien avec les différents discours colonialistes de l'apartheid auxquels Kentridge fait référence.

Emblème d'Ubu, la spirale est le signe de sa nature primitive et rudimentaire. La simplicité de la spirale est celle d'une forme première, de l'ombilic, de l'atome en révolution infinie autour de son point d'origine⁶.



(Fig. 6) William Kentridge, *Ubu Tells the Truth*, 1996-1997.

⁶ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, 1993, p.200.

Dans ces gravures, deux factures différentes se côtoient : au premier plan, un dessin plutôt réaliste d'un homme nu et au deuxième plan, sur un grand tableau noir, le roi Ubu dessiné sans détail, dont l'exécution rappelle le dessin à la craie d'un enfant composé de traits et de lignes simples et de symboles rudimentaires, dont cette spirale. Une tension se crée alors entre ces deux figures, Kentridge montre avec un certain humour une articulation entre le réel et l'imaginaire, car son but n'est pas d'illustrer l'apartheid mais plutôt l'impact de cet événement sur la population sud-africaine. Les différentes gravures de cette série sont nommées *Actes*, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre et surement une référence à l'origine du personnage Ubu dans la pièce de Jarry. L'artiste met alors ici en scène les témoignages d'un événement vécu : le personnage du premier plan semble être coincé à l'intérieur de la figure imposante d'Ubu dont il reproduit les mouvements et actions, comme manipulé par un dictateur dont il essaye de se débarrasser en se nettoyant. D'un autre côté, Ubu semble aussi faire partie de ce personnage.

À cette œuvre succède l'un de ses travaux les plus importants en 1997, un film d'animation du même nom, reprenant le personnage d'Ubu qui là aussi, par un jeu entre réel et imaginaire, témoigne de l'injustice d'une violence perpétrée sur un peuple et son impact. Nous constatons alors le rôle de cette série d'estampes dans un but de mémoire et même de récit à travers l'image gravée, sans être totalement explicite comme dans les exemples d'œuvres analysées précédemment.

Enfin, il m'est nécessaire d'évoquer ici la rencontre avec le travail de Sylvain Fraysse dans l'exposition *Faits divers, Une hypothèse en 26 lettres, 5 équations et aucune réponse*, au MAC VAL⁷. Artiste français née en 1981, ses travaux en gravures me renvoient directement à ma propre pratique en plus d'actualiser l'utilisation de la gravure dans un contexte plus contemporain. Ses médiums de prédilections sont le dessin et la gravure, qu'il exploite largement dans la plupart de ses œuvres graphiques. La photographie prend aussi un espace considérable dans sa pensée artistique, en tant que source d'inspiration pour ses gravures, mais aussi comme témoignage pour ses installations.

⁷ *Faits divers, Une hypothèse en 26 lettres, 5 équations et aucune réponse*, au MAC VAL, Vitry-sur-Seine, du 15 novembre 2024 au 13 avril 2025.

On remarque tout de suite que son univers est traversé par la culture populaire *Underground* du rock, du skateboarding et une esthétique très adolescente des années 90 qui passe par la préoccupation érotique, voire pornographique, du vivant, mais aussi l'attention morbide portée à la mort par ses motifs noirs et blancs.

Dans l'exposition sur les *Faits Divers*, Sylvain Fraysse nous propose une série de cinq gravures en pointes sèches sur Plexiglas. Le petit cartel placé au bout des cinq images décrit l'œuvre ainsi :

Après le suicide du musicien américain Kurt Cobain le 5 avril 1994 à Seattle, la police perquisitionne son appartement à Los Angeles. Les images tirées de ce rapport sont reprises dans cette série de gravures, dont le titre fait référence à l'album *Rust Never Sleeps* (« la rouille ne dort jamais »)⁸.



(Fig.7) Sylvain Fraysse, *Rust never sleeps*, 2017.

⁸ Cartel de l'œuvre de Sylvain Fraysse, *Rust Never Sleeps*, dans l'exposition *Faits divers, Une hypothèse en 26 lettres, 5 équations et aucune réponse*, au MACVAL, Vitry-Sur-Seine, du 15 novembre 2024 au 13 avril 2025.

L'artiste reprend donc ici cinq photographies d'archives policières, prises le lendemain du suicide de Kurt Cobain, qu'il reproduit, ou plutôt réinterprète, à travers le médium de la gravure. Ce déplacement de la photographie vers la gravure nous donne à questionner ces deux techniques et leur procédé de création d'image. Nous avons d'un côté un processus immédiat, pris sur le vif, dans un but d'archivage mais aussi de diffusion de masse dans la presse et de l'autre un processus minutieux, très lent (il a fallu neuf mois pour créer ces cinq images) et ancestral. Un paradoxe émerge dans ce choix, c'est-à-dire que nous passons du rapide de l'actualité à la lenteur d'une technique qui a aussi servi il y a des siècles pour l'impression de journaux, mais n'est plus d'actualité.

L'artiste opère alors par anachronisme dans cette œuvre, puisqu'il remet dans un contexte contemporain l'utilisation de la gravure et fige en même temps des images d'actualité dans l'histoire. Il "historicise" alors d'une certaine manière ces images en les gravant⁹.

Il évoque ainsi dans un deuxième temps la notion de reproductibilité de l'œuvre, qui fait écho à l'essai de Walter Benjamin sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935). La question revient alors à celle de la perte d'*aura* et de l'ici et du maintenant (*hic* et *nunc*) au profit d'une masse :

La technique de reproduction - ainsi la désigne-t-on généralement - détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse¹⁰.

La multiplicité octroie à un objet une dimension plus proche, plus intime dans le sens où chacun aurait accès à cet objet chez lui. Cependant, Sylvain Fraysse réactualise ici des images en les gravant et remet une distance avec ces dernières puisqu'il leur donne un contexte d'œuvres exposées.

Ironiquement, l'intime revient ici dans le sujet même de ces photographies, celles d'un appartement offrant des indices sur la vie personnelle de Kurt Cobain.

⁹ Jean Paul Guarino Vasistas dans la vidéo de Jean Luc Cougy « Jean Paul Guarino Vasistas et Sylvain Fraysse », mise en ligne le 13 septembre 2017 sur Youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=y18yUt-r71s&t=95s>

¹⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, [1935-1936], 2023, p.22.

L'artiste justifie son utilisation de la gravure dans ce contexte afin de ralentir le temps, de questionner l'image et sa saturation par le flux incessant que nous déversent les médias et les réseaux.

« *Est-ce qu'une image aujourd'hui est liée à la mémoire ou à l'oubli ?*¹¹ » se demande Sylvain Fraysse. On est alors en droit de s'interroger sur le rôle de tout ce flux d'images largement médiatisées et si elles ne participent pas constamment à un effacement de ce qui existait déjà. Peut-être la gravure est-elle un moyen pour l'artiste de figer cette image dans sa mémoire (et celle du spectateur), avant de la voir se perdre à nouveau dans ce flux.

La gravure est ici érigée en anamnèse, c'est-à-dire qu'elle effectue comme un retour vers un passé en cours d'effacement : l'évènement du suicide de la star du rock et la pratique ancestrale qu'est la gravure.

Remise à jour dans un contexte contemporain qui veut toujours aller de plus en plus vite, cette technique fait face à la saturation et la vitesse. Peut être que le graveur cherche dans sa pratique une sérénité, une permanence de l'image lente, une manière de faire mémoire avec le temps. C'est un peu vers cette même idée que je m'approprie, dans mon travail en gravure sur Tchernobyl, des photographies trouvées en ligne. Ralentir le temps afin de s'arrêter sur ce qui s'était passé et qui se passe toujours, mais que bon nombre d'entre nous semble avoir oublié.

Dans *Rust Never Sleeps*, Sylvain Fraysse utilise la gravure, certes dans le cadre moins catastrophique du suicide de Kurt Cobain, mais qui touche néanmoins le monde du rock et de la pop. Il s'approprie les particularités de la gravure, de cette trame violente qui mutile la matrice. Par une saturation du noir et blanc, presque dans l'excès vers une esthétique de l'effacement, il montre à voir des images qu'il fige dans cette matière. Sans le petit cartel explicatif de son œuvre, peut-être que nous ne pourrions y voir que des endroits sur lesquels plane un mystère, une tension d'un imaginaire morbide en suspens dans le temps. Des images indécodables sur lesquels nous projetons notre malaise : y-a-t-il eu un meurtre ? Ou s'agit-il d'un lieu abandonné utilisé par des squatteurs ? Tension entre absence de vie et présence d'objets dans un tout chaotique.

¹¹ Sylvain Fraysse dans la vidéo de Jean Luc Cougy « Jean Paul Guarino Vasistas et Sylvain Fraysse », mise en ligne le 13 septembre 2017 sur Youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=y18yUt-r71s&t=95s>.

D'un autre côté, peut-être que le travail en gravure fait ressortir l'humain de l'image. Un certain geste que l'on ne retrouve pas dans la photographie et l'image numérique : c'est cette empreinte de la main et ses caprices qui décale ce que l'on imagine de ce que l'on trace réellement.

Dans mon travail sur Tchernobyl, le souvenir des témoignages est important et se reflète sur la manière dont j'ai interprété ces photographies anonymes. Il y a alors des détails de la photographie d'origine qui se perdent au profit de mon imaginaire. Sylvain Fraysse modifie malgré lui aussi l'image d'origine utilisée au profit d'un nouveau point de vue artistique :

Son travail nous fait toucher du doigt un mystère, qui est comme une pierre philosophale de la noirceur : c'est un art qui change l'image en humain, l'objectif en subjectif et dévoile le sensible par cet accomplissement poétique : l'impression d'un regard¹².

Se crée alors une nouvelle mémoire à travers cette empreinte mentale figée dans la matière, dans une lutte contre l'oubli.

En 2014, Sylvain Fraysse commence une série de 38 gravures, *Let's Build a Fire*, dont certaines des images gravées reprennent des captures d'écrans prises par l'artiste sur des sites de *sex-cams*, alternant avec des images d'accidents de voiture, de cadavres d'animaux ou de lieux en ruine.

Ici nous retrouvons l'esthétique de l'univers punk rock, marqué par la violence d'images crues, parfois choquantes et le thème de la pornographie, de l'*Eros*, opposé au *Thanatos*. Peut-être s'agit t-il d'un memento mori, comme celle d'une nature morte nous présentant d'une part toutes ses victuailles provoquant le désir et d'une autre part, le cadavre d'un animal ou un crâne humain nous rappelant que nous aussi sommes mortels. L'imagerie punk est d'autant plus accentuée par la visibilité des trames verticales de la gravure qui donne l'impression que l'image est en train de s'effacer.

Contrairement à *Rust in Peace* où l'image semble figée, ici elle nous paraît constamment en flou, dans une tension érotique que les images d'accidents viennent troubler.

¹² Tanguy Blum, « L'impression d'un regard », *Documents d'artistes Occitanie*, [En Ligne], 2017, consulté le 8 décembre 2023. URL : <https://ddaoccitanie.org/fr/artistes/sylvain-fraysse/reperes/l-impression-d-un-regard>.

Le titre *Let's build a fire*, venant des paroles d'une chanson de Polly Jean Harvey (*Is this desire ?*), et son apparition gravée dans la série, nous mène à penser le départ d'un feu incontrôlé, comme si les images elles-mêmes commençaient à prendre feu. Cette esthétique de l'effacement donne à penser la fragilité de l'apparition de l'image et sa disparition dans les méandres d'un flux médiatique. Néanmoins, Sylvain Fraysse arrache ces images de leur banalité en les immortalisant dans la matière et l'encre noire.



(Fig.8) Sylvain Fraysse, *Let's Build a Fire*, 2014.

Sylvain Fraysse aborde de nouveau le sujet de la pornographie dans une autre série de gravure, *Mélancoliate*, qui questionne cette fois-ci autrement la position du spectateur vis-à-vis de son regard. Le titre *Mélancoliate*, néologisme de l'artiste, vient du mot mélancolie et du suffixe du titre de la plateforme internet d'où viennent les images (*Chaturbate*, pour "chatter" ou "discuter" et "masturbate"). Ce mot-valise permet de rendre compte d'une solitude inévitable face à l'écran, une fausse promesse d'utopie donnée par internet, dont résulte un désœuvrement, une désillusion de ses utilisateurs.

Tous ces visages gravés rendent compte d'un ennui, d'un moment d'absence mais aussi de prise de conscience d'un vide creusé, qui prend son sens avec la gravure, puisque l'on retire la matière. Parallèlement, c'est aussi la matière de la chair, la matière du corps qui se voit enlevée aux utilisateurs, se retrouvant alors face à un mur virtuel. Toutes ces fenêtres donnent à voir des lieux intimes, des morceaux de chambre mais contrairement à *Let's build a fire*, rien n'est à caractère purement pornographique, seulement quelques moments de nudités çà et là.



(Fig. 9) Sylvain Fraysse, *Melancoliate*, 2023.

Nous nous retrouvons face à ces scènes dans un suspens, dans l'attente, peut-être dans la tension d'un désir latent, qui n'est pas sans évoquer les tableaux sulfureux de Gustave Courbet où les jeunes filles sexualisées dans les peintures de Balthus. On peut voir dans la composition de ces images une "mise à jour" des sujets anciens, celui du drapé, du nu artistique ou des scènes du quotidien, avec le *camming* et l'image miniature d'une vidéo internet. Sylvain Fraysse fait alors sortir ces images *underground*, ces images de consommation de masse, de leur banalité en les gravant.

En utilisant un art minutieux et ancestral, il anoblit en quelque sorte ces captures d'un instant fugace et permet de créer une nouvelle mémoire. Cette nouvelle mémoire fait émerger les symboles présents dans l'histoire de l'art et dans un contexte contemporain.

L'image « plate » et sans support physique devient dessin d'abord incisé sur la plaque de plexiglas, enfin fixé sur le papier. La couleur devient noir et blanc, qui indique qu'on a quitté la perception réaliste pour entrer dans le domaine de la représentation artistique.¹³

Ainsi, la réponse à la question que se pose Sylvain Fraysse, « *est ce qu'une image aujourd'hui est liée à la mémoire ou à l'oubli ?* » reste ambivalente, car il semble en effet que les images relayées par les médias ou réseaux internet forment une masse indissociable, qui se brasse sans arrêt. Il est cependant difficile d'effacer totalement nos traces sur internet, d'où les *lost medias* ("médias oubliés" mais pas complètement perdus) et les enquêtes qui visent à retrouver certaines informations en ligne. Finalement, c'est la mémoire liée à l'image et non l'image même qui s'évanouit au fil du temps. La gravure permet peut-être de sauver cette mémoire de l'oubli, en donnant une permanence à l'image, un temps plus long d'apparition, en les figeant dans l'histoire de l'art. D'un autre côté, certaines images restent parfois ancrées dans notre mémoire, que ce soit la figure de la Joconde ou la photographie du magma nucléaire dans les sous-sols de Tchernobyl. Ces images nous permettent de contextualiser et même de faire des rappels dans le cycle perpétuel d'oubli de l'histoire.

¹³ Julien Syrac, « Les chambres mystérieuses », *Documents d'artistes Occitanie*, [En Ligne], 2017, consulté le 8 décembre 2023. URL : <https://ddaoccitanie.org/fr/artistes/sylvain-fraysse/reperes/les-chambres-mysterieuses>.

2. La photographie pour une image persistante

L'image photographique constitue quant à elle un témoin inespéré face au temps en tant qu'empreinte lumineuse. Elle constitue une image qui parvient à survivre même dans les moments les plus sombres de notre histoire.

Il est important de se rappeler la révolution que fut l'avènement de l'image photographique dans le monde de l'art.

Elle fut d'abord lourdement critiquée par plusieurs artistes et critiques, réduite à une simple copie mécanique du réel, sans véritable valeur artistique contrairement à la peinture. Charles Baudelaire en fit la critique la plus agressive dans son introduction au *Salon de 1859* :

A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil.¹⁴

Cependant, n'est-elle pas l'aboutissement de plusieurs siècles de recherches et d'acharnement en peinture pour atteindre l'apothéose de la *mimèsis* ? D'un autre côté, il est stupide de vouloir mettre sur le dos de la photographie un but unique de copie absolue du réel, de mimèsis, car ceci, la peinture l'a déjà recherché sans véritablement y réussir. Il me semble d'ailleurs que vouloir atteindre ce but en peinture reste une cause perdue, à partir du moment où notre représentation du monde diffère d'un individu à un autre. Le peintre ne peint pas ce qui est devant lui, mais ce qui est reflété à travers lui, comme un prisme. « Le peintre peint avec les yeux¹⁵ » dit Novalis, car « La nature visible semble préparer le travail du peintre et être le modèle qu'il ne pourra jamais atteindre¹⁶ ».

¹⁴ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 6 | Mai 1999, mis en ligne le , consulté le 06 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.

¹⁵ Novalis, *Les Disciples à Saïs et Les Fragments*, Bruxelles, Paul Lacomblez, [1802], 1914, p.102.

¹⁶ *Ibid.*, p.102.

La photographie vient alors mettre un grand coup de marteau dans la querelle du réalisme dans l'art, puisqu'elle libère « les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance.¹⁷ » Dans son *Ontologie de l'image photographique*, André Bazin explique particulièrement bien ce « besoin d'illusion » présent dans la peinture depuis le XVI^e siècle. L'invention du principe de la *camera obscura*, dont les origines sont floues, et d'autant plus de la *camera lucida* - « tel était le nom de cet appareil, antérieur à la photographie, qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un oeil sur le modèle, l'autre sur le papier¹⁸ » - annonçait déjà la venue de la photographie, telle une prophétie.

Pourtant, les premières photographies prises par Nicéphore Niepce ou Louis Daguerre font preuve d'une certaine norme, de règles de composition qui sont en réalité celle de l'art. *La table mise*, photographie de Niepce prise aux alentours de 1822, n'est ni plus ni moins qu'une nature morte.

Aussi bien la photographie ne prend-elle pas historiquement de manière directe la relève du réalisme baroque et Malraux fait remarquer à juste titre qu'elle n'a d'abord d'autre souci que "d'imiter l'art". en copiant naïvement le style pictural. Niepce et la plupart des pionniers de la photographie cherchaient d'ailleurs par ce moyen à copier les gravures¹⁹. Ce dont ils rêvaient c'était de produire des œuvres d'art sans être des artistes, par décalcomanie. Projet typiquement et essentiellement bourgeois mais qui confirme notre thèse en la portant en quelque sorte au carré. Il était naturel que le modèle le plus digne d'imitation apparût d'abord au photographe être l'objet d'art en ce qu'il imitait déjà à ses yeux la nature, mais en mieux. Il fallait un certain temps pour que, devenant lui-même artiste, le photographe en arrive à comprendre qu'il ne pouvait copier que la nature.^{20 21}

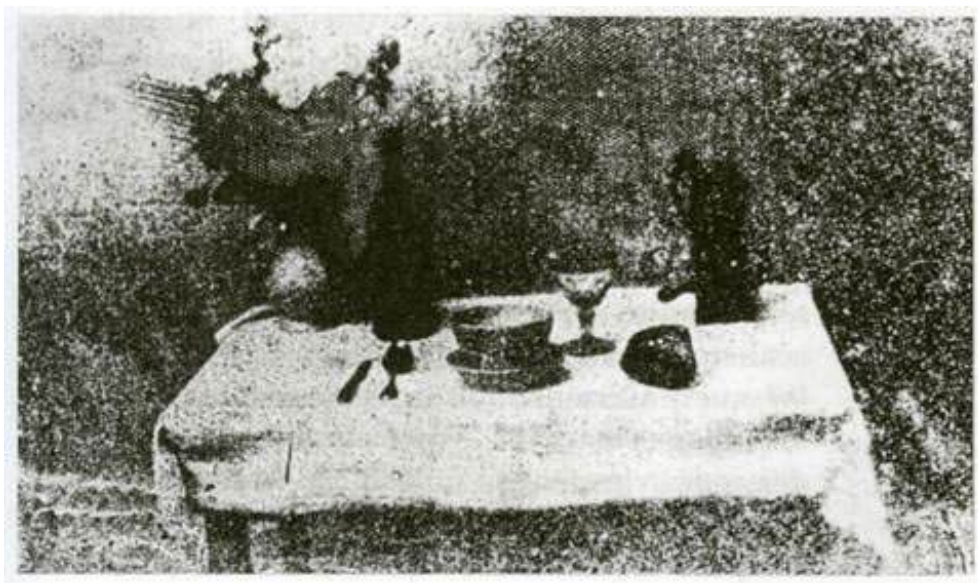
¹⁷ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, [1958], 1990, p.12.

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, [1980], 2009, p.164.

¹⁹ Je remarque par ailleurs ici une tendance des graveurs, moi comprise, à graviter autour des pratiques photographiques tant qu'elle nous rappelle les forts contrastes de la manière noire ou le grain de l'aquatinte.

²⁰ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *art. cit.*, p.13.

²¹ Ce que je remarque avec l'histoire de ces premières photographies et ce que dit Bazin sur l'imitation de l'art par les photographes, c'est un parallèle sur notre époque avec l'avènement de l'intelligence artificielle (IA). Beaucoup de personnes se sont « ruées dessus », comme le dirait Baudelaire, afin de pouvoir créer des images correspondant à une esthétique idéalisée, souvent grotesque, qui reprend souvent pour base la *mimésis*. Faire de l'art sans être artiste, et de surcroît, pouvoir copier tel ou tel style de n'importe quel maître. Cela remet en question la notoriété de l'artiste et plusieurs voix sur les réseaux sociaux ne manquent pas de mettre à mal la légitimité du soi-disant « génie artistique ». Mais ce qui est intéressant, c'est justement cette réflexion sur ce qu'est un artiste de nos jours. L'artiste est-il un créateur d'images ? Peut-être l'IA serait-elle un nouveau média permettant de mettre à jour des débats dans le monde de l'art, et se révélerait-elle un nouvel outil pour l'artiste plasticien.



(Fig.10) Nicéphore Niepce, *La table mise*, alentour 1822.

André Bazin critique le penchant des premières photographies (Niepce) à vouloir imiter l'art, tels que les natures mortes d'un Chardin, justifiées par un bon goût bourgeois et une industrie. En réalité, ce qui a causé cette crise autour de la photographie et de l'art, c'est l'absence de l'homme, ou plutôt, sa perte de contrôle sur le processus d'apparition de l'image, qui se fait désormais en un clic, par des procédés chimiques et physiques. Contrairement à tous les arts qui sont fondés sur la présence de l'homme, la photographie « agit sur nous en tant que phénomène " naturel ", comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.²² ». Alors, la solution à ce besoin de réalisme se trouvait dans la « genèse », d'où l'homme doit être exclu puisque sa perception du réel ne pourra jamais être absolue.

Très vite, le portrait photographié remplaça en grande partie le portrait peint, évidemment, tous deux répondant à des besoins différents et à différentes échelles. Je pense notamment à ces photo-cartes de visite, qui annoncent la future carte d'identité et font entrer la photographie dans l'industrie capitaliste. Objet petit, pratique, passe partout, répondant peut-être au besoin narcissique de celui qui la possède, mais aussi, objet de curiosité.

²² André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *art. cit.*, p.13.

De plus, la reproductibilité de l'image photo permet sa réception à une plus grande échelle, et par conséquent, comme le théorise Walter Benjamin, « sa portée déborde la sphère de l'art.²³ ». D'une certaine manière, l'objet se rapproche de l'individu, la rendant plus intime, mais d'un autre côté, le procédé photo devient accessible en masse (surtout de nos jours, avec le numérique) et tout un monde se croit devenir photographe.

L'image photo apporte quelque chose de nouveau dans la représentation du réel : Benjamin explique dans sa *Petite histoire de la photographie* que les images peintes « aussi longtemps qu'elles durent, ne le font que pour témoigner de l'art de celui qui les a peintes.²⁴ ». Il prend ensuite l'exemple d'une photographie de David Octavius Hill :

Cette pêcheuse de Newhaven [...] conserve quelque chose d'irréductible au seul témoignage de l'art photographique de Hill, une chose qu'il ne faut pas passer sous silence, qui exige opiniâtrement le nom de celle qui a vécu là-bas, qui est encore ici véritablement présente et qui jamais ne pourra complètement se dissoudre dans l' "art".²⁵



(Fig.11) David Octavius Hill, *Mrs Elizabeth Johnston. Newhaven fishwife*, vers 1843-1846.

²³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.22.

²⁴ *Id.*, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, [1931], 2012, p.15.

²⁵ *Ibid.*, p.15.

Alors, la photographie possède une force qui lui permet de ne pas totalement se dissoudre dans l'histoire de l'art. Peut-être liée à cette idée d'absence de l'homme dans l'apparition de l'image. Cependant, Walter Benjamin nous dévoile qu'à travers ses images, l'observateur qui les contemple « se sent irrésistiblement conduit à y déceler, *hic et nunc*²⁶ ». L'ici et maintenant une certaine magie par laquelle le spectateur a devant les yeux un infime instant qui n'est plus que passé, et qui pourtant, continue de se dérouler devant ses yeux (il parle même d'« avenir » de l'image).

Du côté des théories de Roland Barthes sur la photographie, on nous parle d'un « *noème* », du « *Ça-à-été*²⁷ » de l'image. Le critique nous amène aussi l'idée de l'« *interfuit*²⁸ » (l'intraitable), qui dit que ce « que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) [...] il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé.²⁹ ». Ici, il explique que la photographie « est *sans avenir*³⁰ » (contrairement à Benjamin) car elle est parfaitement immobile, « La boucle est fermée³¹ », elle fait preuve d'une finitude absolue (Il utilise l'exemple d'une photographie de feu sa mère lorsqu'elle était enfant, la *Photo du Jardin d'Hiver*, qu'il ne dévoile pas). Mais en même temps, elle est le « retour du mort³² », ou, sa mise en scène, comme dans un théâtre, afin de l'immortaliser. C'est peut-être ici que se trouve le souci anachronique de la photographie : le « *réfèrent photographique* », c'est-à-dire « la chose *nécessairement réelle*³³ », dont on ne peut mettre en doute l'existence dans un espace temps, est immortalisé. Cependant, ce qu'explique Roland Barthes, c'est qu'en voulant faire une image qui va conserver la vie, on produit en réalité une mort (ce que l'on voit dans une photographie est un « réel à l'état passé³⁴ », une sorte de spectre).

²⁶ *Ibid.*, p.16.

²⁷ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, op. cit., p.120.

²⁸ *Ibid.*, p.121.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p.140.

³¹ *Ibid.*, p.140.

³² *Ibid.*, p.23.

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ *Ibid.*, p.130.

Si je trouve du présent dans une image photographique, je le trouve vis-à-vis de moi, car « je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant* ?³⁵ ». C'est en cela que réside aussi la force de la photographie, car elle nous fait nous rendre compte de notre propre présence et donc d'un présent.

Une autre des grandes forces de la photographie, comme vu précédemment (*noème*), est le fait qu'elle constitue un formidable témoignage du passé³⁶. Roland Barthes en donne d'ailleurs un exemple frappant :

Je repense au portrait de William Casby, « né esclave », photographié par Avedon. Le *noème* est ici intense ; car celui que je vois là a été esclave : il certifie que l'esclavage a existé, pas si loin de nous ; et il le certifie, non par des témoignages historiques, mais par un ordre nouveau de preuves, expérimentales en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du passé, et non plus seulement induites³⁷.

La photographie prend alors cette nouvelle valeur testimoniale et documentaire³⁸, notamment dans le monde de la sculpture. En effet, Auguste Rodin se voit refuser sa sculpture de l'Âge d'airain au *Salon* de 1877, car on l'accuse de l'avoir directement moulée sur le modèle. C'est grâce aux photographies, prises par le photographe Gaudenzio Marconi, du plâtre et du modèle Auguste Neyt, que Rodin défend la légitimité de son œuvre sculptée. Cet événement marque l'histoire de la photographie, dans le sens où cette dernière constitue une preuve d'authenticité irréfutable pour l'époque.

C'est bien dans les moments les plus sombres de notre histoire, que la photographie a su faire parvenir des images troublantes, nécessairement réelles, afin de faire survivre les témoignages hors du temps. Contrairement à la gravure, dont je parle dans la partie précédente, la photographie possède ce rapport au réel qui est absolu selon les théories ontologiques de certains critiques, et qui pourrait donc se dégager de toute subjectivité.

³⁵ *Ibid.*, p.131.

³⁶ Il est évident que de nos jours, surtout avec le numérique et l'IA, l'authenticité des images photographiques est mise à mal. Entre *fake news*, *deep fake* ou montage PhotoShop, il faut désormais douter du soi-disant réel qui nous est proposé par les médias. C'est en cela que l'exposition sur le *Faits Divers* (voir page 11), nous montre à quel point la frontière entre vrai et faux est d'autant plus floue.

³⁷ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*, p.125.

³⁸ Musée Rodin, « Preuves à décharge : Les photographies de l'Âge d'Airain », dans *Rodin et la photographie*, s.d., [En ligne], consulté le 10 février 2025. URL : <https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-arts/rodin-et-photographie>

Il me semble tout de même que les témoignages gravés font preuve d'une certaine réalité eux aussi, mais plutôt liés à une pulsion, une souffrance, une blessure (les compositions sont peut-être inventées, mais les souffrances liées aux événements ne l'étaient pas). Dans la photographie, on arrive à quelque chose d'immédiat qui nous dépasse presque, quelque chose de volatile, qui s'évapore dans la lumière. Lors de mes premiers tirages argentiques (Fig.12) (que j'ai pu développer au laboratoire photo du centre Saint Charles à Paris), les images négatives de mes pellicules photos semblaient toujours m'échapper. Elles sont de nature capricieuse, comme une vapeur ou une lumière, et l'exercice est de les attraper pour les fixer sur un support sensible.

Le processus de révélation de l'image est délicat, il requiert de jongler entre différents temps dans les bains (bain révélateur, bain d'arrêt, bain fixateur, bain de rinçage), tout prenant garde à ce que l'image ne s'efface pas.



(Fig.12) *Sans titre*, 2023.

Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman utilise l'exemple de quatre morceaux de pellicule qu'il dit arrachés à l'enfer que sont les camps de concentrations pendant la seconde guerre mondiale. Ces images, prises par des membres anonymes du *Sonderkommando* dans les camps, constituent de précieux témoignages, des petits bouts d'une immense machine infernale.

« Il est troublant qu'un tel désir d'*arracher une image* se soit concrétisé au moment le plus indescriptible [...] moment où il n'y avait plus place, chez ceux qui assistèrent, hébétés, à cela, pour la pensée ni pour l'imagination.³⁹ ». Malgré cet événement d'une violence inimaginable et caché à la vue de tous, l'image a persisté et s'est offerte au monde en tant que survivante. La photographie floue, tantôt abstraite, tantôt éblouie par la lumière du soleil montre l'immédiateté avec laquelle ces images ont été prises, et la peur constante de l'auteur anonyme (Fig.13).



(Fig.13) Photos prise par un membre du Sonderkommando Auschwitz, août 1944, Archive du Musée national Auschwitz-Birkenau.

Ce qui reste étonnant est le miracle par lequel ces pellicules sont parvenues à sortir de cette prison, cachées à l'intérieur d'un tube de dentifrice.

Or, la photographie manifeste, sous cet angle, une aptitude particulière [...] à enrayer les plus farouches volontés de disparition. [...] Un simple bout de pellicule [...] est capable d'engendrer un nombre illimité de tirages, de générations et d'agrandissements en tous formats. La photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle en possède donc l'éminente *puissance épidémique*.⁴⁰

Ainsi, il est possible que la photographie ait aussi pour vocation la conservation de la mémoire, elle est même une des formes les plus persistante du témoignage, pouvant se démultiplier, s'agrandir, se montrer sous tous ses angles.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *image malgré tout*, Paris, Minuits, 2004, p.2.

⁴⁰ *ibid*, p.2.

En effet, « l'appareil photographique devient toujours plus petit, toujours plus prompt à capturer des images fugaces et dissimulées⁴¹ », s'ajoute à cela sa formidable capacité à pouvoir être reproduite à grande échelle.

Cela explique peut-être l'utilisation de cette dernière dans beaucoup d'œuvres de Christian Boltanski, notamment dans ses *Monuments*, où il met en scène les portraits de personnes anonymes, avec des petites boîtes et lumières, rappelant des scènes religieuses. Cependant, Boltanski évoque par ses œuvres une dimension intime de la photographie en mettant parfois ses proches ou lui-même en scène dans ses installations.

La photographie semble en effet contenir une nature intime, de petit objet, petite image, qui pourtant disparaît à partir du moment où elle est partagée avec le monde.



(Fig.14) Christian Boltanski, *Monument*, 1985.

Les installations de l'artiste sont de véritables archives photographiques, qu'il n'a eu de cesse d'accumuler au cours de sa vie, comme une lutte contre le temps et l'oubli pour construire une gigantesque mémoire sous la forme d'un monument. Dans son œuvre intitulée *Sans titre (Réserve)* (Fig.15), Boltanski compose un véritable mur de petites boîtes à biscuits en métal, dont la rouille témoigne de l'érosion face au temps.

⁴¹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, op. cit., p.57.



(Fig.15) Christian Boltanski, *Sans titre (Réserve)*, 1991.

Huit portraits d'enfants anonymes reposent au sommet de l'installation, éclairés par de petites lampes de bureau. Dans les boîtes sont entreposés des vêtements, jouets, chaussures et photographies, leur donnant une valeur de reliquaire. Cette installation évoque sûrement les victimes de la Shoah, Boltanski étant lui-même de famille juive, mais surtout d'une violence perpétrée contre une génération et un peuple. Le contraste et la symbolique avec les visages d'enfants en sont d'autant plus forts, on pourrait presque croire à des petits tombeaux, des souvenirs mis en boîte. À travers cette œuvre, Boltanski construit une sorte de mémorial à l'être humain et son histoire, qui reste cependant fictif puisque l'on ne connaît pas l'origine des photographies ou des objets.

A ce moment-là la photographie fonctionne comme un accroche-mémoire, comme une madeleine de Proust; plus qu'un dépôt solennel du souvenir et de la mémoire, elle devient, de façon dynamique, un lieu d'animation, de ressourcement, de récréation de la mémoire et même de récréation active et permanente de cette mémoire. Ce qui permet de comprendre que la mémoire est une dynamique, constamment active, et non une statique. La photographie est bien, alors, une mémoire des absents et du passé; elle est même un des médias privilégiés de la mémoire.⁴²

⁴² Emmanuel Garrigues, « La photographie comme trace », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol 53 (2), p. 79-94, 1998, p.86. URL : <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.389>.

Alors, puisque la photographie relève de la mémoire, relève t-elle aussi de la trace ? Emmanuel Garrigues nous propose une lecture de la *photographie comme trace* : « il y a trace parce qu'il y a mémoire : mémoires individuelles et mémoires collectives.⁴³ ». Dans cet essai, la trace en question est multiple (scientifique, policière, etc.). Il parle d'abord de l'inconscient « dont la photographie est capable d'enregistrer des traces, en instantané.⁴⁴ » par rapport à un comportement pris sur le vif dans une photo. Il reprend par là l'exemple de Walter Benjamin et de son « *inconscient optique*⁴⁵ », c'est-à-dire ce qui est dévoilé inconsciemment à travers l'analyse d'une photographie, par rapport au photographe, mais aussi par rapport au regardeur selon Garrigues. Il parle alors de « matérialisation de trace de la pensée visuelle⁴⁶ » par la photographie, une certaine vision secrète sur laquelle le regardeur va plus ou moins se projeter (l'idée de *punctum* de Barthes).

Si je devais prendre en exemple mes quelques premiers tirages fait en argentique (Fig.12), il semble en effet qu'un certain inconscient optique ait guidé mon œil. Première chose, dont je me rends compte après coup, c'est le vide, la solitude présente dans ces images (aucun être humain, seulement des bâtiments ou objets). Ensuite, c'est la présence de lignes (moins peut-être pour la quatrième prise en rapproché), cette dimension architecturale, une volonté du bien fait ou bien rangé. Plus d'une fois l'on m'a reproché de faire des images « trop sages », ce qui traduit sûrement une difficulté à sortir de préoccupations esthétiques. Alors, ces détails inconscients se seraient retrouvés figés dans mes images, comme une trace. Mais l'exemple le plus flagrant, et celui qu'utilise Garrigues, c'est la photo de famille, surtout pour les témoignages qu'elle apporte. Après tout, le livre de Roland Barthes sur la photographie commente en réalité la seule photographie qui lui importe, celle de sa mère enfant.

Et au-delà de la trace psychique, nous pourrions aussi parler de la nature d'empreinte de la photographie.

⁴³ *Ibid.*, p.80.

⁴⁴ *Ibid.*, p.81.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, op. cit., p.18.

⁴⁶ Emmanuel Garrigues, « La photographie comme trace », art. cit., p.81.

A l'occasion de l'exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* au Centre Pompidou en 2015, une discussion sur cette même question nous apprend les limites de la théorie ontologique ainsi que la persistance d'une croyance en la force d'empreinte de la photographie.

Tout le monde s'accorde à dénoncer la dimension identitaire abusive de la théorie ontologique, qui ne tient pas compte de la diversité des pratiques photographiques. [...] Mais le constat peut-être le plus frappant de cette discussion est au contraire celui de la résistance, contre vents et marées, d'une croyance dans la nature d'empreinte de la photographie.⁴⁷

Ainsi, ce serait en prenant un nouveau modèle, celui de l'empreinte, que l'on peut mieux se rendre compte du pouvoir de représentation de la photographie. De plus, dans notre contexte actuel, qui est celui du numérique, l'image est plus que jamais manipulée, et la question de la représentation fait d'autant plus débat. Nous assistons à une dématérialisation de l'image à travers l'écran, qui peut diffuser à grande échelle, dans le monde, sur tout écran connecté. D'une manière assez étonnante, une partie de la création contemporaine de nos jours tend, au contraire, à aller vers une forme plus primitive de la photographie. Il y aurait comme un regain d'intérêt pour le concret et le tactile face à l'angoisse du géant virtuel. Ce pourquoi une partie des artistes se tournent vers des procédés plus artisanaux, ou alors se les réapproprient pour pouvoir les remettre à jour, vis-à-vis de nouveaux médias. Ainsi, « la force esthétique de la trace reste vive chez des photographes qui pratiquent une forme de *slow photography* expérimentale, [...] Il s'agit bien de reconsidérer ou de réinventer les paramètres de la photographie en assumant un retour à la matérialité.⁴⁸ ».

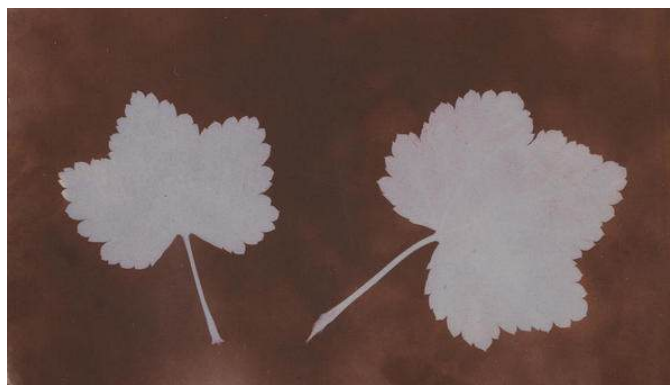
Dans les débuts de la photographie, nombreux sont les chercheurs à tenter de fixer une image du réel sur papier. On pense notamment aux célèbres *Photogenic drawings* de William Henry Fox Talbot, qui restituent directement la trace d'un objet sur support photosensible (Chlorure de sodium et nitrate d'argent). Cette technique fonctionne à peu près comme un pochoir où le produit exposé à la lumière prend une teinte brune.

⁴⁷ André Gunthert, « Que dit la théorie de la photographie ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 19 mai 2016, consulté le 21 janvier. URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>.

⁴⁸ Anne Immelé, « Opacité du médium le renouveau de la photographie comme trace », *Artpress*, n°447, septembre 2017, p.58.



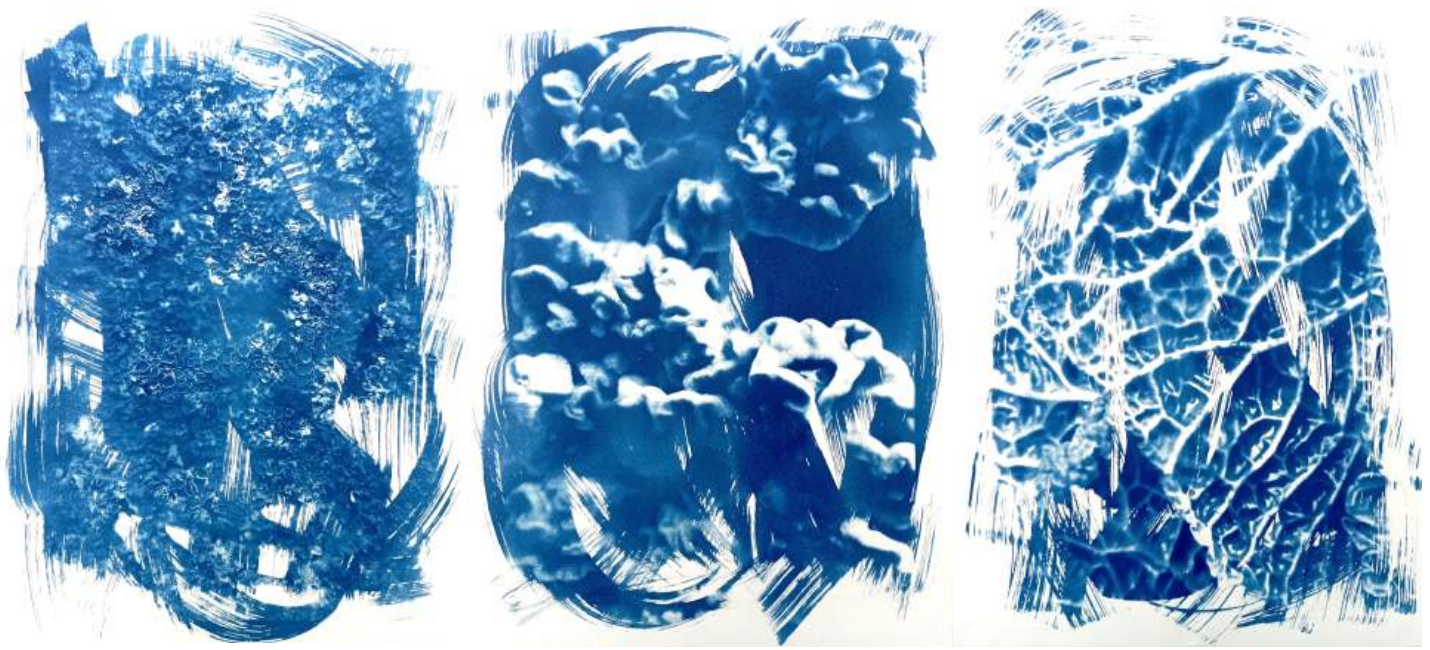
(Fig.16) W. H. Fox Talbot, *Dessin photogénique d'une dentelle*, 1839-1844.



(Fig. 17) W. H. Fox Talbot, *Dessin photogénique de deux feuilles*, 1839.

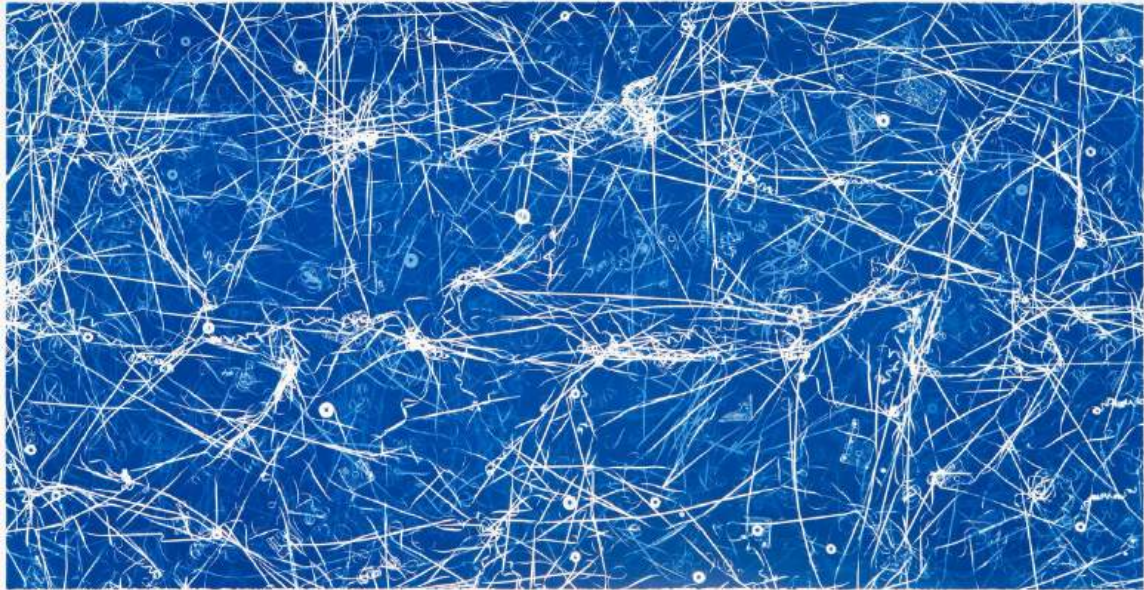
Nous voyons déjà dans cette pratique, une volonté de la restitution du réel sur un support à travers l'empreinte lumineuse.

Bien avant de découvrir le processus de révélation en photographie argentique, j'avais déjà expérimenté l'une des formes primitives de la photographie : le cyanotype. Inventé et mis au point par le scientifique et astronome John Frederick William Herschel en 1842, utilisant des sels ferriques au lieu de sels d'argent, ce procédé produit lui aussi une empreinte monochrome de l'objet mis sur le support sensible. Ce qui n'est pas exposé à la lumière est ensuite retiré lors d'un bain de rinçage à l'eau. La couleur bleu de Prusse ou cyan, généré par le ferricyanure de potassium, en fait une technique qui ne séduit pas le monde de la photographie de l'époque, constituant une contrainte trop forte, qui ne convient pas forcément à tous types de sujets. Cependant, dans mes travaux en cyanotype (Fig.18), c'est justement ces contraintes qui m'ont poussé à expérimenter avec ce médium. Ce sont les formes organiques de la nature sur lesquelles j'ai d'abord jeté mon dévolu. J'ai conservé par photographie numérique des rencontres particulières avec cette matière végétale. C'est avec mon propre téléphone portable (outil maintenant devenu indispensable dans la vie de tous les jours) que j'ai pu immortaliser ces bouts de textures insolites avec un mode de photo dit « macro ».



(Fig.18) *Sans Titre*, cyanotypes, 2023.

De nos jours, pratiquement tous les téléphones de dernière génération possèdent ce paramètre avec une lentille grandissante, comme un appareil macrophotographique de poche. Maintenant, plus que jamais, l'accessibilité à ce genre d'outil se fait à grande échelle, dans le monde, toujours en s'accéléralant. J'ai ensuite passé ces photographies en négatif à travers un logiciel, pour pouvoir les imprimer sur un film transparent et les retranscrire en cyanotype. De cette manière, je me réapproprie en quelque sorte cet ancien procédé qu'est le cyanotype au travers de nouvelles technologies. Cela relève tout de même d'un formidable anachronisme. Cependant, je me positionne aussi dans le sillon de ces artistes contemporains qui renouvellent un *Slow art*. Ce qui est insolite avec ce genre de procédé, par l'empreinte, c'est le fait de pouvoir d'une certaine manière, se détacher du « *réfèrent photographique* ». J'en prends pour exemple les cyanotypes de Christian Marclay (Fig.19), qui travaille sur de très grands formats où il enchevêtre des bandes audios les unes sur les autres, parfois en les déplaçant pendant une exposition longue à la lumière. Le résultat nous est presque abstrait, si ce n'était pas pour la présence, parfois, de quelques empreintes de cassettes.



(Fig.19) Christian Marclay, *Allover (Dixie Chicks, Nat King Cole and Others)*, 2009.

Le cyanotype est particulier, dans le sens où il permet de changer totalement l'ambiance, par sa couleur qui donne quelque chose d'aquatique, et le point de vue d'une image tout en conservant quelque chose de l'ordre de son essence. Les accidents dû à l'exposition, le côté aléatoire font de ce médium un outil difficile à maîtriser en plus de la contrainte monochrome. L'artiste Michaël Roy l'explique très bien dans son interview sur son exposition *Boys don't cry*, série de portraits en cyanotypes :

Le procédé du cyanotique a quelque chose d'artisanal et de difficile à maîtriser, l'exposition aux rayons UV, par exemple, reste toujours aléatoire mais provoque parfois des accidents ou des déperditions sur l'image et donc la restitue autrement. Il ne subsiste qu'un fantôme de l'image d'origine.⁴⁹

On retrouve alors ici l'idée de l'image photographique comme spectre, mais pas dans le même sens morbide qu'en fait Roland Barthes, et plutôt dans un sens où elle perd son corps d'origine, pour devenir une apparition. On pourrait cette fois-ci prendre l'exemple des ambrotypes de l'artiste photographe Sally Mann.

⁴⁹ The Steidz, « Michaël Roy, visages en extases », [En ligne], 2020, mis en ligne le 7 février 2020, consulté le 28 septembre 2023. URL : <https://thesteidz.com/2020/02/07/michael-roy-exposition-photo-alain-gutharc-paris/>.

Procédé plus proche du daguerréotype, il permet d'obtenir avec rapidité une image, d'abord négative par transparence, sur une plaque de verre, qui redevient positive lorsque l'on y applique un fond noir. L'artiste utilise pour ses photos un objectif abîmé, qui transfère donc sur l'image finale des défauts qu'elle invite volontier dans son œuvre. Anne Immelé, dans son article sur la photographie comme trace, nous propose d'ailleurs de lire l'œuvre de l'artiste comme une manière « d'abolir la distance entre ce qui est de l'ordre du visible et de la réminiscence⁵⁰ » puisque les traces et les flous de ces défauts « sont aussi visibles que le réel photographié⁵¹ ».



(Fig.20) Sally Mann, *Antietam (Black Sun)*, 2001.

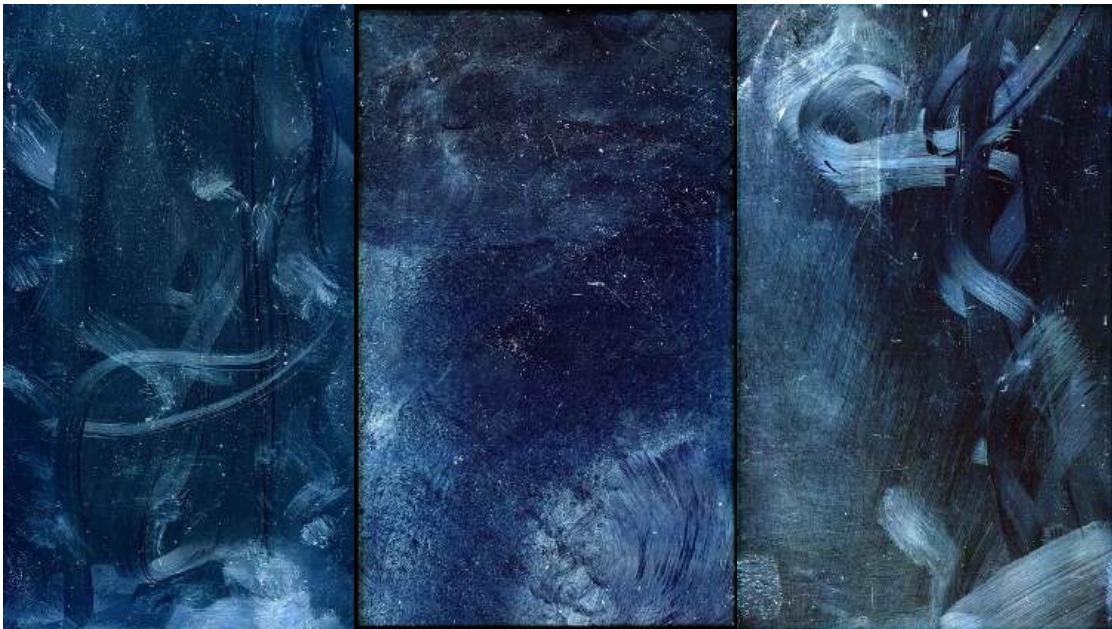
Avec le cyanotype, je sors de la simple image photographique sage, c'est-à-dire dans son format normalisé, car j'ai la liberté de pouvoir choisir la zone qui sera sensible. On retourne vers quelque chose de pictural, comme l'aplat du pinceau, ou plutôt le trait d'encre libre, qui laisse entrevoir la trace des poils du pinceau. Je retrouve alors le geste de la main, associé à l'image qui va apparaître, grâce au cyanotype.

L'émulsion chimique devient elle aussi mon encre. De surcroît, l'échelle de l'image, c'est-à-dire son zoom sur la partie d'une texture végétale (lichen, champignon,

⁵⁰ Anne Immelé, « Opacité du médium le renouveau de la photographie comme trace », *art. cit.*, p.60.

⁵¹ *Ibid.*, p.60.

feuilles), sort complètement le réel de son contexte. Ce que je veux dire, c'est que ces détails, auxquelles on ne prête pas forcément attention par rapport à notre échelle de vision, deviennent d'une part gigantesques, comme des paysages surréalistes ou mondes aliens (qui ne sont pas sans rappeler les photographies de graines de Karl Blossfeldt, dévoilant un monde qui était jusqu'alors « blotties dans les plus petites choses⁵² »). De plus, la couleur bleutée du cyanotype donne l'illusion d'y voir autre chose : beaucoup de gens ont cru voir un nuage dans un de mes cyanotypes (Fig.18), alors qu'il s'agit en réalité d'un minuscule champignon dans le creux d'une écorce. Cette pratique questionne ainsi l'image photographique et son rapport au réel. Dans sa série *Galaxy* (Fig.21), Baptiste Rabichon nous fait voir à grande échelle des traces de doigts sur l'écran du samsung Galaxy (double jeu de mot).



(Fig.21) Baptiste Rabichon, série *Galaxy*, 2014.

La question du document photographique est ici déplacée, car il ne s'agit plus de représentation mimétique, mais d'une présence, d'une matière qui remet en question le spatial dans la photographie. En zoomant sur ces petits détails, l'artiste nous amène dans un monde fait de trace, comme s'il s'agissait des aplats d'un pinceau sur une toile, ou bien d'une astrophotographie.

⁵² Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, op. cit., p.19.

B. L'herbier et le livre comme sauvegarde

1. L'herbier, vers une accumulation

Nous avons vu jusqu'à présent, que beaucoup d'artistes, dans leurs pratiques artistiques, avaient une certaine tendance naturelle à l'accumulation. Certes, cela tombe sous le sens, dans la mesure où la création artistique est déjà en soi une accumulation de choses et de connaissances ou d'expériences, plus ou moins digérées par l'artiste. Avec Christian Boltanski par exemple, il s'agit d'accumuler des objets et des portraits photographiés en les composant pour faire des œuvres monumentales. L'artiste a ainsi accumulé au cours de sa vie des objets qu'il réinvestit dans sa création ; qui témoigne aussi du passage du temps (rouille, photographie ancienne), pour justement lutter contre l'oubli et créer une mémoire.

Mais alors, quel lien avec l'idée de l'herbier ? Peut-être dans son modèle : il permet de cataloguer ce qui a été prélevé ou accumulé. Cependant, ce dernier reste lié à son usage scientifique d'outil permettant d'identifier les végétaux prélevés. Il est donc indéniablement lié à la nature. Le premier herbier illustré, le plus ancien conservé jusqu'à nos jours, est celui du médecin Pedanius Dioscoride, intitulé *De Materia medica*, datant du premier siècle après Jésus-Christ. Les herbiers réalisés à partir de collage direct de plantes auraient fait leur apparition plus tard, dès le 16^e siècle, en Italie, avec un certain médecin et botaniste du nom de Luca Ghini (1490-1556). Son usage premier était celui d'une pharmacopée, un instrument thérapeutique permettant de trouver des remèdes (ou poisons). Néanmoins, il semble que son utilisation s'étende au-delà de la sphère médicinale, pour déborder dans celle de la poésie. Jean-Jacques Rousseau, qui s'était réfugié dans sa propriété de Môtiers dans le canton de Neuchâtel, en 1764, afin d'échapper aux condamnations portées contre ses écrits, se découvre une passion pour la botanique.

Alors qu'il compose les *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), il parcourt la campagne à la recherche de plantes et de mousses qu'il collectionne et catalogue dans de petits herbiers, destinés à ses études ou ses amies. Ce passe-temps (qui devient vite passe-temps bourgeois, devenu à la mode dans les salons) est pour lui totalement dénué de tout intérêt pharmaceutique ; il s'agit alors plutôt d'une simple contemplation de la beauté naturelle, qu'il idéalise souvent dans ses livres. On pourrait voir ici une manière pour le philosophe de se détacher des activités frivoles du mondain (et surtout d'échapper aux critiques et censures), mais aussi de se réfugier dans la méditation, comme un ermite, grâce aux plantes. Une certaine humilité se dégage de cette pratique, car Rousseau ne cherche pas à agrandir ses herbiers vers d'autres horizons, au contraire, il étudie ce qui l'entoure déjà dans sa campagne. C'est une manière de redécouvrir ce qui est souvent laissé au second plan, le trivial d'une mousse qui habille l'écorce d'un arbre.

Dans les pas de Rousseau, de nombreux artistes et poètes du romantisme se prennent de passion pour l'herbier, dont il s'inspirent dans leurs écrits (notamment Georges Sand, qui se crée un véritable imaginaire grâce à sa passion pour la botanique).

Lors de la Première guerre mondiale, en 1917, le poète-lichenologue italien Camillo Sbarbaro, alors engagé auprès de la Croix Rouge, constitue un herbier dans les tranchées. Dans son livre *Lichens*, Vincent Zonca nous apprend que la passion du poète pour les lichens est en réalité liée à un profond désespoir psychologique, sûrement dans le contexte d'un désenchantement du monde face à la guerre. Pour Vincent Zonca « l'écriture de Sbarbaro est lichen », que « ses recherches scientifiques et sa quête poétique sont liées.⁵³ ». Dans ses poèmes, Sbarbaro fait de l'herbier un poème qui détient tout le savoir et la mémoire d'un lieu :

L'herbier n'est pas simplement un échantillonnage ou une nomenclature ; il est aussi un témoignage du lieu de prélèvement. Récolter des plantes, décrire des paysages, en ce sens, le geste est le même : récolter des lieux [...] Nombre de poèmes de Sbarbaro sont foncièrement des descriptions de paysages, des empreintes d'un moment.⁵⁴

Il est étonnant que ce soit dans de tels lieux, dans des tranchées, que le poète ait décidé de collecter et classer des mousses et des lichens.

⁵³ Vincent Zonca, *Lichens, Pour une résistance minimale*, Paris, Le Pommier, 2021, p.149.

⁵⁴ *Ibid.*, p.150.

Dans ces sillons lugubres emprunts de mort, quel genre de mémoire a-t-il bien pu récolter ? Cela dit, j'en ai moi-même fait l'expérience lorsque j'ai pu visiter les anciennes tranchées du Hartmannswillerkopf dans le massif des Vosges.



(Fig.22) Photographies prises dans les anciennes tranchées du Hartmannswillerkopf, Juillet 2024.

Entre chaque pierre, au sein de chaque crevasse habitent des mousses, des champignons et des plantes. Ces êtres se sont fondus au décors, créant un nouvel écosystème qui s'est adapté aux ruines de la guerre, témoignant aussi du temps qui s'est écoulé depuis. Sans le savoir, à ce moment, je récoltais en photographiant cette minuscule nature et je composais mon propre herbier.

Camillo Sbarbaro s'est tourné vers ce microcosme du lichen, toujours dans le souci des artistes de pouvoir saisir une partie du réel, mais aussi : « Perdu dans le monde, l'herbier est pour le poète une forme de compensation et de recherche d'union.⁵⁵ ». Ainsi, cet instrument de botanique se révèle être un formidable outil poétique, capable de synthétiser en des fragments la mémoire de notre monde. D'un autre côté, il permet aussi l'émancipation de l'esprit du poète ou de l'artiste face aux angoisses du réel, presque comme une thérapie.

⁵⁵*Ibid.*, p.151.

Dans mes recherches, je tombe sur un « *herbier de prison* » fait par Rosa Luxemburg, une militante et théoricienne politique. Véritable révolutionnaire, elle est emprisonnée en 1915 dans la prison pour femmes de Barnimstrasse à Berlin, libérée pour six mois puis placée de nouveau en détention préventive en 1916 jusqu'à la fin de la guerre en 1918. Elle est assassinée le 15 janvier 1919, un an après sa libération et son herbier n'est révélé au public qu'en 2009 suite à une enquête. Cet herbier, elle le compose alors qu'elle se trouve entre quatre murs, avec les plantes qu'elle trouve dans la cour de la prison ou avec des spécimens plus ou moins exotiques que ses amies lui envoient dans des lettres. Pour elle, la pratique de l'herbier lui donne un véritable sentiment de liberté alors même que sa situation prouverait l'inverse : « L'état de fusion avec tout ce qui existe devient une évasion quotidienne, une perte de soi dans l'étendue de la nature.⁵⁶ ». Dans la préface de *Herbier de prison*, Muriel Pic exprime que cet herbier est « l'archive d'une liberté préservée en dépit de tout, l'archive d'une résistance et d'une évasion.⁵⁷ ». Ici encore, l'herbier reste un objet qui permet de s'émanciper face à l'humanité, de se fondre avec la nature ; d'arracher un bout du réel comme pour garder un fragment de mémoire entre les pages d'un livre. Que ce soit chez Rousseau, Sbarbaro ou Rosa Luxemburg, l'herbier est un petit trésor, souvent intime, et une fenêtre vers un monde de contemplation.

Nombre d'herbiers avaient recours auparavant au savoir esthétique et technique de graveurs et d'illustrateurs afin de reproduire les végétaux sur leurs pages. Le dessinateur et botaniste Francis Hallé, a longtemps étudié la structure des arbres à travers le dessin pour s'approprier un savoir. Il explique que « le temps long du dessin est celui d'un dialogue avec la plante » et que ce dernier « est une œuvre de la pensée humaine : le dialogue avec le "motif" dessiné y requiert une place⁵⁸ ».

La botanique, bien plus que les autres sciences naturelles, a une connexion privilégiée avec la représentation esthétique [...] Comme si, à la différence des autres disciplines scientifiques, la botanique n'avait jamais pu se passer d'une médiation esthétique pour exprimer et communiquer ses résultats [...] Le bien-fondé méthodologique de l'herbier repose sur l'idée que, d'une certaine manière, l'essence de chaque plante, son identité non seulement taxinomique mais aussi physique et anatomique, se résume à son apparence, à sa capacité à être forme originaire de l'expérience.⁵⁹

⁵⁶ Rosa Luxemburg, *Herbier de prison (1915-1918)*, Genève, Héros-Limite, 2023, p.15.

⁵⁷ *Ibid.*, p.18.

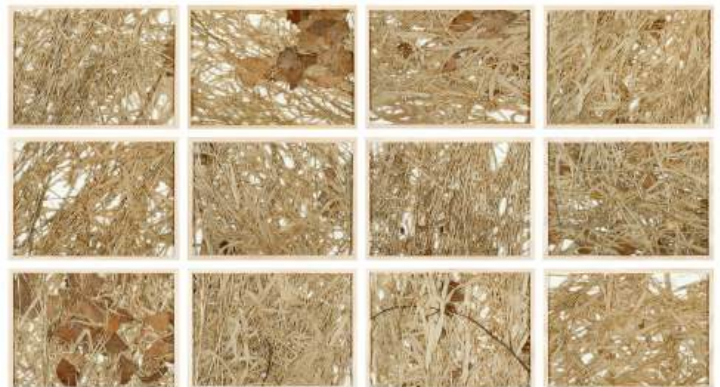
⁵⁸ Francis Hallé, *Atlas de botanique poétique*, Paris, Noyelles, 2017, p.8-9.

⁵⁹ Emanuele Coccia, « l'expérience du monde », *Nous les arbres*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2019, p.30.

De nos jours, beaucoup d'artistes reprennent la structure de l'herbier dans leurs œuvres. Se faisant artiste-botaniste-chercheur, ils étendent cette pratique au domaine artistique. C'est le cas d'Herman de Vries, artiste néerlandais, qui a produit certaines de ces œuvres avec ce qu'il récolte dans la nature. *From the forest floor* (Fig.23), est composée de collage de feuilles mortes, branches écorces et autres débris naturels que l'on peut trouver au sol d'une forêt. Dans ce travail, on retrouve une certaine préoccupation esthétique dans la composition des éléments récoltés : chacun des morceaux est placé de manière à ce qu'ils ne dépassent pas sur l'espace des autres ; les couleurs forment un dégradé de brun-orange ; le tout est placé dans un format rectangulaire, qui donne un aspect pictural au collage. Ici, tout est minutieusement placé, on retrouve alors cette rigueur scientifique propre à l'herbier. Au contraire, dans ses *Wintervegetation* (Fig.24), on assiste à un travail d'accumulation moins contrôlé de plantes ou feuilles séchées, aplaties derrière un verre. Elles évoquent plutôt une nature sauvage, au-delà du contrôle humain, des carrés de végétation qui pourraient bien déborder du cadre.



(Fig.23) Herman de Vries, *From the forest floor*, 1997-1998.



(Fig. 24) Herman de Vries, *Wintervegetation V*, 2010.

La pratique de l'herbier rend alors compte d'une sorte d'esthétique du prélèvement, car dans un sens, l'action de relever un motif ou une forme de la nature relève déjà d'un choix esthétique. L'herbier est donc le résultat d'un long temps de collecte mais aussi d'une réflexion sur la forme et la composition.

Dans ma production *Fragments cachés* (Fig. 25), j'ai moi aussi entrepris de composer un herbier. Ce travail réunit plusieurs macrophotographies retranscrites en cyanotype et associées à des textes. Les textes, eux aussi en cyanotype, se confondent parmi les images floues. Ils font eux-mêmes partie de cet herbier, et je les considère comme des sortes d'*herbiers de mots*, car au même titre que les photographies/cyanotypes, je les ai collecté au gré de mes lectures (quelques-uns sont des poèmes que j'ai composés). J'ai accumulé des images pendant plus d'un an, lors de déambulations (que je dirais rousseauistes) dans des lieux forestiers que je côtoie depuis mon enfance. Ce geste de collecte à travers la photographie m'a aussi permis de me réapproprier ces lieux à la fois familiers et étrangers, d'apercevoir un revers du paysage dont je n'avais pas connaissance. La forêt est en soi comme un grand musée à ciel ouvert, il est impossible de la découvrir totalement, il y a toujours plus à voir. « Georges Perec a ce mot, l'«endotique», pour dire, sur un plan culturel, le nécessaire recentrement du regard sur les choses qui nous sont quotidiennes⁶⁰ ». Georges Perec, tout comme Rousseau, nous invite à retrouver dans notre quotidien, une certaine magie, des détails mystérieux qui avaient échappé à notre perception en devenant de simples banalités. D'une certaine manière, cela montre que l'on ne connaît pas véritablement les lieux de notre quotidien, d'où la nécessité de se recentrer sur cet « endotique⁶¹ ».



(Fig. 25) *Fragments cachés*, 2024.

⁶⁰ Vincent Zonca, *Lichens, Pour une résistance minimale*, op. cit., p.123.

⁶¹ Georges Perec l'évoque dans la revue *Cause commune*, n°5, février 1973, repris ensuite dans *L'Infra-Ordinaire*, p.11.

Avec l'utilisation de la macrophotographie pour mon herbier, je me plonge davantage dans un monde imaginaire, dans une rêverie ; le travail du botaniste se trouve lui aussi dans l'agrandissement de son sujet végétal afin de plonger dans une certaine intimité : « La loupe du botaniste, c'est l'enfance retrouvée.⁶² ».

L'artiste Suedois Oscar Furbacken utilise lui aussi l'agrandissement photo dans ses œuvres, notamment pour les lichens, qui deviennent des paysages aliens sous sa loupe.



(Fig. 26) Oscar Furbacken, *Lichen urbain*, 2009.

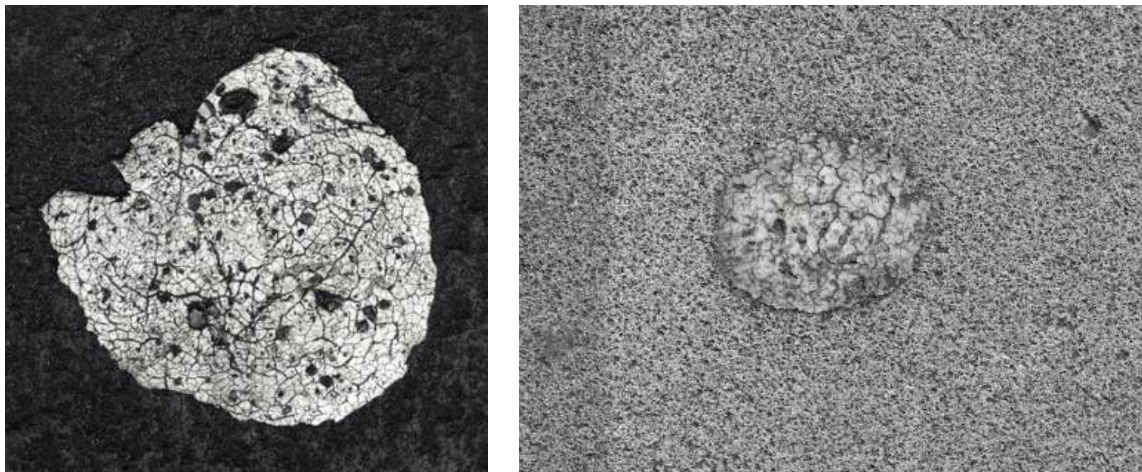
En les agrandissant de la sorte, l'artiste nous invite à admirer la structure insolite de cet être symbiotique minuscule, mais aussi de le rendre plus imposant de sorte à ce que l'on ne puisse plus l'ignorer. C'est aussi par cela que je rapproche le travail de cet artiste du mien, (bien que je n'avais pas la connaissance de son travail avant de faire mon herbier) et il est étonnant de voir à quel point ce sujet de nature à grande échelle préoccupe toute une communauté d'artistes. Nous sommes tous reliés par des réflexions, comme la structure d'un lichen, « nous sommes des lichens à grande échelle⁶³ ».

Une autre artiste, Effie Paleologuou, attire aussi mon attention dans sa série des *Microcosmes* (Fig.27).

⁶² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.146.

⁶³ David Georges Haskell, *Un an dans la vie d'une forêt*, Paris, Flammarion, 2014, p.18.

Dans cette dernière, elle photographie et agrandit les taches produites par les chewing-gums écrasés sur les sols de la capitale anglaise. Il est difficile ici de ne pas voir un rapprochement avec le lichen crustacé blanc *Lecanora muralis*, surtout que le titre *Microcosme* laisse entendre une simulation du comportement naturel du lichen.



(Fig. 27) Effie Paleologou, deux exemples de la série *Microcosmes*, 2013.

Avec le sujet banal du déchet chewing-gum, l'artiste se remet dans cet « endotique » dont parle Perec et l'on pourrait parler d'un *herbier urbain*, qui se concentre sur ces empreintes, non biodégradables, jonchant nos paysages citadins. Cependant, ce que nous présente la photographie avec ce catalogage de tâches qui se déclinent sous de multiples teintes et formes, ce n'est pas l'éloge d'un noble organisme, mais la trace humaine qui nous répugne. Une trace que l'on préfère éviter et oublier, voire effacer si possible, que l'artiste agrandit pour nous mettre face à notre propre dégoût. Il est étonnant de vouloir faire un herbier mettant en exergue l'empreinte néfaste de l'homme, sa pollution ; et en même temps, ne serait-ce pas un moyen de le confronter à sa propre folie. Dans son *Tchernobyl Herbarium* (Fig.28), Anaïs Tondeur (en collaboration avec le philosophe Michael Marder et le bio-généticien Martin Hajduch) rend compte des traces d'une pollution invisible et de ses dégâts sur la flore. Son herbier est composé de rayogrammes radioactifs de spécimens cultivés sur les sols irradiés autour de la centrale de Tchernobyl. *L'Herbarium*, commencé en 2011 et toujours en cours, nous fait prendre conscience du temps infiniment long nécessaire pour que la matière radioactive perde ses particules et retourne à un état stable.

Ce travail analyse les conséquences désastreuses sur la nature environnante : cette pollution invisible devient tout à coup visible à travers l'empreintes des spécimens irradiés sur la plaque photosensible.



(Fig. 28) Anaïs Tondeur, trois exemples de radiogrammes de *Tchernobyl Herbarium*, 2011- en cours.

Dans une récente exposition au musée d'art moderne de Paris, intitulé *L'Âge atomique*, j'ai découvert l'installation de l'artiste Susanne Kriemann, *Lupin, fougère, genêt* (Fig.29), spécifiquement créée pour cette exposition. Son œuvre renvoie à l'herbier radioactif d'Anaïs Tondeur, car elle rassemble aussi dans son installation des échantillons de plantes contaminées. Ces échantillons sont collectés dans les terres uranifères de l'Allemagne de l'Est qui ont fourni la matière première au programme soviétique nucléaire entre 1946 et 1991. Elle imprime ensuite en photogramme les spécimens récoltés en les plaçant sur du papier photosensible, qu'elle éclaire avec le flash de son *smartphone*. Le cartel de l'œuvre explique enfin que Kriemann « représente les plantes comme acteurs puissants, déstabilisant ainsi les points de vue anthropocentriques sur le paysage nucléaire du Limousin.⁶⁴ ». L'herbier ne serait-il pas alors une manière de sortir de notre propre anthropocentrisme, en nous focalisant sur la nature environnante ?

⁶⁴ MAM, *L'Âge atomique*, Susanne Kriemann, *Lupin, fougère, genêt*, cartel, Paris, du 11 octobre 2024 au 09 février 2025.

Par ailleurs, cataloguer et montrer cette pollution comme l'ont fait Anaïs Tondeur et Susanne Kriemann, montre à quel point la nature sauvegarde une infinité de données. Le lichen par exemple, est un très bon bio-indicateur de pollution. Cela nous renvoie à ce que dit Camillo Sbarbaro lorsqu'il décrit l'herbier comme un moyen de récolter la mémoire d'un lieu. Ainsi, une partie de la mémoire de la tragédie de Tchernobyl se trouve désormais dans les plantes.

Dans une autre de mes productions, j'utilise la technique du frottage afin d'accumuler des traces et de composer une sorte d'*herbier en frottage*. Comme pour mon travail en cyanotype présenté précédemment, il s'agit d'un long travail de collecte à travers les mêmes lieux forestiers. Toutes ces empreintes ont été réunies et reliées au fil dans un *Livre-écorce* (Fig. 29), sous la forme d'un parchemin enroulé. L'idée étant d'obtenir une œuvre ouverte sur laquelle je peux venir greffer encore et encore, comme un herbier infini (mais un herbier est-il jamais vraiment fini ?).

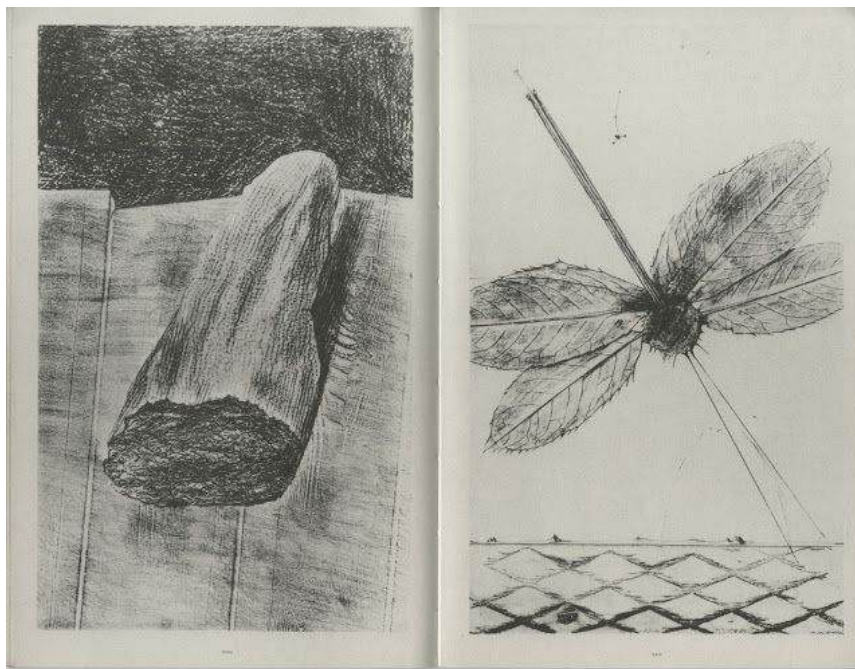


(Fig. 29) *Livre-écorce*, 2024.

Contrairement à la photographie ou au dessin, le frottage permet de faire une trace directe, à même la matrice, par décalcomanie. De plus, selon Max Ernst, qui aurait été le premier à amener ce processus dans l'art, le frottage possède une force hallucinatoire. L'artiste surréaliste expérimente le frottage, qu'il mélange parfois avec la peinture et le collage.

Dans son portfolio *Histoire naturelle* (Fig. 30), Ernst produit 34 frottages qu'il détourne en créature ou formes insolites. Il associe cette pratique à l'idée d'automatisme et les images produites sont propices aux rêveries :

Pour Max Ernst, le frottage est autant un ébranlement érotique qu'une plongée dans les entrailles de la nature. Procédé artistique et expérimental, le frottage possède une valeur euristique et épistémologique. Il décape la matière inerte ou vivante et révèle l'infinie variété des formes naturelles. Un frottage n'est pas monotone, il est aussi unique qu'une empreinte digitale. Chaque planche, qu'elle soit débitée par un menuisier ou dessinée par Max Ernst, recèle la signature d'un arbre ou d'une forêt.⁶⁵



(Fig.30) Max Ernst, planches 23 *le pain vacciné* et 24 *les éclairs au-dessous de quatorze ans*, dans *Histoire naturelle*, 1926.

Ainsi, comme avec l'agrandissement de mes photographies, le frottage me permet aussi d'isoler une texture en plus de la rendre graphique. Comme le démontre Ernst, le frottage est tout autant propice à l'imaginaire et à la rêverie car il ouvre vers un monde de formes avec lesquelles on peut expérimenter. Ce processus révèle en même temps le volume de sa matrice, car toute forme n'est pas forcément bien imprimée selon sa surface, on retrouve alors la dimension aléatoire de l'empreinte.

⁶⁵ Georges Sebbag, « Le vol d'un libellule dans un portfolio », *Philosophie et surréalisme* [En ligne], consulté le 17 février 2025. URL : <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/le-vol-dune-libellule-dans-un-portfolio/>.

2. Le livre comme espace d'archivage et d'échange

Proposer une œuvre d'art sous la forme du livre soulève énormément de questions quant à son usage et sa forme. En effet, un livre, comme un roman par exemple, n'est-il pas déjà considéré comme une œuvre ? Dans quelle mesure le livre d'artiste se différencie-t-il d'une œuvre philosophique, littéraire ou d'un recueil de poèmes ? Dans les prémices du livre d'artiste on retrouve *L'après-midi d'un faune*, livre créé conjointement par Édouard Manet et Stéphane Mallarmé, publié en 1876. Yves Peyré le qualifie de « livre de dialogue⁶⁶ » dans son essai *Peinture et poésie, le dialogue par le livre*. Il y a dialogue, car deux esprits se rencontrent dans ce livre, entre le poète et le peintre : « il met en avant un compagnonnage permanent, une amitié idéale et réelle⁶⁷ ». Selon Peyré, Mallarmé serait l'initiateur de ce qu'on appelle aujourd'hui le livre d'artiste. Dans le sillon de Mallarmé et plusieurs autres écrivains, il y a eu dada. Ce mouvement vient bouleverser le monde de l'art, il déconstruit pour mieux reconstruire ; il casse les frontières dans le monde des arts, prône le métissage. Cependant, les artistes dadas ne mêlent jamais deux pratiques différentes dans leur livre, ce qu'explique Yves Peyré : « dans le livre ils honorent merveilleusement cette pente pour peu que les deux manières ne soient pas le fait d'un même homme⁶⁸ ». Mais c'est véritablement avec les artistes Edward Ruscha et Dieter Roth que le livre d'artiste prend son essor, entre deux tendances autour des années 1960 (Art conceptuel et Fluxus). Le livre d'artiste permet de remettre en question le sujet du livre comme objet d'art mais est lui-même difficilement définissable, se présentant sous une multitude de formes. Néanmoins, s'il y a bien une chose que l'on peut affirmer, c'est que le livre d'artiste est le lieu fécond de rencontre et d'échange. Lors d'une visite à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, j'ai pu découvrir cette manière de produire une œuvre : il s'agissait d'un grand livre relié à la main, présentant des illustrations en sérigraphie accompagnées de courts textes agencés selon la composition de l'image en fond. Quoi de plus interactif qu'un livre pour présenter le travail des élèves de l'école.

⁶⁶ Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p.35.

⁶⁷ *Ibid.*, p.57.

⁶⁸ *Ibid.*, p.51.

C'est aussi en échangeant avec des élèves de l'école d'Estienne à Paris que j'ai pu me rapprocher de ces petits objets précieux. Pour moi, il y a cette notion d'interaction qui est intrinsèque au livre d'artiste, puisqu'il reprend la forme du livre, il est multipliable et par conséquent diffusable. D'une certaine manière, *La Boîte-en-valise* (Fig.31) de Marcel Duchamp illustre parfaitement cette idée d'un art portable, capable de se diffuser :



(Fig.31) Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1936-1941.

Ici, Duchamp construit une sorte de mini musée, qui rassemble des reproductions réduites de ses œuvres, les rendant ainsi encore plus accessibles au public. Anne Moeglin-Delcroix, qui a beaucoup théorisé le livre d'artiste, reprend l'analogie de la valise (« *Bibliothèque en valise* ») dans les titres de ses présentations. Elle explique que « la valise est, en outre, révélatrice de la discrétion intrinsèque du livre d'artiste : on peut faire tenir toute une exposition dans une petite valise⁶⁹ ». Sous forme de valise, l'art voyage, il est rangé (Duchamp a sélectionné ses œuvres les plus importantes) ; le livre d'artiste entre aussi dans l'idée de la valise : il est une œuvre de poche, on peut le consulter à foison, revenir en arrière, le manipuler. On remarque alors aussi quelque chose de l'ordre de l'intime, notamment avec cette « discrétion » dont parle Moeglin-Delcroix qui rejoint ici encore les théories de Walter Benjamin sur l'œuvre et sa reproductibilité : « Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime⁷⁰ ».

⁶⁹ Anne Moeglin-Delcroix, « L'écriture de l'art, (Bibliothèque en valise II) », dans *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p.73.

⁷⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.26.

Peut-être aussi est-ce cette intimité, cette proximité avec le spectateur qui rend le statut du livre d'artiste si particulier et compliqué, car il reste une œuvre unique.

Dans mes premiers essais avec le livre-objet, j'ai choisi de faire un double jeu avec le *livre-écorce* (Fig.29), afin de faire un livre qui renvoie à son propre matériau. Le mot livre, qui vient du latin *liber*, désigne la couche la plus profonde de l'écorce, la plus souple, avec laquelle on fabrique le papier. Cette origine du mot livre dévoile alors un potentiel sur ce travail, car la présence forte et brute du matériau qu'est l'écorce prend tout son sens. Durant tout le processus de création de ce livre, j'ai travaillé l'écorce comme s'il s'agissait d'une peau, d'un cuir, que je tannais. Le côté souple mais résistant de l'écorce de bouleau m'a aussi permis de le coudre afin de faire une reliure. Avec cette pratique, on retrouve l'idée d'un *slow art*, c'est-à-dire que l'on retourne à une conception qui demande beaucoup de temps, puisque l'artiste doit aussi se faire imprimeur et parfois éditeur. L'artiste, avec son livre, devient à la fois le concepteur et le réalisateur : il est alors exposé aux aléas de l'impression, il devient son propre artisan, le metteur en scène d'un théâtre des imprévus. Leszek Brogowski propose même que « le livre n'est plus une *expression* de l'idée, mais le résultat d'un *compromis négocié* entre l'idée de l'artiste et divers éléments aléatoires du contexte de son inscription et de sa réalisation⁷¹ ». Penser le livre d'artiste comme une négociation est intéressant, surtout quand la fabrication de ce dernier n'investit plus seulement l'artiste, mais plusieurs autres spécialistes du livre. De nos jours, un savoir-faire dans les métiers du livre tend à disparaître (reliureur/imprimeur) au profit d'une production rapide et à grande échelle ; l'artiste s'empare alors parfois de ces procédés anciens pour les faire survivre dans ses œuvres, mais sans être dans une perfection de la technique : « le livre d'artiste empêche [...] la spécialisation excessive de l'artiste, susceptible de lui faire perdre contact avec la réalité⁷² ».

Néanmoins, mes expérimentations avec le livre se rapprochent plus du « livre pauvre » que théorise Daniel Leuwers, professeur des universités et critique littéraire et poète :

Le livre pauvre s'expose comme une synthèse des précédentes incursions de l'art dans l'édition. Lui aussi réunit la plume et le pinceau, mais à la surface dépouillée d'un

⁷¹ Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de " mes " livres », dans *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p.163.

⁷² *Ibid.*, p.162-163.

ouvrage inédit, initialement épais d'une dizaine de pages puis réduit à un feuillet unique qu'occupent quelques vers écrits à la main, accompagnés d'interventions plastiques originales. Chaque titre est une création sinon unique, du moins rare, dont les quatre à sept exemplaires ne sont ni édités, ni commercialisés, mais répartis entre les auteurs et un fonds réservé à l'exposition.⁷³

Ainsi, le livre pauvre, que je considère ici comme une sous catégorie du livre d'artiste, se démarque de ce dernier par son refus d'être édité et donc commercialisé. Il met aussi en jeu la notion d'un « art pauvre » dans le sens où les matériaux utilisés ne sont pas considérés nobles, et proviennent parfois de récupération. Le livre pauvre se décline sous de multiples formes, abandonnant parfois les codes de composition du livre, dans un rejet du bien fait. Cependant, « en se refusant à la vente, le livre pauvre paraît s'isoler définitivement ⁷⁴», mais un isolement nécessaire pour échapper aux collectionneurs et à la valeur marchande. Pour l'artiste, ce format est l'occasion d'un retour à l'artisanat, un retour à la main, au manuscrit et à l'unique ; non pas dans l'idée d'un « frein à la trouvaille » mais plutôt pour un métissage des techniques nouvelles et anciennes : « Il importe d'ensauvager le “ livre de dialogue ”, soit en s'en remettant à la neutralité du mécanique, soit en prônant les incertitudes de la main, soit en sollicitant un artisanat davantage porté sur la quête que sur l'application⁷⁵ ».

Ce que l'on retrouve entre le livre d'artiste et le livre pauvre, c'est l'utilisation du texte et de l'image/dessin, qui est sans arrêt remis en question. Ce qui revient souvent est ce danger que l'un éclipse l'autre sur la page, ou que l'image vienne doubler simplement le texte (comme pour un livre illustré). Beaucoup d'artistes ont questionné la relation entre le texte et l'image dans le livre, dans leur possible (ou impossible) coexistence. En Occident, art et écriture semblent se faire la guerre, « fréquemment l'un a recouvert l'autre, la compétition a toujours été mise en avant⁷⁶ », comme si l'un des deux devait forcément dissiper l'autre.

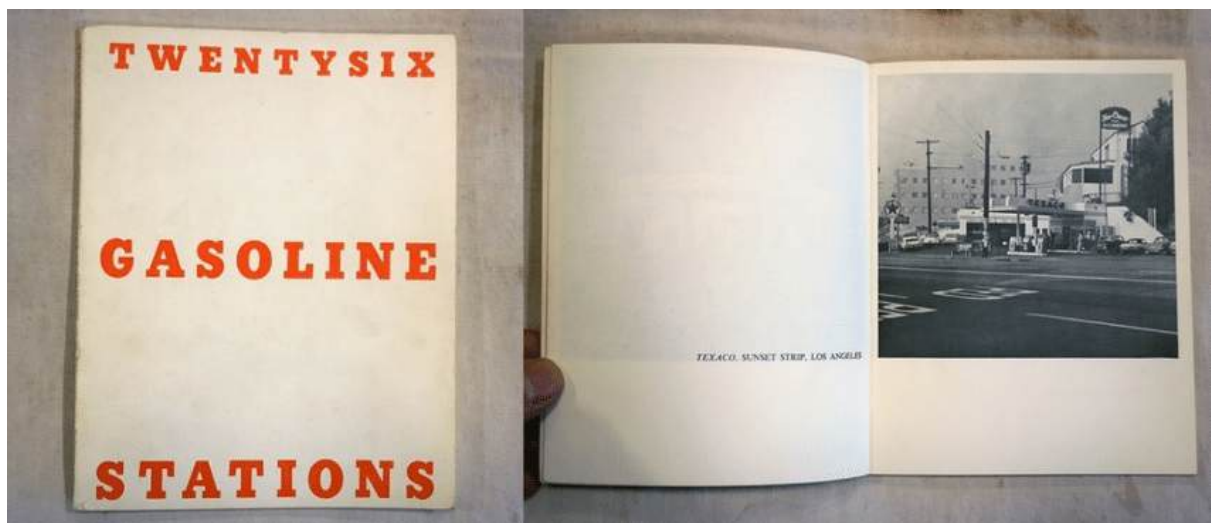
⁷³ Julien Michel, *Le livre pauvre, Identité trouble, identité double*, Toulouse, PUM, 2024, p.9.

⁷⁴ *Ibid.*, p.11.

⁷⁵ Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *art. cit.*, p.61.

⁷⁶ *Ibid.*, p.38.

Ce qui n'est pas le cas pour l'Orient (Chine et Japon) ou l'Afrique : pour le premier, l'art et l'écriture sont équivalents et même continuité, tandis que pour le deuxième l'art « sous toutes ses formes (sculptures et peintures), est une histoire narrée avec force détails⁷⁷ ». Dans son *Twentysix Gasoline Stations* (Fig.32), Edward Ruscha présente, comme le suggère son titre, vingt-six photographies en noir et blanc de stations-service. Imprimé à plusieurs milliers d'exemplaires, il est considéré comme étant le premier livre d'artiste contemporain.



(Fig.32) Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.

Dans ce livre, Ruscha donne à l'image la quasi-totalité de l'espace, avec quelques bouts de textes, qui sont en réalité le nom et l'emplacement des stations présentes dans les photographies. De cette manière, il inverse dans un sens la place traditionnelle prédominante du texte dans le livre. Un autre artiste, Jochen Gerz, reprend avec beaucoup de pertinence cette question du rôle du langage vis-à-vis de l'image dans un cycle de quatre volumes, *Die Zeit der Beschreibung* (le temps de la description). Anne Moeglin-Delcroix explique à propos de son œuvre qu'elle a « pour leitmotiv l'impuissance conjuguée des mots et des images à restituer l'expérience⁷⁸ ».

⁷⁷ *Ibid.*, p.39.

⁷⁸ Anne Moeglin-Delcroix, « L'écriture de l'art, (Bibliothèque en valise II) », *art. cit.*, p.83.

Ses livres, qu'il désigne sous le nom de « *Foto/Texte* », se présentent de la manière suivante : des photographies accompagnées de textes manuscrits, écrit par l'auteur en miroir, comme le faisait Léonard De Vinci sur son dessin de *L'Homme de Vitruve* ; puis sa transcription typographique, qui la rend plus « lisible mais pas moins énigmatique⁷⁹ » et une formule finale, signée et datée qui atteste d'un « *vécu/non-vécu* » (*gelebt/nicht gelebt*).



(Fig.33) Exemple d'un *Foto/Texte*, dans un catalogue dédié à une exposition de Jochen Gerz, Kunsthalle zu Kiel, 1974.

Toutes ces inscriptions nous restent d'une certaine manière illisible ou incompréhensible. Jochen Gerz nous met face à un doute quant à la supposée valeur documentaire de l'image, mais c'est aussi le cas pour le texte, qu'il ne dit pas moins fiable que l'image. Avec l'écriture en miroir l'artiste réussit à faire coexister la trace (écriture) mais aussi son effacement (l'auteur ne peut plus lire son propre texte qui est illisible ni le corriger). Moeglin-Delcroix en dégage alors deux paradoxes : « l'inversion de la relation habituelle entre écriture et mémoire : ce n'est pas à l'écrit de conserver la mémoire mais à la mémoire de garder ce qu'elle peut de l'écrit » et « le renoncement à la correction [...] non relue, l'écriture se maintient au plus près de l'opacité du premier jet⁸⁰ ».

⁷⁹ *Ibid.*, p.84.

⁸⁰ *Ibid.*, p.86.

Cependant, la mémoire se trouve ailleurs dans ce type d'écrit, on la retrouve dans sa manière d'écrire en miroir, qui remonterait de son enfance, où il écrivait de cette manière (il est gaucher) ; cette manière d'écrire est « sa première expérience de l'écriture, la plus naturelle [...] la plus authentique, la plus personnelle⁸¹ ». Ainsi, dans ces *Foto/Texte*, l'artiste garde la mémoire d'une forme d'écriture antérieure. Je retrouve dans une de mes créations, un petit livret leporello (Fig. 34), un point commun avec ce type de mémoire.



(Fig.34) *Mémoire-matière*, 2023.

Mon travail part d'un court texte que j'ai écrit, qui sont les souvenirs d'une maison de mon enfance appartenant à ma grand-mère. De la même manière que Georges Perec dans *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) ou dans son roman *Les choses* (1965), j'ai voulu décrire toutes les choses dont je me souviens dans cette maison, en particulier les objets et les meubles, leurs détails, couleurs ou textures. Lorsque j'ai commencé mon texte, je n'ai jamais hésité, ou plutôt je n'avais pas à hésiter car mes souvenirs ressurgissaient aussi vite qu'ils changeaient, tout à été écrit d'une traite. C'est en superposant le texte que j'avais écrit sur les images imprimées de ce petit carnet que m'est naturellement venu la volonté d'utiliser le style d'écriture attaché que j'utilisais dans mon enfance. Comment raconter autrement ces vieux souvenirs qu'avec la forme de ces signes que j'utilisais autrefois. Le signe devient alors lui aussi le symbole de cette mémoire.

⁸¹ *Ibid.*, p.86.

Le choix du format leporello renvoie lui aussi à cette enfance : il est comme un livre dépliant, comme un jeu de pliage et de découpage. En outre, le livre offre selon moi l'occasion de lier image et texte : « L'alliance des mots et des images ne se manifeste jamais mieux que dans le livre⁸² » dit Yves Peyré, ce qui est particulièrement vrai puisque le livre est avant tout un objet dans lequel on va pouvoir écrire.

Faire exister l'image et l'écrit simultanément est une tâche que je trouve plus ardue dans les autres formes que prennent mes productions. Mais c'est aussi l'utilisation du papier carbone qui m'a amené à réfléchir sur cette relation entre art et écriture (le papier carbone étant utilisé dans les machines à écrire) ; en le combinant avec la technique du frottage, je rends mon empreinte écrite.

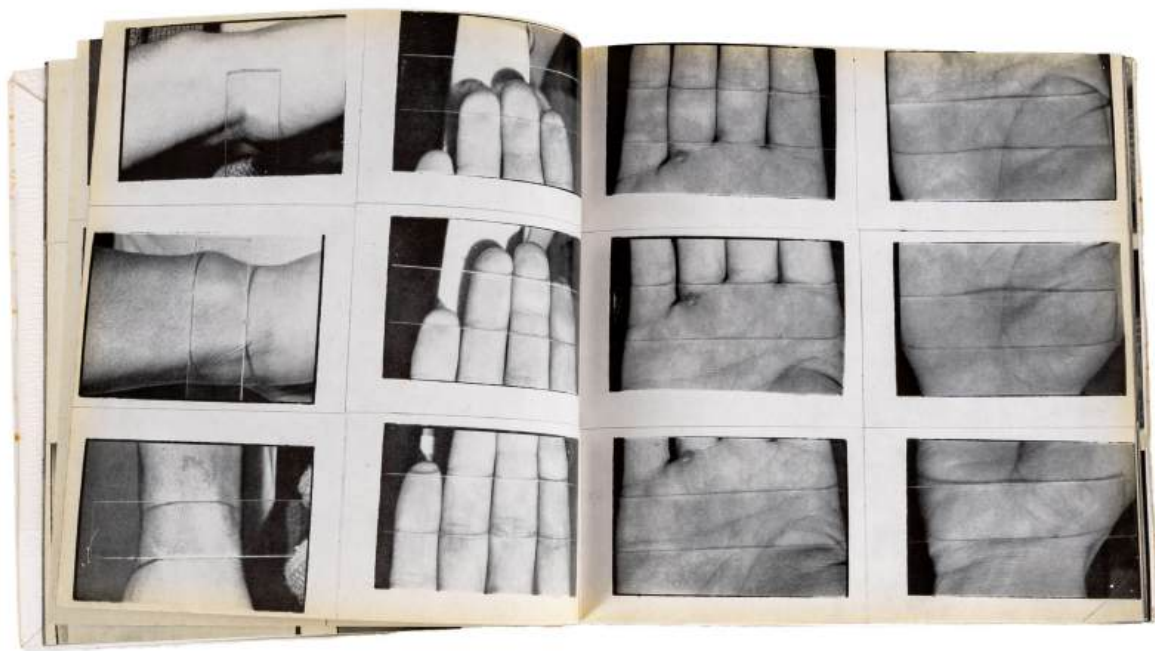
Je pense le livre comme un espace d'archivage et donc de sauvegarde, car après tout, on ne calcule pas les ouvrages par leur nombre, mais par leur volume dans les archives. Cet espace est lieu d'histoire et de rencontre, de mémoire et « le livre d'artiste s'offre comme une sorte de "journal", en son sens étymologique - *a diary* -, c'est-à-dire comme dispositif fait pour nous livrer, page après page comme jour après jour, le contenu du temps qui s'écoule⁸³ ». Mallarmé dit que « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre⁸⁴ » et il semble bien qu'une partie de l'histoire de l'homme ait trouvé refuge dans le millième de mètre cube du livre. L'artiste italien Giuseppe Penone rapproche même le livre de la main de l'homme : « Le livre, c'est d'abord pour moi un objet physique, proche de notre corps, qui ressemble à une main qui se ferme et qui s'ouvre⁸⁵ ». Pour lui, le livre est lieu d'empreinte par excellence, car nous laissons la trace de nos doigts sur les pages sans nous en rendre vraiment compte. C'est pourquoi le livre est un objet si proche du corps. *Svolgere la propria pelle* (Développer sa peau) (Fig.35) est un parfait exemple de cette pensée du livre comme objet tactile.

⁸² Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *art. cit.*, p.54.

⁸³ Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de " mes " livres », *art. cit.*, p.175.

⁸⁴ Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », dans *Oeuvres complètes*, Paris, nrf/Gallimard, 1984, p.378.

⁸⁵ Sylvie Lisiecki, « il y a un esprit de la matière », entretien avec Giuseppe Penone et Jean-Christophe Bailly, *Chroniques*, N°92, 2021, p.9-10.



(Fig.35) Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970.

Diffusée sous la forme d'un livre d'artiste, elle est constituée de photographies de parties du corps de l'artiste pressées sous une lamelle de verre. Par ce travail, Penone donne corps au livre, son propre corps, par la photographie et mais aussi indirectement par son empreinte. Ici, le livre rejoint à nouveau cette notion d'objet manipulable et donc d'objet accessible physiquement par le spectateur ; il est lieu d'échange, non seulement socialement, mais aussi tactilement, par l'empreinte que je laisse ou plutôt que j'échange avec la page.

C. L'empreinte pour transcender le temps

1. Vivre à travers notre empreinte

Dans son *ontologie de l'image photographique*, André Bazin propose de voir dans les arts ce qu'il appelle le « complexe de la momie » : « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse⁸⁶ ». En prenant l'exemple de l'Égypte antique et de sa pratique de momification des corps, il démontre ce besoin humain de survivre même après la mort, afin de la vaincre d'une certaine manière ou plutôt de vaincre le temps. En plaçant des offrandes aux morts, telles que du froment ou bien des statuettes d'argiles (sortes de corps de rechange), on assure leur pérennité. « Ainsi se révèle, dans les origines religieuses de la statuaire, sa fonction primordiale : sauver l'être par l'apparence.⁸⁷ ». Néanmoins, et on le voit de nos jours, la momification permet de préserver certes une mémoire du passé (tels que des données que les archéologues peuvent exploiter) mais certainement pas l'apparence⁸⁸. Bazin fait alors un parallèle avec la peinture de portrait : « Louis XIV ne se fait pas embaumer : il se contente de son portrait par Lebrun » parce qu'« on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle.⁸⁹ ». Cependant, il explique que l'on sort ici du simple besoin de faire subsister son image à travers le temps, puisque le portrait est avant tout le résultat d'une sublimation, une vision de celui qui a peint. On réussit à vaincre le temps grâce à cet idéal immuable de beauté.

⁸⁶ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *art. cit.*, p.9.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Beaucoup de scientifiques tentent de reconstituer le visage de ces momies par la sculpture ou en utilisant des logiciels 3D. Cependant, cela reste une approximation, ce pourquoi plusieurs propositions de visage sont souvent faites pour une même momie.

⁸⁹ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *art. cit.*, p.10.

Mais justement, au-delà de l'apparence, peut-être y a-t-il quelque chose de l'ordre de l'esprit, de ce *Geist* dont parle Hegel, une trace de la pensée humaine qui subsiste dans sa création. Selon André Bazin, la photographie et le cinéma sont l'aboutissement de ce besoin de survie à travers le réalisme : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.⁹⁰ ».

Avec cette idée de « complexe de la momie », d'embaumement des arts plastiques, on peut désormais comprendre dans quelle mesure l'artiste réussit à survivre à travers sa création et à dépasser le temps. Ici encore apparaît la notion d'empreinte : l'ensemble des créations artistiques apparaissent comme des empreintes qui deviennent l'extension du corps de l'artiste et qui sont aussi liées à la nature par la temporalité.

Il est indéniable que l'homme laisse derrière lui sa trace, qu'elle soit aussi insignifiante et éphémère qu'une empreinte de pas dans la boue ou immense et destructrice comme celle laissée par la déforestation. Dans tous ces cas, on remarque que la nature agit comme une peau sur laquelle nous laissons nos empreintes, on pourrait d'ailleurs presque comparer la terre à une matrice gigantesque qui absorbe et garde en elle l'histoire du monde, l'histoire de l'homme. Travailler sur l'empreinte, c'est se faire archéologue du temps et de la mémoire. Si l'on se penche sur l'étymologie du mot trace, « *spur* » en Allemand, « *vestigium* » en latin qui vient du vieux haut-allemand « *spor* » qui signifie à l'origine l'empreinte de pied. « Selon l'histoire du terme, “ *Spüren* “ (“ ressentir “) [...] l'acte qui consiste à relever et à suivre une piste, est intimement lié à cette signification », ainsi « ce n'est donc pas la formation d'une trace, mais plutôt l'emploi qui en est fait *après* sa genèse qui est à l'évidence la forme d'activité “ correspondant “ à la trace.⁹¹ ». Alors, la trace est liée à l'acte de son interprétation et au fait de suivre sa direction, comme un chasseur traque sa proie à travers les empreintes qu'elle laisse, qui ont le potentiel de donner plusieurs informations (temps, espace, état).

⁹⁰ *Ibid.*, p.14.

⁹¹ Sybille Krämer, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 01 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4171>.

« Celles-ci portent le témoignage de ce qui nous échappe et qui demeure pour nous invisible.⁹² ». Le courant artistique *Spurensicherung*, « que l'on peut traduire par “relevé de trace” [...] a paradoxalement joué un rôle d'avant-garde pour la réhabilitation de la lecture des traces en tant que méthodologie scientifique », c'est-à-dire que des artistes « s'approprient le langage de l'archéologie et son protocole méthodologique pour observer les activités humaines et s'intéresser à leur propre culture matérielle.⁹³ ». Pour donner un exemple, Christian Boltanski, qui s'inscrit dans ce courant, évoque dans le processus de création de ses oeuvres - par accumulation d'objets ou photographies dans des sortes d'autels reliquaires - un relevé de trace, une piste vers la conservation d'une mémoire et par là même une archéologie (*archaiología* en grec, dans le sens de l'étude de l'objet fabriqué par l'homme). On pourrait aussi évoquer les anti-monuments de Jochen Gerz, eux aussi relevant des « enjeux politico-culturels et patrimoniaux⁹⁴ » et donc d'une pratique de l'archéologie d'un lieu.

En prélevant diverses empreintes et mémoires que j'ai accumulé moi aussi au gré de mes travaux, j'ai pu me créer un espace-temps organisé naturellement, comme les strates qui composent la terre.

Dans sa série des *Évaporites* (Fig.36), Dove Allouche représente particulièrement bien cette idée de strates. Il s'intéresse au gypse en expliquant que ce minéral est le résultat de millions d'années de transformation naturelle. Il extrait des blocs d'une carrière afin d'en prélever des échantillons très fins qu'il utilise comme négatif photographique. L'artiste se fait alors archéologue : « J'ai essayé de faire de la fouille et du prélèvement un acte fondamental à l'origine de l'oeuvre⁹⁵ ».

⁹² *Ibid*

⁹³ Audrey Norcia, « L'archéologie, cette sorcellerie évocatoire », *Histoire de l'art* [En ligne], 90 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2023, consulté le 04 avril 2025. URL : <https://devisu.inha.fr/histoiredelart/253>.

⁹⁴ *Ibid*.

⁹⁵ Pégard Catherine (dir.), *Visible invisible : Dove Allouche*, Versailles, Dialecta, 2019, p.12.



(Fig.36) Dove Allouche, de la série *Évaporites*, 2019.

« La particularité des roches sédimentaires est de contenir en relative abondance des informations sur nos origines, savoir comment les hommes ont vécu et comment certains d'entre eux vivent encore. »⁹⁶ De cette manière, Dove Allouche puise dans les profondeurs et ramène ces échantillons de roches translucides à la lumière, puis les projette, les agrandit, pour traduire une mémoire vieille de plusieurs millions d'années. Ce qu'il met ici en avant, c'est la capacité de la pierre à contenir notre souvenir, comme un fossile de mémoire. Le titre de son exposition à Versailles, *Visible/Invisible* où il présente cette série, rappelle aussi ce qu'évoque Sybille Krämer au sujet du *Spurensicherung*, c'est-à-dire de rendre visible ce qui demeurerait invisible dans l'empreinte, la trace, par une démarche archéologique.

Les gestes immémoriaux de l'homme sont transmis par la terre, par le bois, par la pierre mais aussi par la culture et la création qui conserve la mémoire. Cette conservation de notre souffle, de notre vitalité, hors de nous, passe par notre création qui subsiste dans le temps. « Pour lui assurer une certaine pérennité, l'œuvre d'art doit donc être faite avec des matériaux durables. Elle doit composer avec le temps, la durée. C'est dans ce sens que l'œuvre devient mémoire collective.⁹⁷ »

⁹⁶ *Ibid.*, p.11.

⁹⁷ Françoise Jaunin, Giuseppe Penone, *Giuseppe Penone : Le regard tactile*, entretiens avec Françoise Jaunin, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2012, p.51.

Agnes Denes, artiste du land art, développe le concept d'œuvre *capsule temporelle* dans sa performance à grande échelle, *Rice/Tree/Burial with Time capsule* (Fig.37), qu'elle prépare entre 1969 et 1979. Son œuvre englobe particulièrement bien cette idée de conservation de la mémoire collective à travers la création. Elle sépare son oeuvre en trois actes comme un cycle de vie : d'abord le long processus de faire pousser un champ de riz dans l'Artpark à Lewiston (NY), qui selon elle représente la vie, la croissance ; ensuite, elle enchaîne en triangle des arbres ensemble, opposé au premier acte, celui-ci empêche la croissance normale ; enfin, elle enterre ces poèmes haïkus pour symboliser l'idée ou le concept, qu'il ne fallait déterrer que dans mille ans. Dans une deuxième version, qu'elle recommence en 1977 sur les mêmes principes, elle enterre cette fois-ci un microfilm contenant les différentes réponses d'étudiants à un questionnaire sur l'évolution. La *capsule temporelle* fonctionne alors comme un *système de communication ouvert* avec nos descendants.



(Fig.37) Agnes Denes, *Rice/Tree/Burial with Time capsule*, 1969-1979.

Cette notion de capsule temporelle est révélatrice du rôle de l'empreinte, dans le sens où l'empreinte (j'évoque ici par exemple, ces empreintes de mains sur les grottes du néolithique) contient aussi en elle des données immémoriales, qui vont subsister à travers le temps pour se livrer aux générations futures, comme un dialogue ouvert avec le passé. Ainsi, la nature elle-même est déjà en soi un moyen pour l'homme de transcender le temps, « non seulement parce que l'homme a pu la transformer, mais aussi parce qu'elle témoigne simplement de son histoire.⁹⁸ ».

⁹⁸ Gilles A. Tiberghien, *Restaurer les œuvres dans la nature*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021, p. 27.

2. L'empreinte comme point de vue anachronique

Nous avons vu jusqu'à présent, que l'empreinte est liée à une certaine temporalité. En effet, l'empreinte est à la fois objet d'un passé qui se rend aussi présent par sa survivance à travers les âges. Dans un sens, elle est l'objet d'une temporalité tout en échappant à cette dernière. Il va de soi qu'une empreinte puisse aussi être quelque chose d'éphémère, puisque la nature l'expose forcément à l'érosion, « mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent, enfouies, repérables par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode.⁹⁹ ». Ainsi, l'empreinte s'offre comme une source de donnée latente, ce pourquoi l'artiste doit parfois aussi prendre la posture d'un archéologue face à celle-ci afin d'en traduire un certain langage. En outre, Georges Didi-Huberman dans son écrit sur *La ressemblance par contact*, pose l'empreinte comme *anachronique* dans la mesure où il n'existe pas d'histoire de l'empreinte :

Il faut prendre acte du fait qu'une histoire de l'empreinte n'existe pas [...] le point de vue anachronique, qui est d'abord un moment, une *épreuve* d'anachronisme, s'impose lorsque manque l'histoire. Non pour se substituer à elle, mais bien pour la faire naître en un point qu'elle méconnaissait jusque-là.¹⁰⁰

Peut-être est-ce par sa nature multiple, confuse, qu'il est impossible d'en faire la typologie. L'empreinte semble bien se multiplier en une arborescence infinie qu'il est impossible de totalement s'approprier. Cependant il ne s'agit pas non plus de l'exclure de l'histoire comme le dit Georges Didi-Huberman, mais qu'une « histoire manque pour ce *processus* concret qui se donne comme un savoir-faire de très longue durée, applicable à des champs matériels et techniques extrêmement variés¹⁰¹ ».

⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.11.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.12.

¹⁰¹ *Ibid.*

L'auteur explique alors que ce manque d'histoire commence aussi par un refus de reconnaître l'empreinte comme art à part entière - en la rejetant « dans la sphère de la reproduction non artistique, de la non-invention artisanale¹⁰² » - et de la relier à « une impureté fondamentale : une impureté justement liée aux procédures de l'empreinte (sous l'espèce du moulage).¹⁰³ ». Même Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, s'accorde à dire que les techniques de reproduction marquent la perte d'une *authenticité*, d'un original unique à l'œuvre d'art, de cet *hic et nunc*. « Encore manque-t-il à la reproduction la plus parfaite une chose : le *hic et nunc* [l'ici et le maintenant] de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.¹⁰⁴ ». Cependant, Georges Didi Huberman nous met en garde sur l'interprétation de l'œuvre de Benjamin qu'il décrit comme un texte complexe, voire inquiétant et surtout contradictoire. Il ne s'agit non pas de « *pleurer la perte de l'origine*¹⁰⁵ », sa mort, qui suggère alors la perte d'une mémoire et d'une survivance, ou de la « *revendiquer* ». Son œuvre est contradictoire dans le sens où au moment où « il émettait l'hypothèse du “ déclin de l'aura “, [il] émit aussi l'hypothèse concomitante de sa survivance au sein même des images reproductibles.¹⁰⁶ ». Et c'est par le portrait que cette aura parvient à survivre : « Dans l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur d'anciennes photographies, l'aura fait signe une dernière fois.¹⁰⁷ ». De surcroît, Benjamin propose de repenser la notion d'origine dans son *Origine du drame baroque Allemand* :

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin [...] un tourbillon dans le fleuve du devenir [...] Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert [...] l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire.¹⁰⁸

¹⁰² *Ibid.*, p.22.

¹⁰³ *Ibid.*, p.13.

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p.18.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, *op. cit.*, p.15.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p.38.

¹⁰⁸ *Id.*, *Origine du drame baroque Allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p.43-44.

L'origine est alors bien cet anachronisme, une « interruption de l'histoire elle-même » et « son ouverture tout à la fois blessante [...] et dévoilante¹⁰⁹ », suggérée par un déclin, une destruction. L'idée de voir l'origine comme un *tourbillon* du devenir pourrait aussi suggérer que l'histoire est comme un éternel recommencement de naissance et de déclin.

Georges Didi Huberman propose de voir l'empreinte comme cette « image dialectique » dont parle Benjamin dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*. Ici encore, il propose un point de vu anachronique pour comprendre les œuvres d'art « qui ne sont pas encore parvenues à la “ lisibilité “ de l'histoire¹¹⁰ » :

Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation [...] tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.¹¹¹

Cette définition est particulièrement éclairante sur la nature anachronique de l'empreinte, car d'une part elle livre l'empreinte comme cet immémorial passé qui est aussi « “ présent réminiscent “, visuel et tactile¹¹² » et d'autre part elle forme cette riche rencontre, cet échange, en un *éclair*, pour aboutir à une constellation, « une configuration dialectique de temps hétérogènes.¹¹³ ».

Plus loin, dans son chapitre sur les formes anachroniques de l'empreinte, Georges Didi-Huberman explique de cette dernière qu'elle « *désoriente l'histoire*¹¹⁴ » et qu'ainsi, on ne « désintrie pas l'histoire de la mémoire¹¹⁵ ». C'est en prenant l'exemple de Donatello avec son œuvre *Judith et Holopherne* (Fig.38), que l'on comprend ce point de vue sur l'empreinte. La sculpture aurait été faite en plusieurs étapes : cette étonnante statue de bronze serait le résultat de plusieurs moulages sur nature réalisés à la cire, puis assemblés et soudés au reste ; une sorte de chimère d'emprunt, qui laisse aussi apparaître ses points de sutures (accidents).

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.17.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.13.

¹¹¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1997, p.478-479.

¹¹² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.13.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.107.

¹¹⁵ *Ibid.*

Avec cette pratique, Donatello reprend indirectement la vieille tradition religieuse du Moyen Âge des masques mortuaires (« la pratique des *ex-voto* obtenus par *moulage sur le vif* du visage et des mains du donateur¹¹⁶ ») tout en mélangeant le savoir-faire d'artisan fondeur en associant un « classicisme *all'antica*¹¹⁷ » avec un sujet « gothique » de la cruauté.



(Fig.38) Donatello, *Judith et Holoferne*, vers 1453-1457.

Ainsi, la pratique de l'empreinte - comme on peut le constater chez Donatello qui l'utilise souvent en atelier - permet de bien rendre compte de ce va-et-vient qu'elle opère entre les différents styles et époques ; « parce qu'elle est un savoir-faire polyvalent, une survivance technique, une chaîne opératoire aussi simple qu'efficace, l'empreinte *traverse* le temps¹¹⁸ ».

Dans une de mes productions, j'ai moi aussi utilisé la technique du moulage afin de rendre compte d'un certain anachronisme (Fig.39). J'ai décidé d'exploiter les formes des fissures creusées dans les murs et le sol dans mon environnement quotidien (ma propre maison), en les moulant.

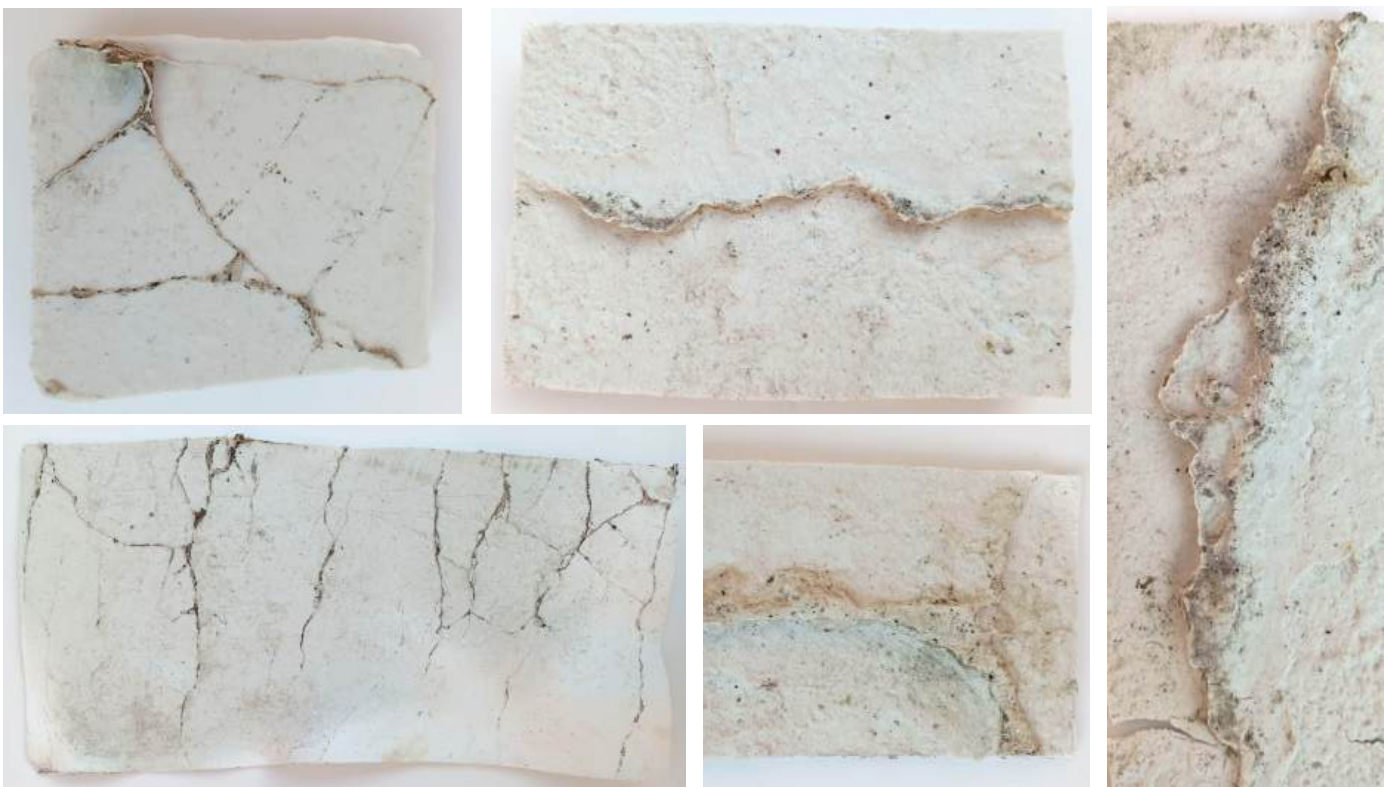
¹¹⁶ *Ibid.*, p.98.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.108.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.109.

De cette manière, je garde une mémoire tactile de cet espace personnel tel qu'il était pour le faire évoluer indépendamment de sa matrice : en séchant, le moulage en alginate (algue) fait apparaître des moisissures, il est alors périssable mais tout autant unique vestige de ce qui pourrait disparaître.

On remarque de nouveau que l'empreinte est un lieu propice à la coexistence de contradictions, c'est-à-dire qu'elle fonctionne comme une dialectique (image dialectique), une synthèse des contraires entre ce qui est éphémère (périssable) et persistant (vestige). En outre, j'envisage aussi la fissure comme un événement révélateur des aléas du temps et donc de la nature.



(Fig.39) *Sans titre, Fissures*, 2023.

La fissure apparaît alors aussi comme un témoignage, un récit du temps ou même une transcription presque graphique du temps sur une surface érodée, un moyen de rendre visible le temps qui passe.

Pour conclure ce chapitre, nous dirons que l’empreinte est avant tout le synonyme d’une subsistance, ou *survivance* comme le dit Georges Didi-Huberman, tant elle se fait matrice que l’artiste investit en y gravant, presque dans le sens d’une mutilation, ses tourments. C’est ainsi que la photographie, véritable émanation du réel et empreinte lumineuse, se donne aussi à voir comme témoignage persistant qui a enrayé les plus farouches volontés de disparition. Elle est tout à la fois image qui immortalise et image qui rend compte d’une mort de l’instant, d’une immobilité éternelle, comme un *ex-voto*. On retrouve déjà en elle ce point de vue anachronique d’un *présent réminiscent*, d’ici et maintenant qui était là-bas ; mais aussi dans ce besoin de retour aux sources des artistes contemporains vers un *slow art*, en reprenant ce qui existait déjà pour le réinvestir dans ce qui est apparu. C’est le cas de l’artiste graveur Sylvain Fraysse, de la photographe Sally Mann qui réinvestit l’ambrotype, ou Christian Marclay avec ses cyanotypes de cassettes. De ce point de vue, on peut comparer leurs démarches à celle de l’artiste florentin Donatello, qui employait déjà l’empreinte par moulage comme heuristique propice à une « renaissance » de l’art. En tant qu’artiste, j’ai moi-même entrepris de marcher dans les pas de nos prédécesseurs à travers la pratique de l’empreinte et par un élan rousseauiste, je me suis mise à récolter ces lieux qui font partie de mon univers, vers un retour à l’endotique. J’ai trouvé l’herbier comme refuge à cette longue accumulation et le format du livre comme espace d’archivage que je peux tout autant partager. De cette manière, je sauvegarde automatiquement une partie de ma propre mémoire à travers mes créations, comme le fait la nature avec l’histoire de l’homme qu’elle contient dans les sillons des roches ou dans les couches souterraines de la terre. Ainsi, l’empreinte détient en elle à la fois un passé (mémoire/histoire/technique), un présent « *visuel et tactile* » et enfin un futur, en tant que *capsule temporelle* adressée à nos successeurs, qui devront eux aussi prendre cette position d’archéologue du temps.

CHAPITRE II

Quand la mémoire s'incarne dans la matière

A. La mémoire d'un contact

1. De la ressemblance vers une reproductibilité

« En principe, l'œuvre d'art a toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le reproduire.¹¹⁹ ». Il est vrai que le principe d'imitation, dans le sens *imitazione*, a toujours joué un grand rôle dans le monde de l'art. Aristote l'évoquait déjà dans sa *Poétique*, sur la question de l'imitation comme origine de toutes les créations et comme apprentissage : les élèves apprennent du maître comme un enfant de ses parents. Tout art « se trouve être, d'une manière générale, des imitations¹²⁰ » car imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes [...] ils commencent à apprendre à travers l'imitation¹²¹ ». Pour ce qui est de la reproduction par l'empreinte, je ne pense pas que l'on puisse parler d'imitation puisqu'elle est issue directement d'un contact, elle ne repose pas sur l'idée d'une représentation, mais plutôt d'une présentation. Cependant, l'empreinte, comme la fonte, étaient déjà utilisées chez les Grecs comme un moyen technique de reproduire des œuvres d'arts. « Les bronzes, terres cuites et monnaies étaient les seules oeuvres d'art à pouvoir être fabriquées en masse¹²² » et cette utilisation indispensable des techniques de reproduction par empreinte répondaient déjà à un besoin de rapidité d'exécution et de diffusion (dans le contexte et à une échelle qui correspond à leur époque). Il faut attendre l'arrivée des techniques de gravure sur bois, puis de la gravure sur métal pour que l'art graphique, c'est-à-dire bidimensionnel, soit « pour la première fois reproductible¹²³ ». Alors que les textes sacrés étaient autrefois recopiés à la main par les moines copistes, et donc uniques en tant qu'objet manuscrit, la gravure vient transformer et révolutionner les anciennes méthodes d'imitation.

¹¹⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.14.

¹²⁰ Aristote, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, [1990], 2021, p.85.

¹²¹ *Ibid.*, p.88-89.

¹²² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.15.

¹²³ *Ibid.*

Puis arriva la lithographie, technique encore plus reproductible qui permet aussi la réutilisation de sa matrice en pierre, mais qui sera finalement elle aussi dépassée par l'invention de la photographie quelques décennies plus tard : « la main fut pour la première fois délestée des plus importantes obligations artistiques inhérentes au procédé de la reproduction figurative¹²⁴ » ; suivra le cinéma qui « fixe les images aussi vite que l'acteur parle¹²⁵ ».

Au XIXe siècle, la reproduction technique avait atteint un niveau tel, que non seulement elle commença à faire de l'ensemble des œuvres d'art traditionnelles son objet et à soumettre leur action aux plus profondes transformations, mais elle acquit elle-même une place parmi les procédés artistiques.¹²⁶

L'empreinte se fait alors ressentir comme un « *paradigme* », comme le suggère Georges Didi-Huberman, ou comme une « aube des images¹²⁷ », dans le sens où elle permet une appréhension du monde. Ceci est d'autant plus vrai puisque « la reproductibilité technique de l'œuvre d'art modifie le rapport que les masses entretiennent avec l'art¹²⁸ ». L'humain vit avec son temps, pense dans son temps et avec les outils et méthodes qui lui sont donnés dans son contexte spatio-temporel. Ainsi, l'apparition des techniques de reproduction des œuvres d'art s'est faite par intermittence, et surtout, elle est allée en crescendo dans l'histoire, faisant ressentir ce besoin toujours plus grand par les masses de posséder et de consommer. Elle rend par exemple possible le contact avec le récepteur, c'est-à-dire nous, le spectateur : « la cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le studio d'un ami des arts¹²⁹ » sous forme de photographie. En ce sens, elle n'est pas loin de cette idée de *boîte-en-valise*, où Duchamp exploite cette proximité avec le récepteur à travers l'objet d'art-valise qui voyage, comme un mini musée transportable. À notre époque, cette proximité (qui est peut être aussi une illusion) est d'autant plus intense avec l'apparition du téléphone portable, qui nous donne accès à un réseau d'images à n'importe quel instant.

¹²⁴ *Ibid.*, p.16.

¹²⁵ *Ibid.*, p.17.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.40.

¹²⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.69.

¹²⁹ *Ibid.*, p.20.

On ne peut décemment pas échapper ou ignorer notre contexte actuel et ses nouvelles technologies. Le numérique n'a fait que réduire encore plus la distance qui nous sépare des œuvres, en nous proposant leur reproduction virtuelle à travers l'écran. Maintenant plus que jamais, il est possible de s'approprier une œuvre (parodie, hommage, etc.) : « L'œuvre d'art reproduite devient, de plus en plus, la reproduction d'une œuvre d'art destinée à être reproduite.¹³⁰ ».

Pour ce qui est de la ressemblance, la photographie semble pouvoir dépasser cette notion, car on ne cherche plus à faire du ressemblant, et surtout, cela n'aurait aucun sens de la penser dans cette relation de similitude, puisqu'elle est déjà une présentation du réel. D'une part, comme nous l'avons évoqué, la photographie permet à la peinture (les arts d'imitation) de s'émanciper de l'obsession du ressemblant. D'autre part, elle-même détient d'autres préoccupations, dans ce qu'elle permet de faire, telle que sa reproductibilité, sa diffusion aux public et ce qu'elle est, une émanation du réel. Néanmoins, il semble que bien des artistes avaient déjà atteint une certaine idée de ressemblance avec l'utilisation de l'empreinte comme pratique. Nous l'avons vu avec Donatello et l'utilisation de la pratique du moulage sur nature et du rassemblement des différentes parties moulées afin de produire une sculpture qui se rapproche plus de la réalité. Et déjà dans les empreintes de mains retrouvées dans les cavernes du néolithique, n'avons nous pas là un exemple formidable et exact de ressemblance. Avec ce type d'empreinte, il ne s'agit pas d'imiter mais de dupliquer, d'avoir une reproduction fidèle d'après nature, directement prélevée depuis un contact : « dupliquer un visage pour transmettre sa ressemblance¹³¹ ». On comprend, dès lors que la pratique de l'empreinte - ici par moulage mais qui pourrait tout autant s'appliquer à la photographie, notamment avec l'idée de l'ex-voto, qui dans « l'empreinte du vivant tend à mortifier la ressemblance, tandis que celle du mort est faite pour préserver quelque chose de sa ressemblance de vie¹³² » - qu'elle présuppose déjà un contact en elle-même.

¹³⁰ *Ibid.*, p.29.

¹³¹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.98.

¹³² *Ibid.*, p.99-100.

Elle « *désoriente la vision*¹³³ », car elle impose que l'on puisse la regarder comme un phénomène du contact, une « ressemblance du contact » comme le propose Georges Didi-Huberman, qui va interroger une certaine tactilité par le visuel. Ainsi, de manière assez paradoxale, l'empreinte « doit être pensée selon les termes d'une relation de cause à effet », c'est-à-dire le contact, « qui ne repose pas sur une similitude¹³⁴ » mais qui est aussi à la fois l'héritage d'une ressemblance.

Le contact semble bien être le point de départ de chaque empreinte, sa genèse : en gravure, il s'agit du moment, presque magique, où la matrice vient déposer l'encre contenue dans ses sillons sur la surface humide du papier. Ce moment où le papier épouse aussi par gaufrage la forme de la matrice. Pour la photographie, et encore plus pour le cyanotype, le contact se fait avant tout de manière invisible, par l'immatérialité et l'immédiateté de la lumière. Mais ce qui est troublant, c'est que cet instant de contact, plus ou moins long, est aussi le moment aveugle où se transmet cette « ressemblance ». Aveugle car l'espace de cette rencontre entre la matrice et la matière, se dérobe à nos yeux. C'est pour cette raison que la découverte d'un tirage est toujours suivi d'un étonnement (et parfois d'une déception) : une magie s'opère lors de ce contact fermé entre deux surfaces, les aléas et accidents produisent leur trace, comme l'apparition miraculeuse d'une Sainte Face sur son suaire.

¹³³ *Ibid.*, p.107.

¹³⁴ Sybille Krämer, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *art. cit.*

2. Entre présence et absence

L'empreinte semble bien être le lieu qui permet la coexistence des contraires, ce pourquoi on parle alors d'*image dialectique*. Elle emprunte souvent deux points de vue qui, au premier abord, sont diamétralement opposés, sans que l'un soit plus ou moins vrai que l'autre :

le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine*? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'aura-tique ou le sériel? Le ressemblant ou bien le dissemblable? [...] Je dirai que l'empreinte est [...] la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte); quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact.¹³⁵

Alors, l'empreinte est à la fois témoignage d'une présence, d'un objet ou d'un corps qui s'est enfoncé dans une matière. Le témoignage d'un contact qui a eu lieu et en même temps le constat de son absence après l'événement de ce contact : la « perte » du contact. Les empreintes de mains en négatif dans les grottes de Gargas (Fig.40) qu'évoque Georges Didi-Huberman en sont un parfait exemple.



(Fig.40) Mains négatives des grottes de Gargas, Aventignan, Hautes-Pyrénées.

¹³⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.18.

Le pigment qui a été pulvérisé (ou tamponné) autour et aussi sur la main, témoigne de ce phénomène du contact, de ce moment où, en décollant sa paume de la paroi, l'homme a découvert ce miraculeux négatif complémentaire à sa main. S'enchaîne alors aussi un jeu de reconnaissance, où l'on cherche parmi ces empreintes laquelle correspond à notre main. Ici encore, se retrouve l'idée de transmission d'une ressemblance avec la main (ou de sa dissemblance aux endroits où le pigment s'est estompé). Didi-Huberman évoque aussi cette complémentarité comme celle d'un « *symbolon*¹³⁶ », qui désigne en grec ancien un objet que l'on brise en deux (tesson de poterie par exemple) et dont deux hôtes gardent une moitié chacun en signe de reconnaissance, comme un contrat. Puisque les deux morceaux viennent s'emboîter l'un dans l'autre, cet objet devient la preuve d'une reconnaissance, d'une appartenance. Cette analogie entre l'empreinte et le symbolon est particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet de comprendre l'empreinte non pas comme une entité seule (unique), mais comme entité complémentaire. En soi, elle est exactement comme un signe de reconnaissance entre deux parties qui viennent s'imbriquer ; l'une présente, l'autre absente dans son cas.

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.¹³⁷

Georges Didi-Huberman rejoint en ce sens l'idée d'*aura* de Walter Benjamin, qui est « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il.¹³⁸ ». Mais alors que Benjamin évoque une disparition de l'*aura* pour les reproductions techniques des œuvres d'art, la perte de l'*authenticité* d'une œuvre à travers sa reproduction technique, Didi-Huberman voit au contraire à travers l'empreinte cette persistance ou survivance de l'*aura*.

Voilà peut-être ce que Walter Benjamin n'a pas su voir dans son fameux texte sur la reproductibilité des images : que l'élément du *contact* demeure une garantie d'unicité, d'*authenticité* et de pouvoir - donc d'*aura* - par-delà sa *reproduction* même.¹³⁹

¹³⁶ *Ibid.*, p.46.

¹³⁷ *Ibid.*, p.47.

¹³⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.25.

¹³⁹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op. cit., p.72-73.

Ainsi, s'instaure cette *magie* qu'ont les empreintes à garder en elle, comme un sceau, une certaine authenticité car, pour reprendre l'exemple des pièces de monnaie, elles ne perdent en rien leur pouvoir et leur valeur. L'empreinte détient alors aussi en elle une *présence auratique*, propre à son contact, comme un *lointain* qui se donne à voir à travers elle.

Pour revenir à l'idée du *symbolon*, on peut y trouver un parallèle avec le positif/négatif de l'empreinte. Dans le cas des moulages que j'ai réalisés sur des fissures (Fig.39), la partie moulée devient la partie manquante, qui s'imbrique sur le sol fissuré. Ce qui est d'autant plus étonnant, c'est que le moulage correspond simultanément au *négatif* de la forme d'une fissure, et aussi dans un même temps au *positif* de ses creux. C'est-à-dire qu'elle révèle l'intérieur, l'interstice, la forme du sillon, mais aussi ce qu'il contient (poussières, débris).

Pour la gravure, l'analogie avec le symbolon est tout aussi pertinente dans la mesure où la matrice et son tirage sont comme les deux faces d'une même pièce. Pourtant, rares sont les estampes exposées avec leur matrice, puisque cette dernière est unique contrairement à ses impressions. La matrice constitue l'envers d'un décor, la genèse d'une image ; parfois détruite par l'oxydation du métal ou à force d'être trop réimprimée. Elle est aussi à la fois positive dans sa matière, et négative par ses creux.

En outre, « la photographie provoque et évoque autant la présence que l'absence.¹⁴⁰ ». En effet, dans un premier temps, puisqu'elle aussi est empreinte (ou même trace selon Emmanuel Garrigues), elle contient les notions de positif et de négatif. C'est le physicien John Herschel, inventeur de la technique cyanotype, qui aurait introduit pour la première fois les termes négatif / positif en photographie afin de décrire les étapes de cette dernière¹⁴¹. Ces étapes sont d'autant plus visibles avec le cyanotype, processus manuel, où le positif d'un objet (ou un film négatif) vient s'imprimer directement sur le support sensible pour faire apparaître un négatif (ou positif de l'image). D'autre part, par son pouvoir d'immobilisation du temps, elle permet une survivance de l'image du vivant mais rend compte aussi par contraste de sa mort.

¹⁴⁰ Emmanuel Garrigues, « La photographie comme trace », *art. cit.*, p.86.

¹⁴¹ Bnf, « Le cyanotype », *portraits / visages*, [En ligne], consulté le 20 mars 2025.
URL : <https://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index3.htm>.

C'est-à-dire que, comme dans le cas des *ex-voto* évoqués plus tôt, elle rend à la fois vivant le mort (c'est le cas de ces défunts que l'on photographiait comme s'ils étaient vivant au XIXe siècle) mais rend ce qui est vivant mort et immobile (on pourrait la qualifier de *memento mori*, dans la mesure où notre portrait persiste après notre mort). Emmanuel Garrigues ajoute qu'elles « montrent beaucoup plus que ce qu'elles montrent¹⁴² », car en effet, elles peuvent évoquer aussi une mémoire ou des souvenirs personnels (c'est le cas pour Roland Barthes qui voit bien plus que la simple image photographiée de sa mère enfant, morte au moment où il écrit son livre) ou bien ce fameux « *inconscient optique* » que Walter Benjamin théorise dans son écrit sur la photographie : on peut par exemple déceler dans l'image photo d'un individu, une démarche ou une attitude ; ou alors chez le photographe, un désir inconscient qui est rendu visible par tel ou tel indice sur sa photo. Et ce petit quelque chose de l'ordre de l'inconscient participe lui aussi à cette présence *auratique*.

¹⁴² Emmanuel Garrigues, « La photographie comme trace », *art. cit.*, p.87.

B. Le souvenir évoqué par la matière

1. Le souvenir, la mémoire

Les termes analogues de souvenir et de mémoire sont souvent réutilisés dans le même sens, alors même qu'ils signifient deux choses relativement différentes et renvoient à des concepts qui ne sont pas tout à fait les mêmes. Aussi, « Un même mot n'est pas un même concept¹⁴³ » comme le dit Roland Gori dans *La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir*, car en psychopathologie la mémoire renvoie à des « processus psychiques hétérogènes et pour tout dire contradictoires : se souvenir et se rappeler.¹⁴⁴ ». Cependant, il explique que rapprocher la mémoire de l'aptitude de se souvenir, c'est réduire cette dernière à un simple processus de stockage d'informations, comme un ordinateur enregistre dans ses serveurs toutes données qui lui sont envoyées : « Cette conception [...] peut-être source d'erreurs si on interprète de façon trop littérale les analogies offertes par la modélisation informatique.¹⁴⁵ ». Mais alors si le souvenir n'est pas la mémoire, quelles en sont les différences ? C'est en psychanalyse, avec la conception freudienne de la mémoire, que Roland Gori nous propose de voir cette opposition, avec les concepts de conscient et d'inconscient : « La mémoire, c'est l'inconscient qui doit trouver des occasions de se manifester en inscrivant son message en contrebande dans les actes conscients et préconscients.¹⁴⁶ ». La mémoire est alors de l'ordre de l'inconscient, elle est une suite de « réminiscences actives », des *traces mnésiques*, floues, incomplètes et souvent transformées (comme par les rêves). On peut se rappeler « mais sans s'en souvenir¹⁴⁷ », c'est-à-dire que l'on croit se rappeler d'une chose, alors même que le souvenir nous échappe, et cela à notre insu.

¹⁴³ Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, n° 67, 2003, p.100.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.101.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Dans sa conception de la mémoire, Freud explique que les souvenirs sont *déguisés* par la mémoire inconsciente (avec les rêves, transferts, symptômes) dans le préconscient afin de pouvoir passer dans le conscient en échappant à une *censure* (qui bloque toutes pulsions inconscientes trop inappropriées). Il explique aussi que nos souvenirs « les plus anciens, nous ne les avons plus à notre disposition¹⁴⁸ » puisqu'ils sont remplacés par ces « *ersatz* de la mémoire¹⁴⁹ » que sont les rêves et transferts. Roland Gori parle de cette mémoire oubliée et inaccessible comme d'*empreintes* ou de *traces mnésiques*, donc comme une persistance, une survivance des souvenirs refoulés qui sont justement conservés grâce à ces déplacements qu'opère la mémoire inconsciente. Il propose les termes de « mycélium traumatique de la mémoire¹⁵⁰ » pour qualifier ce terreau originel de traces et d'empreintes mnésiques, qui nous évoque alors aussi l'idée de matrice (dans son sens gravé). Il y a aussi cette notion de réactualisation des traces, opérée par « le travail de déplacement - *Entstellung* -, de déformation et d'oubli¹⁵¹ » qui rappelle un point qu'évoque Walter Benjamin au sujet de la reproduction technique (photographie). Puisque la technique de reproduction produit en masse un objet qui est unique à l'origine, ces reproductions perdent justement cette *authenticité* (*origine, aura*) car « en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.¹⁵² ». Le parallèle se trouve aussi dans l'idée d'une perte : on perd quelque chose de l'origine, on perd accès au véritable souvenir qui a été déplacé, cependant, tout en conservant par là même quelque chose. Ainsi, c'est paradoxalement par l'oubli que resurgissent les souvenirs : « L'oubli n'est pas un dysfonctionnement du souvenir, il en constitue la condition même, la structure fondamentale.¹⁵³ ». Il y a alors un cycle oubli-souvenir que l'on ne peut détacher ; ces *souvenirs refoulés* ou *réminiscences* que Roland Gori évoque dans leur connotation platonicienne, c'est-à-dire comme fondement interne et vivant du savoir, un savoir inné, inscrit en nous, dont il s'agit désormais de se souvenir.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.101.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.22.

¹⁵³ Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », art. cit., p.102.

Oublier c'est donc « une manière de se rappeler, de se rappeler une question laissée en souffrance [frustration] dont on n'a pas le souvenir. Mais l'oublié n'est pas l'effacé et tend à faire retour dans toutes les manières d'être et de dire du sujet.¹⁵⁴ ». C'est par le processus d'*anamnèse* (*anamnêsis*, se rappeler), un retour nécessaire vers un passé vécu oublié ou refoulé, que l'on retrouve ce qui a été oublié à l'origine. Dans notre vie quotidienne, il arrive parfois d'oublier des actions simples, comme par exemple le fait d'avoir fermé une fenêtre ; l'anamnèse pourrait correspondre à ce moment où l'on revient vérifier dans la pièce si la fenêtre a bien été fermée, et même réfléchir sur le pourquoi de cet oubli. Il s'agit de visualiser le processus d'anamnèse comme le retour dans un espace mental auquel nous seuls avons accès. Dans le deuxième cas clinique fictif qu'évoque Roland Gori dans son texte, la patiente arrive en retard, par oubli d'un changement de l'horaire habituel. Ce qui est étonnant est la capacité de la patiente à se souvenir des précédentes dates et horaires de rendez-vous qu'elle passe en revue mais l'oubli complet du changement convenu six mois auparavant. Face à sa frustration, ce retour en arrière qu'elle opère lui permet de retourner sur des oublis fondamentaux de son passé, notamment celui d'un retard d'une heure à un examen universitaire alors que celui-ci lui semblait déjà trop court. Roland Gori explique alors que ce « trou de mémoire » pourrait manifester le fait de se priver davantage face à cette limite de temps qu'elle vit comme une injustice. Ainsi, la capacité hypermnésique de la patiente trahit tout autant sa mémoire en cachant derrière toutes ces informations l'origine de l'oubli, comme si la censure était justement cette capacité forte à revenir en arrière. Il nous apparaît alors qu'il est impossible de se souvenir parfaitement.

Dans la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Funes ou la mémoire* (1942), le personnage d'Ireneo Funes, hypermnésique suite à une chute à cheval, décrit sa mémoire comme un *tas d'ordure*. Ce rapprochement de la mémoire à l'idée d'un tas d'ordure, se retrouve dans la pratique de l'artiste Brésilien Vik Muniz, notamment dans ses *Pictures of magazine* (Fig. 41 et 42). L'artiste - invité à l'occasion d'un séminaire tenu à l'amphithéâtre Descartes à la faculté des lettres de Sorbonne université, pour le cours *Interface* organisé par Yann Thomas - explique travailler par ajouts et superpositions d'images dans ses collages.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.104.



(Fig.41) Vik Muniz, *Un bar aux folies bergères*,
Pictures of magazines 2, 2012.



(Fig.42) Vik Muniz, *Sunbeams, after Vilhelm Hammershoi*,
Pictures of magazines 2, 2012.

Il découpe des images trouvées dans des magazines, colle puis scan, imprime et ajoute de nouveaux éléments à son image et recommence le processus, un peu comme une mémoire en train de se faire. L'artiste explique qu'il veut montrer non pas la reconnaissance d'une image (comme avec *Un bar aux folies bergères*) qui est largement connu du public, mais la manière dont, à partir d'autres images empruntées, il peut représenter tout autre chose. Avec ce processus, Vik Muniz réinvestit aussi cette illusion optique de la fragmentation de la touche du pointillisme. De loin, nous apercevons l'image icône, l'image reconnue, mais de près tout se décompose et de multiples images s'offrent à nous. Nous pourrions exprimer un certain malaise face à la saturation de l'espace par toutes ces minuscules images, un malaise que l'on retrouve avec l'incompréhension qui suit un rêve, une incompréhension par rapport à l'inconnu de l'image en constante métamorphose. Une image de réminiscence est toujours compliquée à regarder. Il exprime à travers ces œuvres que la mémoire en général, est comme une « grande poubelle » (ici encore un parallèle entre la mémoire et le déchet, ou plutôt un chaos), une accumulation de choses, d'images, imbriquées les unes dans les autres et que notre inconscient travaille et transforme sans cesse.

L'artiste parle aussi de l'influence des récents progrès en IA dont il s'inspire pour ses *Pictures of magazines*, surtout par rapport à la capacité qu'ont les algorithmes de reproduire et fonctionner à peu près comme la mémoire de l'artiste, par accumulation d'images et d'idées qu'il transforme et interprète à nouveau dans son processus créatif. L'intelligence artificielle n'a cependant manifestement ni « conscient » ni « inconscient », puisqu'elle n'est pas sentiente, et c'est ce qui la différencie avant tout de l'humain. Néanmoins, elle pourrait bien être un point de départ afin de comprendre comment fonctionne la mémoire et les associations qu'elle opère entre les choses vécues. Ainsi, tout comme un algorithme se « nourrit » et « apprend » des images ou données qui lui sont fournies, l'artiste crée à partir de sa mémoire, qui est elle aussi un amalgame d'images et d'expériences vécues.

2. L'empreinte comme madeleine de Proust

« Peut-être, chacun de nous, à l'instar de Proust, a-t-il sa " chambre noire ", où apparaissent, comme dans le bain du révélateur, les plus chères images de notre passé.¹⁵⁵ ». Il semble que le processus photographique soit, pour l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*, à l'origine même de sa pensée sur la mémoire, et c'est bien l'interprétation qu'en fait Brassai dans son écrit sur Marcel Proust. Fou de photographie, Proust les collectionnait et les échangeait avec son entourage. Ce travail d'accumulation et de partage signifie alors aussi la construction d'une mémoire. Le parallèle flagrant entre l'œuvre de Proust et la reproduction technique, est la nature multiple de la photographie : la profondeur de champ, la distance focale ; celle-ci permet d'avoir plusieurs points de vues d'une même personne (notamment avec le zoom), autant d'interprétations que le permet l'image. Les protagonistes de la *Recherche* sont en constante métamorphose, on le voit d'ailleurs particulièrement avec les nombreux visages d'Albertine dans *La Fugitive*.

¹⁵⁵ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, p.12.

Brassaï parle du « relativisme proustien¹⁵⁶ » qui viendrait de cette multitude de points de vue qu'offre la photographie, et qui contiennent tout autant de vérité les uns par rapport aux autres. C'est aussi par cela que Brassaï nous introduit à l'idée d'une vision « a-humaine » de Proust, c'est-à-dire « réduit à son seul mécanisme optique, dépouillé de tout ce qui le rend “ humain ” : pensée, sentiment, mémoire, conscience, etc.¹⁵⁷ ». Contrairement à l'œil humain, qui serait assujéti à notre imaginaire ou nos fantasmes, l'œil photographique selon Proust est pur et vierge de toute interprétation en elle-même, dans le sens où une seule image permet une multitude d'interprétations. Aussi, c'est l'instantané de la photographie, permettant de capter une action dans l'immédiat d'un moment, qui intéresse Proust, car c'est justement là que réside le pouvoir narratif de l'image photographique : « ses descriptions sont toujours des images fixes, des instantanés, seuls capables de rendre perceptibles le changement survenu¹⁵⁸ ». Puisque nous nous étions accordés « à reconnaître à la photographie une dimension de trace », nous pourrions aussi dire qu'elle est polysémique :

La sémantique de la trace ne se déploie qu'au sein d'une " logique " de la narration, dans laquelle la trace se dote de son propre " lieu narré ". Pourtant il existe toujours une multitude de narrations de ce genre. C'est la raison pour laquelle les traces sont polysémiques : cette caractéristique est constitutive de la trace, en ce sens il est impossible d'en faire abstraction. Une chose qui ne peut que faire l'objet d'une seule interprétation et ne peut avoir qu'une signification n'est pas une trace, mais plutôt le signe de quelque chose.¹⁵⁹

L'idée d'une polysémie de la photographie correspond au relativisme de Proust et affirme en même temps sa dimension de trace dont les interprétations ou narrations sont nombreuses.

Par ailleurs, la photographie est aussi révélatrice d'une certaine réalité : « cette étrange épreuve qui nous semble si peu ressemblante à quelquefois le genre de vérité, peu flatteur certes, mais profond et utile, d'une photographie par les rayons X.¹⁶⁰ »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.161.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.151.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.136.

¹⁵⁹ Sybille Krämer, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *art. cit.*

¹⁶⁰ Marcel Proust, « Le Côté de Guermantes », dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1921, p.116-117.

Dans son écrit sur *La chambre claire*, Roland Barthes explique qu'il peine à se reconnaître dans ses portraits photographiques, que les images de soi ne correspondent pas à ce que l'on est réellement : « c'est " moi " qui ne coïncide jamais avec mon image¹⁶¹ ». Brassai parle d'un « désenchantement » par la photographie, car la réalité vient contredire « brutalement les chimères de l'imagination¹⁶² ». La vision stéréoscopique de Proust lui permet de donner du relief aux images mentales : il voit une intériorité, « les sentiments les plus dissimulés de ses interlocuteurs », ce qu'ils disent mais aussi un inconscient et une extériorité, qui correspond aux actes, aux apparences. C'est ainsi qu'il fait aussi coïncider et superpose le passé et le présent d'un individu en même temps, en relief. Grâce à sa vision photographique des choses, il compare sa méthode non à celle d'un microscope pour sonder les détails, mais à celle d'un télescope, qui au contraire lui permettrait de voir à distance vers le passé (de la même manière que l'on observe en décalage la lumière d'un astre tel qu'il était il y a des millions d'années, et qui nous permet de remonter le temps). D'ailleurs, la photographie elle-même n'est-elle pas une émanation d'un réel passé, « une émanation du référent [...] D'un corps réel, qui était là » et qui « vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile.¹⁶³ ». On retrouve alors à nouveau dans l'image photographique, le processus même d'anamnèse, que Proust associe à la mémoire involontaire : « lorsqu'il est frappé par un son, une saveur, ayant la vertu mystérieuse de ressusciter une sensation, une émotion, il est irrésistiblement entraîné à assimiler ce phénomène à l'apparition de l'image latente sous l'effet d'un bain révélateur.¹⁶⁴ ». Proust fait alors un parallèle avec le procédé d'apparition de l'image dans le bain révélateur et la résurrection de souvenir, la mémoire involontaire. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'auteur compare le corps avec un vase dans lequel seraient enfermés nos émois, notre passé qui reste cependant inaccessible : « La mémoire est donc pour Proust tantôt une immense bibliothèque, des archives [...], tantôt un trésor caché bien à nous, mais à peu près inaccessible !¹⁶⁵ ».

¹⁶¹ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, op. cit., p.27.

¹⁶² Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, op. cit., p.154.

¹⁶³ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, op. cit., p.126.

¹⁶⁴ Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, op. cit., p.19-20.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.172.

Cette comparaison de la mémoire avec la bibliothèque, l'archive, est particulièrement éclairante pour mon travail sur le livre, surtout si l'on considère la narration que permet la trace. Pour *Mémoire-matière* (Fig. 34), je superpose un texte (souvenirs incomplets de l'ancienne maison de ma grand-mère) et des images qui représentent les réminiscences/vestiges d'un passé, de ma mémoire. Le format carnet leporello constitue déjà dans sa forme l'idée d'une mémoire qui se déploie, qui se révèle et qui rappelle aussi les livres dépliant pour enfant. De manière plus ou moins inconsciente, en faisant ce travail de remémorisation d'un lieu de mon enfance, je ne me suis pas rendu compte sur le coup des éléments qui constituaient véritablement mon passé : le format carnet dépliant et l'écriture cursive que j'utilisais étant petite. Avec le changement de style d'écriture, c'est un changement de temporalité que j'opère, dans le sens où l'écriture cursive me demande un temps plus long que l'écriture scripte. Il me semble que l'on évoque sans arrêt et sans le vouloir notre enfance, c'est toujours dans une lecture après-coup que l'on en déchiffre le sens :

Le sujet écrit dans ce qu'il dit et à son insu un autre texte qu'il est inévitablement incapable de lire au moment même où il l'écrit [...] Dans ce palimpseste du discours, un message inconscient apparaît de manière anagrammatique ou anaphorique pour celui qui accepte de s'y abandonner.¹⁶⁶

Et c'est justement dans cette idée de *palimpseste*, qu'évoque Roland Gori pour décrire justement ce double discours conscient-inconscient, que je situe mon travail. Il constitue à la fois le palimpseste entre l'image imprimée et le texte transféré et le palimpseste d'un double discours, qui se dévoile *après-coup*. Aussi, la superposition de l'image sur le texte montre bien aussi l'idée de « souvenir-écran », c'est-à-dire que le souvenir visuel « met en lumière » des détails qui viennent éblouir la mémoire, comme une « hallucination¹⁶⁷ ». Freud met en évidence « l'exclusion réciproque du visuel et du verbal¹⁶⁸ », comme s'il y avait « cette incapacité du langage à ressaisir le passé, si ce n'est de façon fragmentaire, ruinée.¹⁶⁹ ». C'est aussi en cela qu'il explique que le souvenir trahit la mémoire, puisqu'il la déforme.

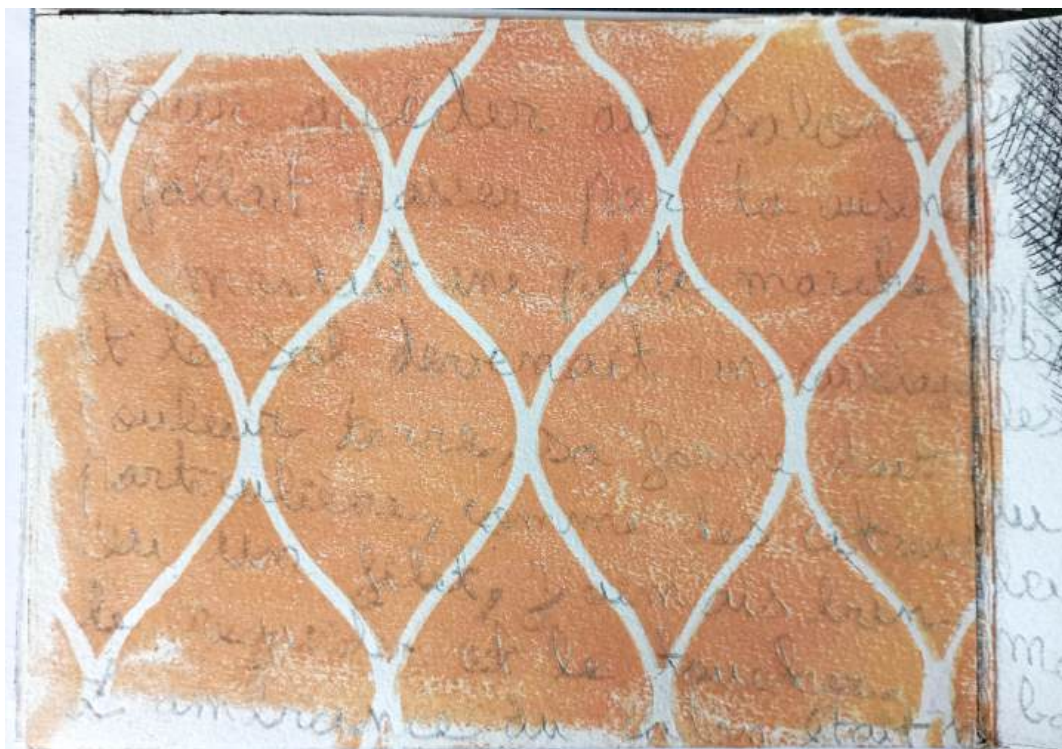
¹⁶⁶ *Ibid.*, p.104.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.106.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Vincent Zonca, *Lichens, Pour une résistance minimale*, op. cit., p.

Je me rends compte moi-même dans ce travail de cette tendance capricieuse qu'a notre mémoire de se rappeler de manière exacerbée de certains détails de notre passé. C'est le cas par exemple du carrelage qui était dans le salon de l'ancienne maison de ma grand-mère (Fig. 43) :



(Fig. 43) Quatrième image de *Mémoire-matière*

Pour moi cette image constitue une véritable madeleine de Proust car elle évoque justement ce salon où je passais mes après-midi, son odeur, son ambiance, et aussi sa dimension haptique (froid et dureté du carrelage, différence de texture entre le carrelage lisse et l'interstice rugueuse entre les carreaux). De surcroît, malgré la déformation du réel opérée par le souvenir, il y a tout de même une reconnaissance visuelle qui persiste dans l'image, sa ressemblance avec ce qui est perçu¹⁷⁰. Cela me rappelle d'ailleurs les *Memory Renderings* (que l'on pourrait traduire par interprétation de mémoire) de Vik Muniz, des dessins d'événements réels et connus dans le monde reproduits de mémoire.

¹⁷⁰ À noter qu'en partageant ce travail avec ma mère, elle aussi s'était rappelée immédiatement de la forme du carrelage dans le salon de l'ancienne maison. L'image joue alors aussi le rôle d'une *eikon* ou image ressemblante, qui est ici un souvenir partagé seulement avec mes proches.

Avec cette méthode, l'artiste fait plutôt appel à une mémoire collective des icônes, car l'image reproduite de mémoire est certes toujours déformée par rapport au réel, mais certains éléments sollicitent notre reconnaissance visuelle.

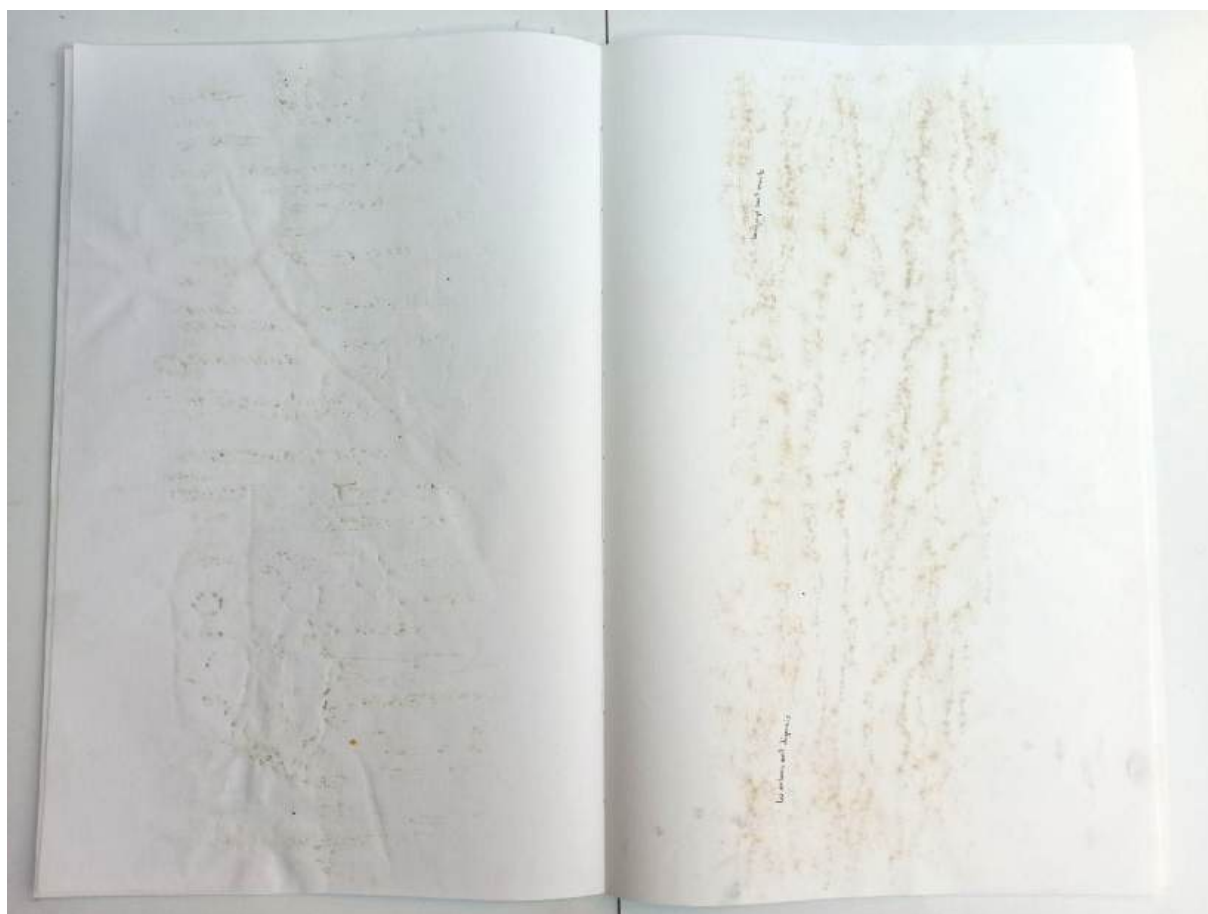


(Fig. 44) Vik Muniz, *Memory Rendering of man stopping tank at Beijing*, 1989, 1995.

Dans son *Memory rendering of man stopping tank at Beijing* (Fig. 44), le point de vue est complètement anamorphosé, pourtant comment ne pas reconnaître ce fameux événement largement médiatisé où un homme s'efforçait de bloquer la route à une colonne de chars de l'armée populaire de libération lors des manifestations à Tian'anmen en 1989. Ainsi, ces images qui deviennent des symboles, constituent les *eikon* de notre mémoire.

Mémoire-matière correspond à un travail d'anamnèse, car je retourne dans ce lieu mental, dans cette mémoire qui est comme un « tas d'ordures » et que je peux alors aussi associer avec mon utilisation du Tetra Pak comme matrice à graver, qui est un objet-déchet, un emballage qui contient déjà en lui des traces.

Dans une autre production intitulée *Verba volant, scripta manent* (Fig. 45), où j'investis le format du livre, je reprends toujours l'idée de l'anamnèse, mais cette fois-ci il s'agit davantage d'inscrire une trace mnésique.



(Fig. 45) *Verba volant, scripta manent*, 2024.

Ce travail se présente comme une œuvre interactive, le livre étant destiné à être manipulé par nos mains. Puisqu'il est objet par excellence qui reçoit le plus nos empreintes, il conserve alors non seulement les écrits/pensées d'un auteur ou d'un poète mais aussi notre empreinte digitale, nos informations corporelles. De surcroît les frottages réalisés sur chaque page du livre permettent aussi d'inscrire et de révéler la surface de l'écorce qui joue le rôle de matrice. Ces frottages ont été réalisés en forêt, avec la chlorophylle des feuilles trouvées sur place ; de cette manière, j'ai pu aussi conserver et prélever la matière contenue dans la forêt. À la manière d'un palimpseste, j'ai décidé de superposer des bouts de dialogues, de paroles (étant en compagnie d'une autre personne) avec les empreintes d'écorce.

Le rôle d'archivage du livre prend alors son sens, d'où le titre *Verba volant, scripta manent* (*les paroles s'envolent, les écrits restent*) proverbe antique qui indique qu'il vaut mieux écrire les paroles afin d'en garder le témoignage. En étalant sur trois pages, au début, milieu et fin du livre un pigment (vert, jaune et noir, qui correspond à l'étape de la vie d'une feuille et sa teinte), l'idée est de rendre visible la trace invisible que nous laissons en tournant les pages. Ces empreintes se mélangent alors avec les frottages d'écorce, dans une esthétique de l'effacement, de confusion. Mais ce qui est révélé en même temps que nos traces, c'est le processus d'anamnèse : selon la couleur de l'empreinte digitale (pigment vert au début, jaune au milieu et noir à la fin), on peut voir si le lecteur est retourné en arrière par la trace qu'il laisse, comme un jeu de piste ; on peut aussi dès lors lire sa trace, comme le suggère l'étymologie du mot (« spur », « spüren »). Je pense que l'on pourrait rapprocher le processus d'anamnèse de celui de mémoire involontaire de Proust, puisque l'anamnèse correspond aussi à ce moment où l'on se rappelle de quelque chose qui est déjà en nous mais qui est oublié. Dans *Verba volant, scripta manent*, je rassemble à la fois les sensations du toucher présent (dimension haptique avec les frottages et le pigment) et les sensations passées avec les morceaux de dialogues transcrits. Néanmoins, contrairement à *Mémoire-matière*, où je transcris ce qui me revenait en mémoire, j'utilise ici un réel direct (écorce d'arbre), et la mémoire n'est pas involontaire, puisque transcrite ; il s'agit plutôt de traces mnésiques, de la volonté de faire mémoire avec l'empreinte.

C. Les formes latentes dans la matière

1. Forme et matière

« Très tôt [...], l’empreinte est un *paradigme* pour penser la genèse et la perception du monde, comme si toute connaissance possible était l’union principale de l’empreinte (tupos) et de la raison (logos), une *typologie*.¹⁷¹ ». Dans le premier chapitre de son livre sur l’empreinte, Georges Didi-Huberman évoque « *L’empreinte comme paradigme* », comme un modèle de pensée qui permet de comprendre ou d’interpréter une partie du monde, une sorte de genèse ou *aube des images* : « l’empreinte est à la fois *processus* et *paradigme* : elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*, le sens physique d’un protocole expérimental et le sens gnoséologique d’une appréhension du monde¹⁷² ». Il est intéressant de voir que la pensée des philosophes grecs Platon et Aristote, influencée par les critiques des Présocratiques, relève aussi de cette typologie. Les termes employés par Platon peuvent ouvrir des perspectives de réflexion, quand bien même ses thèses puissent être critiquées (notamment par son propre élève Aristote). Dans le *Phèdre*, il emploie le terme de *pharmakon* afin de désigner un paradoxe de l’empreinte, à la fois poison et remède. « remède parce que l’empreinte du logos [esprit raisonnable] se conserve intacte dans le livre [...] mais l’écriture (*graphein*) est aussi poison parce qu’elle empêche autant le lecteur de se souvenir par lui-même que le texte de répondre de ce qui est écrit.¹⁷³ ». Ce qui rappelle alors aussi ce que Jochen Gerz montre dans ses *Foto/Texte*, où le texte devient illisible, même par lui-même, car le texte n’est pas plus fiable que les images.

¹⁷¹ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », dans *Empreinte, imprégnation, impression*, Pau, PUPPA, 2014, p.119.

¹⁷² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, op. cit., p.32.

¹⁷³ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », op. cit., p.119.

Ainsi, l'inscription (*hypomnèsis*) serait néfaste pour la mémoire et encore plus pour la réminiscence (*anamnèsis*) dans le sens où elle fait croire que l'absent est présent (comme la *mimèsis* pour les peintres). Cependant, la pensée de Platon s'inscrit dans une idée de séparation entre deux mondes : celui des *Idées*, immuables, idéales, l'origine, le concept et celui des *choses sensibles*, impermanentes, éphémères, qui ne font que ressembler aux idées, elles les reproduisent, en plus d'être voués à la ruine. Ici encore, une rencontre paradoxale dans l'empreinte : ce que Platon appelle *méthexis*, « participation », un commun et une différence se côtoient (qui nous renvoie alors encore à l'idée de la dialectique de l'empreinte). Il fait tout de même la différence entre deux types d'empreintes : les *eikon*, les bonnes empreintes car leur relation avec l'archétype est directe (par exemple, un sceau) et non réciproque permettant à l'*idea* de survivre en dehors de l'objet altérable ; et les *eidolon*, les simulacres, mauvaise car elles ne prennent que l'apparence de ce qu'elles copient (illusion du peintre). Néanmoins, sa pensée se heurte à un paradoxe qui est celui de la *Khôra*. C'est par la différence, la dissemblance des choses du monde sensible, cette instabilité de la *Khôra* (« matrice mouvante de toutes empreintes¹⁷⁴ »), qu'il se rend compte qu'elle ne peut accueillir la perfection stable des idées :

Mais tout reprendre depuis la *Khôra* exigerait un tel renversement que le platonisme devrait se redéfinir à partir du devenir et hors de l'opposition entre sensible et intelligible, ce qui signifierait laisser monter le fond indéterminé jusqu'aux archétypes, inscrire la dissemblance au cœur de la ressemblance, contaminer la représentation par la profusion des simulacres.¹⁷⁵

En grec ancien, elle désigne un territoire rural de la *polis*, un espace en périphérie faisant partie de la ville, qui est complémentaire à la ville, mais non soumis. Platon l'utilise dans le *Timée* pour désigner le « troisième genre » nécessaire, un espace ni intelligible ni sensible, changeant, un réceptacle et matrice de toute chose. Cependant, elle est aussi la source du devenir et ce qui permet aussi aux choses du monde sensible d'exister.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.120.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.120-121.

Le paradoxe réside en ceci qu'avant toute intervention de l'intelligence critique et judiciaire, le lieu semble procéder à une opération de sélection et de distribution des éléments, un peu comme s'il avait en lui-même, et selon ce que Platon appelle l'ordre de la « nécessité », les critères qui décident de la valeur et de la non-valeur, de la bonne et de la mauvaise semence, du semblable et du dissemblable.¹⁷⁶

Alors cette Khôra procède déjà à une sélection de ce qui est bon ou mauvais avant même l'intervention de toutes idées ou démiurge. Pour Platon, ce concept est ambigu et pose des limites à sa théorie, car d'un côté elle semble être informe et passive et de l'autre elle est un système de forces actives de tri.

Dans sa critique de la théorie des idées, Aristote critique la séparation que Platon opère entre essence et apparence, au contraire « il affirme la nécessité d'inscrire le devenir sans les choses et dans la pensée.¹⁷⁷ ». Ainsi, cela permet de ne pas renoncer à l'éternité tout en permettant d'expliquer sa relation avec le changement, en passant de l'indéterminé au déterminé (*hulè*, *morphè* et *eidos*). C'est ainsi, qu'il explique que toute empreinte relève du *schème hylémorphique*, « c'est-à-dire résulte de la rencontre d'une matière brute, indéterminée, plastique et passive, et d'une forme pure, déterminée, abstraite et active¹⁷⁸ ». Aristote utilise le moulage comme exemple : « une pensée de l'empreinte qui intègre le multiple et qui l'explique dans son immanence même.¹⁷⁹ ». Dans cette réflexion, la matière est soumise au devenir, elle « subit » la forme et en est le substrat (*hupokeimenon*) ; tandis que la forme constitue ce qu'il appelle le « principe d'individuation », c'est-à-dire ce qui va permettre de « différencier le substantiel de l'accidentel¹⁸⁰ ». Mais Aristote différencie dans ce principe d'individuation les êtres dit « naturels », des êtres « artificiels ». Puisque l'être naturel possède un principe formel intégré en lui, son « individuation est immanente et sans intermédiaire », contrairement à l'être artificiel dont le principe formel réside en dehors et « passe nécessairement par un geste qui porte et qui pense la forme à donner¹⁸¹ ». Cependant, seul l'être artificiel correspond au paradigme de l'empreinte, car son principe formel est extérieur.

¹⁷⁶ Marta Hernandez, « La khôra du Timée : Derrida, lecteur de Platon », *Appareil* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 26 septembre 2013, consulté le 09 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1780>

¹⁷⁷ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », *op. cit.*, p.121.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p.122.

L'artificiel de l'empreinte, contrairement au vivant, ne peut alors « que subir le passage du temps et renvoyer à ce qui est autre et qui lui manque¹⁸² ».

Bien que la pensée d'Aristote soit éclairante sur quelques points concernant l'empreinte, elle impose comme le dit Ludovic Duhem une « typologie négative » de cette dernière, c'est-à-dire qu'elle impose de voir l'empreinte par ce qui lui fait défaut. Duhem nous propose alors de voir le point de vue de Gilbert Simondon dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, où il critique justement le paradigme du schème hylémorphique et propose alors plutôt une « *typologie génétique*¹⁸³ » où l'individu (être artificiel/naturel), au lieu d'être pensé comme représentation donnée ou matière informée doit être reconnu selon les phases de sa genèse (individuation). Cela, tout en observant ce qu'il se passe à une échelle atomique. Déjà, le principe d'individuation n'est pas supérieur ou antérieur à la création de l'individu, il n'en constitue pas le commencement. Ensuite, l'individu n'est qu'une « *phase* dans l'ensemble du processus d'individuation », qui n'est pas une finalité et ne représente donc pas toute la réalité d'un individu puisqu'il est « relatif à un milieu associé une fois apparu¹⁸⁴ ». Par ailleurs, que ce soit la matrice ou son empreinte, les deux sont soumis à l'érosion, au caractère impermanent des choses, donc tout deux ont un devenir qui leur est propre.

Simondon relativise alors la connaissance apportée par l'empreinte (réalité pré-individuelle et réalité d'un milieu), et qu'il est nécessaire « d'accepter qu'une connaissance totale est impossible », que cette connaissance de l'empreinte sera toujours partielle, « dans l'écart du contact¹⁸⁵ ». C'est justement à partir de cette connaissance incomplète, que le philosophe nomme « transduction », qu'il nous propose d'*entrer dans le moule*, au moment même où l'empreinte se fait, afin d'en comprendre les mécanismes. Contrairement à Aristote, Simondon se focalise sur la relation entre forme et matière, sur la genèse de l'objet en train de se former : en prenant pour exemple le moulage de la brique, il explique alors que le moulage de celle-ci n'est pas juste l'*union* entre forme et matière mais bien une « *mise en relation de deux opérations*¹⁸⁶ ».

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p.124.

¹⁸⁴ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », *op. cit.*, p.124.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.125.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.126.

D'un côté, il y a la collecte de l'argile et sa préparation, et de l'autre, la construction du moule, tous deux pensés dans la perspective de leur mise en relation. De ce point de vue, la matière n'est pas du tout « amorphe » et « indéterminée », de la même manière que la forme n'est pas forcément « pure » ou « indépendante ». D'ailleurs, la forme n'est-elle pas elle-même constituée de matière.

La réflexion de Simondon sur le plan moléculaire de l'empreinte constitue un point clé dans cette pensée sur le moulage : on voit, toujours dans l'exemple de la brique, que l'argile dans sa structure interne (moléculaire) est en potentiel de devenir une matière plastique (dans son sens relatif au modelage, du grec *plastikos*). Ce sont ces propriétés qui la rendent en capacité d'être formée, modulée. La matière ne peut donc pas être passive puisque déjà à cette échelle s'opère « une véritable *activité*¹⁸⁷ » des molécules. Aussi, « la matière est forme parce qu'elle a une *structure microphysique* définie, mais elle recèle également un *potentiel plastique* que rend possible cette structure et qu'active l'opération elle-même.¹⁸⁸ ». Ainsi, tout le processus de moulage repose sur une énergie, un *système de forces*, sur un « ensemble de gestes et d'un devenir.¹⁸⁹ ». Ce qui est intéressant avec ce point de vue, c'est qu'il « n'y a pas de matière qui ne soit déjà formée, pas de matière sans forme.¹⁹⁰ ».

En effet, en étudiant de près les formes végétales ou minérales au sein de la nature, nous remarquons une certaine rigueur dans leurs motifs, presque comme des dessins ou créations artistiques, nous aurons alors tendance à les comparer à des oeuvres faites de la main de l'homme alors que la nature en soi n'a pas de vocation esthétique propre, et c'est plutôt l'homme qui en fait l'interprétation. « La nature procède, vis-à-vis de ses produits comme agrégats, *de façon mécanique*, comme *simple nature*¹⁹¹ ». La nature n'a d'autre vocation qu'elle-même, d'un point de vue scientifique, elle est un mécanisme qui cherche avant tout sa survie.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.127.

¹⁸⁸ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », *op. cit.*, p.128.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.127.

¹⁹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, [1790], 2000, p.108.

Cependant, on peut voir une symbiose entre les formes qu'elle engendre et cette vocation : « vis-à-vis de ces mêmes produits considérés comme *systèmes*, par exemple des cristallisations, les configuration diverses des fleurs ou la constitution interne des végétaux et des animaux, elle procède *techniquement*, c'est-à-dire en même temps comme *art*.¹⁹² ». Se crée alors un dialogue entre la matière naturelle, celle par exemple d'une écorce, et la création artistique, car nous percevons les créations naturelles à travers les créations artistiques. J'en donne pour exemple l'exploitation que je fais des détails d'une écorce dans mes productions à travers le frottage, la photographie et le cyanotype, qui montre aussi cet esthétisme naturel. Ma rencontre inattendue avec ces motifs si particuliers qu'ils en paraissent presque sculptés par la main de l'homme, comme le bois d'une estampe, m'ont permis de réfléchir sur cette notion de formes déjà présentes dans la matière naturelle.

La vie organique dessine des spires, des orbes, des méandres, des étoiles. Si je veux l'étudier, c'est par la forme et par le nombre que je la saisis. Mais du jour où ces figures interviennent dans l'espace de l'art et dans ses matières propres, elles acquièrent une valeur nouvelle, elles engendrent des systèmes complètement inédits.¹⁹³

À travers l'histoire, nombreux sont les artistes à utiliser un esthétisme emprunté à la nature. Ces formes, on les retrouve dans les enluminures extravagantes du moyen âge mais aussi dans l'architecture, surtout dans le style de l'art nouveau qui reprend l'esthétique de l'arabesque et de la ligne courbe. Mais c'est à travers les œuvres de l'artiste italien Giuseppe Penone, que résonne le plus l'idée de ces formes latentes dans la nature. C'est particulièrement dans ses sculptures que l'artiste évoque un *esprit* de la matière :

Pour en revenir à l'arbre, l'autre chose qui m'a toujours fasciné en lui, c'est de voir que son existence, sa structure comme organisme vivant, est mémorisée dans sa matière même. Sa forme, ce qu'il a vécu, son rythme de croissance, ses mouvements, les branches qu'il a faites... Tout y est inscrit à l'intérieur.¹⁹⁴

Dans sa série des *Alberi libro* (*Arbres-livre*) (Fig. 46), Penone vient sculpter dans des poutres de bois la forme originelle de l'arbre en fonction de ses nervures.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Quadriga/PUF, [1934], 1981, p.4.

¹⁹⁴ Françoise Jaunin, Giuseppe Penone, *Giuseppe Penone : Le regard tactile*, op. cit., p.36.

À la manière d'un archéologue, il recherche, il fouille à l'intérieur de la matière afin de refaire surgir la mémoire de sa forme, qui a toujours été contenue en elle. Que ce soit la terre, le bois, l'argile ou le bronze, chaque matière possède une forme latente, qui est aussi associée à leurs propriétés moléculaires : l'arbre, le végétal « s'adapte, il enveloppe, c'est un fluide.¹⁹⁵ ».

Quant à l'argile, elle est d'une incroyable séduction lorsqu'elle est mouillée. Cette sensualité extraordinaire qui rappelle la chair est également présente dans le bronze. Quand il est poli, il a un aspect lumineux qui donne une impression de vie : il dégage une lumière, une énergie. J'ai utilisé le bronze pour sa capacité à imiter la végétation. La patine qui se forme à cause de l'oxydation s'intègre dans la végétation qui l'entoure – et dans nos climats pluvieux, la réaction se poursuit au cours du temps.¹⁹⁶



(Fig. 46) Giuseppe Penone, *Alberi libro, Arbres-livre*, Novembre 1988.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.82.

¹⁹⁶ Sylvie Lisiecki, « Il y a un esprit de la matière », entretien avec Giuseppe Penone et Jean-Christophe Bailly, *Chroniques*, N°92, 2021, p.9-10.

Dans son texte sur le moulage, Ludovic Duhem soulève un point intéressant au sujet de l'œuvre d'art et du modèle de l'empreinte : il met en avant l'idée que la *relation esthétique* de l'œuvre est aussi « une opération de prise de forme qui médiatise deux opérations analogues, l'une est la prise de forme *technique*, celle de la production de l'œuvre, et l'autre est la prise de forme *esthétique*, celle de la perception de l'œuvre¹⁹⁷ ». Ainsi, contrairement à une simple brique, l'œuvre d'art est vivante, elle intègre l'empreinte d'un esprit de l'artiste (et je dirais même, celle d'une matière) et de surcroît, « elle dépasse les limites de sa condition matérielle dans la rencontre esthétique¹⁹⁸ ». Elle possède alors elle-même cette capacité d'impression sur celui qui la regarde ou s'en inspire, puisqu'elle prolonge un processus d'empreinte. C'est en cela que réside sa force, une aura du devenir.

¹⁹⁷ Ludovic Duhem, « Moulage, modelage, modulation », *op. cit.*, p.130-131.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.131.

Pour conclure et répondre à la question de comment la mémoire s'incarne t-elle dans la matière, nous dirons dans un premier temps, en évoquant l'empreinte, qu'elle est la mémoire d'un contact. En effet, en tant que technique de reproduction, elle détient ce pouvoir de reproductibilité : on sort alors de la représentation pour aller vers la présentation. Le contact est de l'ordre du physique et garantit une unicité, une authenticité à la reproduction par empreinte. Aussi, de manière paradoxale, la relation entre ce qui fait empreinte et l'empreinte elle-même, ne repose pas sur l'idée d'une similitude, bien qu'elle hérite tout de même d'une ressemblance, à comprendre comme une mémoire. C'est ainsi que l'empreinte atteste aussi de la présence d'un contact passé qui aussi absence du contact présent. Elle est l'*image dialectique*, l'espace de coexistence des contraires, désignant aussi bien une présence qu'une absence, que l'on pourrait voir comme présence *auratique* (survivance fantomatique). Dans un second temps, la matière évoque le souvenir à la manière d'une madeleine de Proust. La conception freudienne de la mémoire nous dit de celle-ci qu'elle est de l'ordre de l'inconscient, qu'elle est une suite de réminiscences ou traces mnésiques, de *traumas* (qui sont des empreintes psychiques). Cependant, le souvenir, dont l'oubli est une condition, vient trahir la mémoire par la déformation (déplacement). La mémoire visuelle que l'on a des choses vient troubler cet espace mental : dans ce chaos de souvenirs flous mélangé à des sensations/émotions passées, notre perception du souvenir devient exacerbée. Ainsi, un motif, une matière prendra alors tout l'espace, comme un souvenir-écran, éblouissant, ce pourquoi Proust compare déjà le processus de révélation photographique (processus lumineux) à la résurgence d'une mémoire involontaire. Processus d'anamnèse par excellence, elle est la narration d'un retour vers un passé lointain, oublié, refoulé. Dans un troisième temps, la matière elle-même contient la mémoire de formes latentes. Le concept de la *Khôra*, auquel la pensée platonicienne vient se heurter, est éclairant : dans le *Timée*, une analogie est faite entre elle et l'idée de la mère, la nourrice et la matrice. Constamment changeante, à la fois contenant et contenu, on apprend qu'avant même l'intervention de l'intelligence critique (demiurge) elle agit elle-même, possédant alors déjà des *critères* de l'ordre de la nécessité.

On pourrait alors voir dans cette matrice l'idée qu'elle contient en elle le potentiel d'une forme latente (forme préexistante) dans le sens d'un devenir, de la même manière que la graine contient le devenir de l'arbre. Chez Aristote, la matière, passive, est ce qui reçoit la forme, active, selon le modèle du *schème hylémorphique*. Cependant, chez les êtres dits *naturels*, le principe d'*individuation* est interne, car ces individus possèdent déjà leur propre forme. C'est alors que Gilbert Simondon propose au contraire de voir le processus d'empreinte comme un *système de forces* qui agissent les unes sur les autres et non pas comme *union*. La matière, loin d'être passive, contient déjà en elle-même, au niveau molaire, des prédispositions et caractéristiques qui lui sont propres et définissent son devenir. Aussi, l'œuvre d'art est comparable au processus de prise de forme, dans le sens où elle est prise de forme *technique* (dans sa production) et *esthétique* (dans sa mise en exposition).

CHAPITRE III

Le corps évoqué par l'empreinte

A. Le corps comme point d'origine

1. Le corps comme espace d'interactivité avec le monde

« La Nature est cet ensemble merveilleux dans lequel notre corps nous introduit, et que nous apprenons à connaître dans la mesure de sa constitution et de ses facultés.¹⁹⁹ ». Nous pourrions dire que notre corps joue le rôle d'un point d'ancrage dans le monde, dans le réel, c'est-à-dire qu'il est à la fois cette frontière entre moi et les choses du monde et ce qui me sert à exister dans ce même monde. Autrement dit, il permet mon existence, il est matière qui me permet de me mouvoir ou l'extension de mon être dans l'espace-temps, tout en me conditionnant à une certaine perception du monde qui m'est propre. C'est aussi notre corps qui nous prédispose à créer, à faire œuvre en tant qu'artiste, dans cet espace qu'est le monde puisqu'il participe à la manière dont nous percevons ce qui nous entoure. « Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace.²⁰⁰ ». Dans sa *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty nous dit du corps qu'il n'est pas une simple machine opérant une coordination entre nos différents mouvements mais plutôt un « *corps propre* », qui assemble les données d'un vécu (visuel et tactile) en habitant l'espace et qui nous met alors directement en relation avec cet espace.

La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps. [...] dans les premières tentatives de préhension, les enfants ne regardent pas leur main, mais l'objet : les différents segments du corps ne sont connus que dans leur valeur fonctionnelle et leur coordination n'est pas apprise. De même, quand je suis assis à ma table, je puis instantanément « visualiser » les parties de mon corps qu'elle me cache.²⁰¹

Puisque nous avons une appréhension du mouvement de notre corps, nous pouvons ainsi nous déplacer dans un espace sans avoir à surveiller nos gestes.

¹⁹⁹ Novalis, *Les Disciples à Saïs et les Fragments*, Bruxelles, Paul Lacomblez, [1802], 1914, p.33-34.

²⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945], 2018, p.184.

²⁰¹ *Ibid.*, p.185.

En bref, tout notre corps participe à l'appréhension de l'espace. C'est aussi par ce qu'il appelle « *l'habitude motrice* » que notre corps apprend à habiter le monde. Cette habitude, c'est la mémoire vivante du corps vécu, ce qui va s'incorporer par l'apprentissage de certains mouvements, de certaines actions et qui va devenir une manière d'être au monde. « Le monde est corporéisé par l'action du corps qui le transforme en environnement technologique. Cet art plastique de soi rend le corps mondain et le monde corporel : l'identité mobile suppose que la matière corporelle n'est pas achevée ni achevable.²⁰² ». C'est aussi avec l'analyse de « *l'habitude perceptive* » que Merleau-Ponty explique cette dimension changeante du corps par ses *habitus*. L'habitude perceptive étant notre capacité à s'adapter à ce que l'on perçoit du monde, par exemple « apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel.²⁰³ ». Par ailleurs, l'habitude motrice et l'habitude perceptive sont liées car elles peuvent s'influencer mutuellement : ce que je perçois va influencer mes gestes tout comme ce que je fais va influencer ma perception du monde. « Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un " je pense " : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre.²⁰⁴ ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Merleau-Ponty compare le fonctionnement du corps à celle d'une œuvre d'art : « Il est un noeud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants²⁰⁵ », c'est-à-dire qu'il est un carrefour de créations de sens que j'amène avec cette fameuse habitude à être au monde. En prenant l'exemple des tableaux de Cézanne, il explique que « c'est la perception des tableaux qui me donne le seul Cézanne existant²⁰⁶ », comme lorsque l'on rencontre pour la première fois un individu, et que sa manière d'être nous donne une idée de son identité (*nœuds de significations vivantes*). C'est dans ce sens qu'il compare le corps à l'œuvre. De surcroît, l'artiste présente ce qu'il ressent à travers l'utilisation de telle couleur ou telle forme ou bien tel signe, car il exprime ce qu'il vit à travers son corps.

²⁰² Bernard Andrieu, *Les rayons du monde : l'espace corporel avec Merleau Ponty*, Paris, EHESS, p.175-183, 2007, <hal-00447823>, p. 33.

²⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.190.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p.188.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.187.

Quand Marcel Proust nous décrit ses personnages dans *La Recherche*, il le fait comme un artiste, comme un photographe, ce pourquoi la photographie est aussi révélatrice d'un inconscient de l'être, d'un habitus.

On comprend alors pourquoi beaucoup d'artistes utilisent leur corps ou celui des autres pour faire de l'art, il constitue pour beaucoup un outil, notamment chez Yves Klein, ou un espace privilégié d'interaction. Dans une interview de Linda Mary Montano, l'artiste cubaine Ana Mendieta explique le rapport de son corps avec les choses de la nature :

J'ai encore des photos de moi à la plage, à l'âge de sept mois, rampant sur le sable. Nous avons une maison là-bas et j'étais dehors de 7h30 à 14h [...] dans l'eau et le sable. J'ai appris des choses sur mon corps en faisant ça. Aujourd'hui, je continue d'utiliser mon corps pour communiquer avec le monde. De cette manière, je peux faire quelque chose, m'en détacher, et m'y voir ensuite²⁰⁷

Son corps joue pour elle le rôle d'un médiateur ou interprète, mais il est aussi un outil qui lui permet de mesurer à sa propre échelle, afin d'appréhender la nature qui l'entoure. Son corps est un point de départ pour aller vers les choses de la nature. Dans sa célèbre série des *Siluetas*, entre 1973 et 1980, son geste principal consiste à dessiner, creuser, modeler à même le sol, toujours à l'échelle de son propre corps et dans une esthétique de récupération et d'effacement. L'idée de laisser la nature effacer son œuvre est aussi un parti pris qui engage alors aussi la nature comme « co-artiste ». Dans une des *Siluetas* non nommée (Fig. 47), elle creuse le sable d'une plage à Oaxaca, au Mexique, avec son corps. Mendieta ajoute des pigments rouges dans cette silhouette, qui finit irrémédiablement par disparaître, au fur et à mesure du va-et-vient des vagues. Les multiples photographies de cette silhouette agissent comme les témoignages d'une disparition, mais elles montrent aussi une transformation des formes de celle-ci qui deviennent plus lisses. De plus, le pigment rouge finit par se dissoudre dans l'eau, donnant un aspect macabre à la silhouette. La nature devient alors aussi une metteuse en scène, elle participe à l'action, tout en renforçant la présence de cette empreinte avec l'écume blanche, avant de la faire disparaître.

²⁰⁷ Linda M. Montano (dir.), «Ritual/Death», *Performance Artists Talking in the Eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.394-399.



(Fig. 47) Ana Mendieta, *Untitled*, from the *siluetas Series*, 1976.

Dans plusieurs de ses travaux, l'artiste cubaine évoque à travers ses silhouettes féminines un cycle de naissance, vie et mort puis renaissance. Cette manière d'être au monde, en utilisant le corps comme médiateur, devient dès lors très symbolique pour l'artiste, dont l'œuvre pourrait agir comme une catharsis par rapport à l'arrachement vécu avec sa terre natale. Cette dynamique d'apparition et de disparition nous renvoie aussi au cycle de la trace :

Les empreintes digitales de l'être humain, les traces qu'il laisse chaque jour autour de lui sont des images de son individualité. Mais c'est quelque chose que notre culture rejette, qui est considéré comme « sale » et qu'il nous est imposé d'effacer, pour des raisons d'hygiène notamment. C'est le contraire de ce qui anime l'œuvre d'art, la volonté d'exprimer l'identité d'un individu, de marquer sa présence au monde. Mais en même temps, le fait d'effacer les empreintes permet que d'autres empreintes se déposent, c'est le cycle de la vie.²⁰⁸

Dans un monde urbanisé, la trace est constamment nettoyée car elle est vue comme sale nous dit Penone. Ce qui est intéressant est que cette manière d'agir sur les empreintes crée un « cycle de vie » de ces dernières.

²⁰⁸ Sylvie Lisiecki, « Il y a un esprit de la matière », op. cit.

À la suite de ce que dit Penone dans cette interview de *Chroniques* N°92, Jean-Christophe Bailly évoque une œuvre de l'artiste du *Jardin des sculptures fluides* à La Venaria Reale. « Il s'agit d'un bassin animé par des bulles d'air qui dessinent une empreinte digitale à la surface de l'eau. Elle apparaît, puis disparaît, illustrant l'idée que l'identité elle-même est un passage.²⁰⁹ ». Ce *Disegno d'acqua* (*Dessin d'eau*) (Fig. 48) est intéressant dans le sens où il révèle aussi la propriété fluide de l'empreinte, c'est-à-dire qu'elle est matière plastique par excellence, toujours modulable dans son cycle.



(Fig. 48) Giuseppe Penone, *Disegno d'acqua*, 2003-2007

Toujours dans l'urbain, nous pourrions évoquer l'œuvre de l'artiste Morgane Porcheron, qui révèle aussi une certaine identité de l'homme attaché à son environnement. Dans une action de prélèvement presque archéologique, c'est dans les sillons, les crevasses, les fissures et les coins de trottoirs que l'artiste cherche les indices d'un paysage humain. Son travail se focalise alors sur une idée de résurgence d'une mémoire, en parallèle avec l'émergence du déchet enfoui, qu'elle investit dans ses compositions entre nature et urbain.

²⁰⁹ *Ibid.*

Dans sa série de dessins des *Pellicules urbaines* (Fig. 49), l'artiste étudie des parcelles goudronnées du sol de la ville utilisées de manière intensive. À force d'être modifiées, ces parties de rues forment des stratifications visibles entre les différentes couches de goudrons ou de béton, mais aussi, elles laissent apparaître des empreintes de pas ou des branches et racines encastrées dans cette matière. « J'ai toujours le sentiment de retrouver un paysage qui se manifeste dans l'environnement urbain²¹⁰ », nous dit-elle.



(Fig. 49) Morgane Porcheron, *Pellicules Urbaines*, 2020.

²¹⁰ Entretien avec Morgane Porcheron dans la revue *Point contemporain*, N°25, Juin 2022, p.8.

Un dialogue s'opère entre la matière naturelle qui est cueillie et la matière manufacturée qui est prélevée. C'est en associant ces éléments qu'elle montre que « l'empreinte de l'homme est si forte sur la nature, que désormais de nouveaux phénomènes de sédimentations apparaissent.²¹¹ ». Ainsi, la trace du passage de l'homme fusionne avec l'environnement qui l'entoure, comme une mémoire qui se crée par stratification, toujours dans une idée d'interactivité entre les différents éléments qui la compose.

Ainsi, bien que les œuvres d'Ana Mendieta s'inscrivent plutôt dans une éphémérité liée au système naturel, elles s'enregistrent aussi dans la dynamique d'effacement de l'empreinte évoquée plus haut. Dans d'autres œuvres, l'artiste explore la relation de fusion entre son corps propre et celui de la nature. Je pense notamment à ses *Flower Body* ou bien *Tree of life* (Fig. 50) où elle recouvre son corps avec de la terre et des plantes comme pour se fondre dans le paysage.

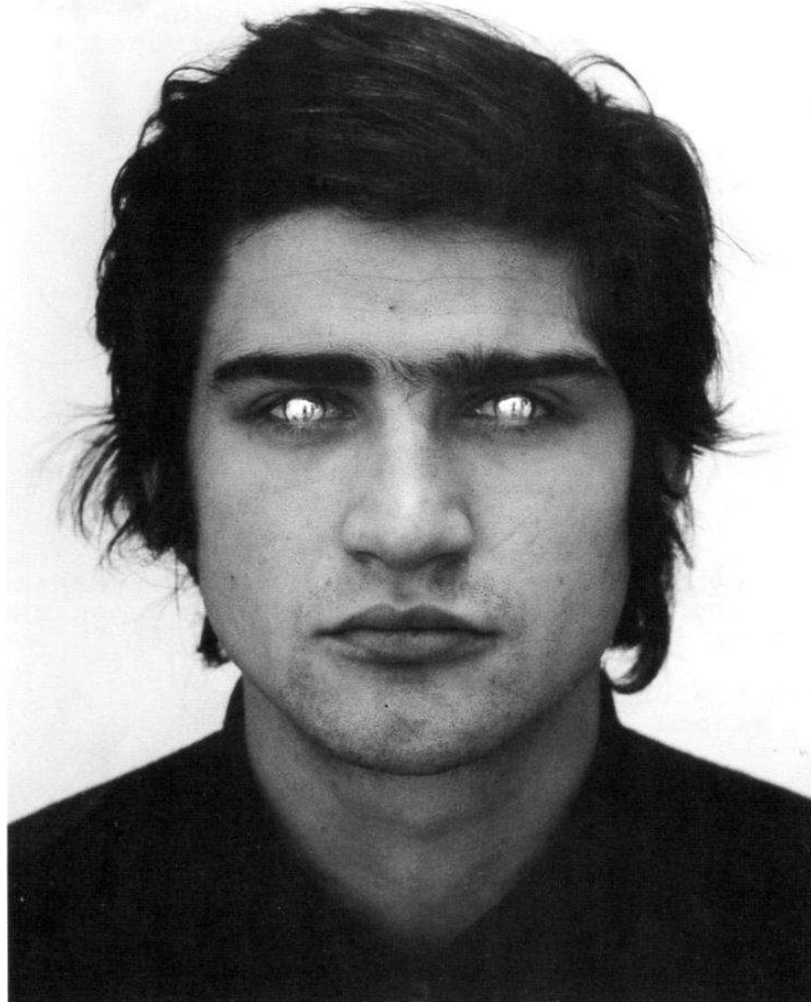


(Fig. 50) Ana Mendieta, *Tree of life*, 1976.

Collée au tronc d'un arbre gigantesque, l'artiste, toujours dans la position de ses *Siluetas*, se prive de la vue en recouvrant aussi son visage d'une couche de boue épaisse.

²¹¹ *Ibid.*, p.9.

En se rendant aveugle, c'est sur le sens du toucher, sur la surface de son corps que l'artiste se repose. C'est aussi une manière de devenir à son tour arbre, en faisant l'expérience du monde à travers sa peau. Cela nous renvoie aussi à une action célèbre de Penone qui s'intitule *Rovesciare i propri occhi* (Fig. 51), littéralement *Retourner ses propres yeux*.



(Fig. 51) Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970.

L'artiste se rend aveugle en portant deux lentilles miroir opaques, reflétant ainsi à travers ses yeux le paysage environnant et celui qui prend son portrait. Mais ce qui est intéressant est que « la vue n'est pas, pour l'artiste Penone, le sens premier. Cela signifie en retour que le toucher, l'odorat, l'ouïe et même le goût de l'artiste doivent occuper une place égale dans l'exploration du monde sensible.²¹² ».

²¹² Roland Recht, *Penone : l'espace de la main*, Strasbourg, Les musées de la ville de Strasbourg, 1991, p.10.

Ainsi, ce n'est pas simplement la vue qui nous donne cet ensemble de données avec lesquelles nous faisons œuvre ; par exemple, on ne voit pas une œuvre d'art, mais on la vit avec l'ensemble des sensations et perceptions que nous en donne notre corps. Dans les œuvres de l'artiste italien, le sens du toucher reste primordial, car le contact physique est ce qui nous rapproche le plus du monde extérieur. La notion d'épiderme revient d'ailleurs beaucoup dans son travail :

La peau, c'est l'enveloppe tactile et la limite de notre corps. C'est notre seul espace de contact direct avec l'univers extérieur. C'est par la peau, sensible et perméable, que nous pénétrons le monde et que nous sommes pénétrés par lui. Tout se passe en surface.²¹³

La peau agit comme frontière entre notre corps et le monde, mais c'est aussi la surface sur laquelle se dépose une infinité d'empreintes, c'est un lieu d'interaction, de dialogue. D'un autre côté, l'ensemble du monde aussi semble être couvert d'empreintes : « Chacun de nos actes à chaque moment de notre vie laisse une trace sur un objet qui ensuite en conserve la mémoire hors de nous, de même laisse-t-il une trace sur la partie de notre corps qui est entrée en contact avec cet objet.²¹⁴ ». Cette réciprocité du corps propre et du monde à toucher et être touché nous renvoie aussi à ce qu'explique Merleau-Ponty sur le monde et son unité « comparable à celle d'un individu que je reconnais dans une évidence irrécusable [...] parce qu'il conserve le même style dans tout ses propos et dans toute sa conduite, même si il change de milieu ou d'idées.²¹⁵ ». Tout comme il l'explique pour le corps, le monde n'est pas une simple somme d'objets disposés dans un certain ordre mais plutôt l'unité perceptive d'un vécu. Si son unité est comparable à celle d'un l'individu, c'est parce qu'elle est dynamique et organique (et non mécanique), elle est un tout structuré, une forme vivante. Merleau-Ponty dit éprouver l'unité du monde comme il reconnaît « un style », chose propre à l'individu, qu'il définit comme la manière dont nous avons d'être au monde, notre subjectivité.

²¹³ Françoise Jaunin, Giuseppe Penone, *Giuseppe Penone : le regard tactile*, op. cit., p.42.

²¹⁴ Roland Recht, *Penone : l'espace de la main*, op. cit., p.14.

²¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.384.

« Le monde lui-même reste le même monde à travers toute ma vie parce qu'il est justement l'être permanent à l'intérieur duquel j'opère toutes les corrections de la connaissance²¹⁶ », alors le monde, son unité, ne change pas car c'est la *connaissance des choses* qui change à travers le temps. Ce que je perçois du monde est donc un ensemble (unité) cohérent qui reste cependant incomplet et changeant, puisque ce qui se passe dans un lointain est toujours en cours, « le monde se vit lui-même hors de moi²¹⁷ ». Ainsi, il semblerait que le monde, même s'il n'est pas à proprement parlé un individu, est comparable à son fonctionnement du point de vue d'une certaine analogie. Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty introduit même le concept de *la chair du monde*. Mais quand il parle de chair, ce n'est pas pour parler de la matière organique dont nous sommes constitués, mais plutôt de ce qui nous unit au monde, la relation que notre corps entretient avec celui du monde, un « élément », une « texture ». Cette relation est vécue comme un *entrelacs* ou *chiasme* : « Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre.²¹⁸ ». Alors, cet *élément* qu'est la chair constitue le tronc commun entre le corps et le monde, et permet ainsi un croisement, un entrelacs entre les deux. C'est peut-être par ce point de vue que l'on peut comprendre le monde comme un individu sur lequel nous déposons nos empreintes ; comme si ce monde possédait lui aussi une peau que nos actions, notre corps, viennent marquer, comme une matrice. C'est dans ce sens que je comprends ce que Giuseppe Penone explique quand il dit que « nous pénétrons le monde et que nous sommes pénétrés par lui²¹⁹ ». De plus, nous pourrions ajouter que le monde, à la manière d'un individu, s'adapte à l'activité humaine, comme le démontre Morgane Porcheron dans ses œuvres, le monde réagit par de nouveaux phénomènes de sédimentations.

La mobilité permet à l'homme de renfermer une grande quantité de choses dans la même peau, à des instants différents et continus, à travers le contact, l'impression, la connaissance, la découverte, la prise, la répulsion des actions qui sont un développement ou un déroulement permanent de sa propre peau sur d'autres choses ou sur elle-même.²²⁰

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p.390.

²¹⁸ *Id.*, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.182.

²¹⁹ Françoise Jaunin, Giuseppe Penone, *Giuseppe Penone : le regard tactile*, op. cit., p.42.

²²⁰ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit., p.64.

La déambulation, le chemin, le passage sont aussi des actes d'empreintes par excellence sur le corps du monde. En effet, lorsque je passe par exemple en forêt pour prélever l'empreinte d'une écorce par frottage ou photographie, il ne s'agit pas seulement d'un prélèvement, mais d'une suite d'actions qui laisse mon empreinte sur les choses mais aussi ces choses laissent-elles des traces/empreintes sur mon corps (humus, blessures, frottement ou bien même des choses de l'ordre de la vue ou de l'odorat). Un des exemples les plus frappant est ce qu'on appelle les « chemins » ou « lignes de désir », sentiers créés au fil du temps par le passage répété de l'homme ou d'animaux. En général, ces sentiers montrent justement le désir du passant à emprunter un raccourci, au lieu de s'adapter aux chemins artificiels goudronnés et peut-être trop géométriques, rajoutant du temps de trajet. En tant que trace, ces sentiers nous permettent d'interpréter (de lire) des données : d'abord, ils sont indicateur d'un mauvais aménagement de l'espace urbain, ensuite, ils nous permettent de connaître le flux de passants les utilisant et plus particulièrement qui les empruntent (cyclistes, piétons, petits animaux, etc.) et dans quelle direction. Dans le monde du land art, Richard Long illustre bien cette problématique du chemin et de la marche comme art, notamment par sa célèbre photographie *A line made by walking* (*Une ligne faite en marchant*) (Fig. 52).



(Fig. 52) Richard Long, *A line made by Walking*, 1967.

Cette performance illustre l'idée de l'*habitude motrice*, où le corps, en revenant sans cesse au même endroit, transforme le monde en une mémoire vivante. Elle devient ainsi la trace, le témoignage, sur cette chair du monde. On habite le chemin, c'est-à-dire que l'on investit notre corps dans un espace que l'on apprend à s'approprier. Ce qu'il y a en plus ici, est que l'action de l'artiste est comme un dessin, un trait qu'il trace avec ses pieds. Il investit alors aussi une poésie dans cet espace à travers l'observation du lieu.

Dans une de mes réalisations, j'ai aussi investi cette idée de l'habitation du lieu par le corps à travers les empreintes. Il s'agit d'un petit carnet leporello (Fig. 53) renfermant des empreintes de chaussures prélevées après un temps de pluie au Forum des Halles à Paris. La photographie de ces empreintes m'a ensuite permis de les reproduire à petite échelle en linogravure. Le lieu choisi est un lieu de passage par excellence, il correspond aussi à un mode de vie contemporain qui s'inscrit dans le contexte de consommation à grande échelle. Ce paysage urbain est alors constamment recouvert de traces qui s'effacent pour laisser place à d'autres. Ici, les traces que je sauvegarde par leur retranscription en gravure sont par nature éphémères, seulement rendues visibles par l'eau de pluie. C'est aussi en notant l'heure exacte de leur prise en photo (en dessous de leur impressions gravées) que je prélève - dans le sens de documenter, presque d'une manière scientifique - un espace spatio-temporel de l'empreinte.





(Fig. 53) *Habiter l'empreinte*, 2024.

L'ensemble des empreintes d'une vie ou d'un grand nombre de personnes a un intérêt comme mémoire, témoignage d'un vécu individuel ou collectif. Telle est la valeur des marches d'un escalier usées par les pas du fleuve des personnes qui l'ont emprunté.²²¹

Faire rétrécir une empreinte pour la faire rentrer sur les pages d'un carnet dépliant est sûrement comparable à ce que disait Walter Benjamin au sujet de la photographie : « La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le studio d'un ami des arts », autrement dit, elle opère un déplacement grâce à son pouvoir de changement d'échelle et de dimension (une photographie rend moins compte du volume). De plus, elle opère aussi une *actualisation* de l'objet reproduit, vécue dans un nouveau contexte. Ainsi, en reproduisant ces traces laissées au hasard par les passants du Forum, je réactualise le *témoignage d'un vécu individuel* (certes anonyme), je réactualise cette interaction entre un corps propre et le corps du monde.

²²¹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, op. cit., p.145.

2. La main et son regard

Il me semble que nous voyons non seulement le monde avec nos yeux, mais aussi et surtout à travers nos mains. Pour l'aveugle, les mains remplacent même les yeux et deviennent des outils de reconnaissance qui lui permettent de mesurer l'espace. C'est dans cette perspective que Giuseppe Penone explique que le sens du toucher est aussi important que la vue, et que peut-être nous reposons-nous trop sur la vue, sans réaliser le rôle essentiel de nos mains et de notre peau. Ainsi, nos mains sont complémentaires à la vue, mais elles font aussi partie de notre individualité : d'abord parce que se cache dans les empreintes qu'elles laissent, la mémoire de notre corps, ensuite parce qu'elles constituent un *indice anthropométrique*. Dans son *Éloge de la main*, Henri Focillon les comparent à des « visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent.²²² ». Dessiner des mains, c'est alors presque comme dresser le portrait de l'individu auquel elles sont rattachées : « Rembrandt nous les montre dans toute la diversité des émotions, des types, des âges, des conditions²²³ ». On pense notamment au portrait de *Jan Cornelis Sylvius* (Fig. 54), où la main âgée et indulgente du pasteur se tend vers nous par une illusion, nous donnant l'impression qu'elle sort du cadre.



(Fig. 54) Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Jan Cornelis Sylvius*, 1646.

²²² Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p.103.

²²³ Ibid., p.104.

Par ce geste d'invitation, la main nous « parle » à nous spectateurs, se positionnant toujours dans le présent d'une action en cours. « La main est action : elle prend, elle crée et parfois on dirait qu'elle pense²²⁴ », elle participe de notre individualité et même de notre personnalité en évoquant notre état autant qu'un visage, « l'habitude, l'instinct et la volonté de l'action méditent en elle²²⁵ ». Cette idée d'habitude rejoint celle de l'habitude motrice dont nous parle Maurice Merleau-Ponty, et plus encore, il nous parle d'un certain « style des gestes » qui nous permet de réunir les « sensations tactiles²²⁶ » avec nos perceptions. Ce qui est intéressant est de voir que chez Focillon la main (le corps) c'est aussi ce qui nous permet d'appréhender le monde : la main est « l'organe de la connaissance²²⁷ ». Par sa curiosité primitive, elle fait l'expérience du monde et nous permet de le fixer dans une réalité. Alors, la main devient aussi outil vivant de la connaissance : elle définit les creux, les pleins, détermine la surface, le volume, la densité, etc. Cela fait écho à la fameuse « lecture tactile » que théorise Penone, action nécessaire à l'appréhension de notre environnement, il s'agit de *lire* en quelque sorte l'espace avec nos mains. Certes l'homme a affiné petit à petit la dextérité/motricité de sa main au fil des générations, « mais la main a fait l'homme. Elle lui a permis certains contacts avec l'univers que ne lui assuraient pas ses autres organes et les autres parties de son corps.²²⁸ ». D'un autre côté, utiliser ses mains, c'est aussi nous renvoyer à un passé, à des gestes passés que l'on a appris et qui nous sont permis par la pratique continue des générations antérieures. Cette habilité est un héritage que maintiennent artistes et artisans : « Ainsi recommence, perpétuellement, un formidable autrefois, ainsi se refait, sans se répéter, la découverte du feu, de la hache, de la roue, du tour à potier.²²⁹ ». Alors, nous pourrions dire que la main opère, comme pour l'empreinte, un anachronisme. Lorsque Claudio Parmiggiani multiplie la trace de ses mains dans *Cripta* (Fig. 55), il nous renvoie aussi à cet état de la main primitive qui étudie les surfaces de la grotte, qui les mesure en laissant ses traces et qui « multiplie dans l'espace et dans le temps²³⁰ » la présence de l'homme.

²²⁴ *Ibid.*, p.103-104.

²²⁵ *Ibid.*, p.104.

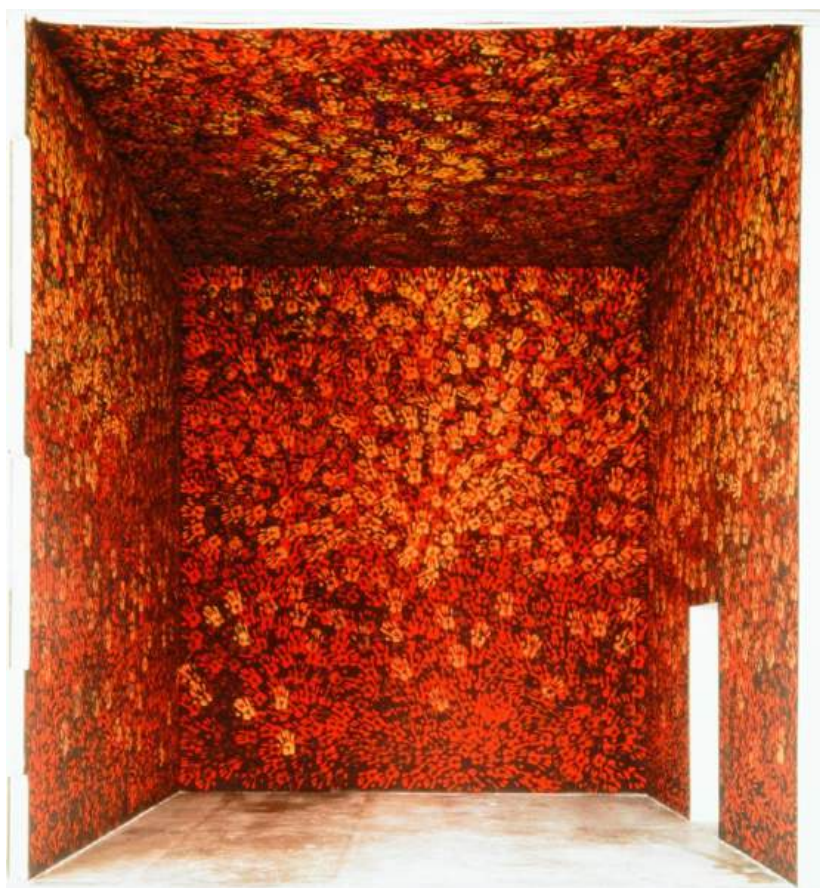
²²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.187.

²²⁷ Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p.112.

²²⁸ *Ibid.*, p.107.

²²⁹ *Ibid.*, p.115.

²³⁰ *Ibid.*, p.128.



(Fig. 55) Claudio Parmiggiani, *Cripta*, 1994.

Cet espace, remis dans le contexte de l'espace muséal, réactualise la pratique de l'empreinte de main du paléolithique ; mais aussi, le titre *Cripta* nous invite à voir cet espace comme espace de conservation du corps et aussi de sa mémoire. C'est aussi avec un certain humour que le sociologue et artiste Hervé Fischer participe à cette idée d'anachronisme de la main, notamment dans son œuvre *L'âge du silex intelligent* (Fig. 56), où il fusionne l'image d'un smartphone avec celle d'un silex, tenu dans une main. La présence de la forme du silex nous renvoie à nos origines, mais surtout à l'outil premier : sa juxtaposition avec le smartphone nous laisse à penser que les choses restent les mêmes, seulement dans un contexte différent, car l'homme s'est adapté au progrès, à la découverte du monde : « l'outil de communication possède la même puissance pour l'homme d'aujourd'hui que le silex

pour celui d'hier. Il est emblématique de l'évolution anthropologique née des technologies numériques.²³¹ ».



(Fig. 56) Hervé Fischer, *L'âge du silex intelligent*, 2014.

Le smartphone est devenu un outil indispensable, que ce soit pour l'homme d'affaires ou l'artiste ; il en devient presque un outil comme extension du corps : « Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique à l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement [...] Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit.²³² ». C'est aussi de cette manière que la main « touche l'univers » et « s'en empare²³³ » pour le transformer à son tour. Ce contact se définit ici encore entre présence et absence : Henri Focillon en prend

²³¹ Marie-Laure Desjardins, *Hervé Fischer : la main à l'œuvre : 1968-2021*, Deauville, Artshebdomédias, 2021, p.27-28.

²³² Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p.110-111.

²³³ *Ibid.*, p.114.

pour exemple l'oeuvre de l'artiste, qui même dans son exécution calme et unie « révèle encore la touche, ce contact décisif entre l'homme et l'objet²³⁴ ».

L'artiste, même s'il tente de s'annuler, de rendre invisible sa trace par une touche unie, diffuse et sage, ne peut échapper à sa propre empreinte, car « la présence du dieu en cinq personnes se manifeste partout.²³⁵ ». Cette mémoire du contact est un des sujets premier de l'artiste Giuseppe Penone, lié à son intérêt pour l'idée d'une appréhension du monde par le corps et son vécu. Pour lui, le contact, la trace, l'empreinte, participent à ce qu'il appelle la « fossilisation des gestes²³⁶ » ; il compare alors la trace à un fossile, car l'empreinte fige bel et bien un contact, un geste qui a eu lieu. Quand il parle d'une *fossilisation du geste*, c'est dans l'idée que l'empreinte est comme le « réceptacle de la mémoire du geste²³⁷ ». C'est dans ce sens que l'on peut l'imaginer comme fossile, c'est sûrement aussi pour cela que l'on évoque beaucoup une archéologie de l'empreinte : elle fonctionne comme fossile, d'autant plus avec les empreintes de mains, référence directe avec un passé de l'homme. « Le frottage, on le sait, est une technique archéologique par excellence : il capte les traces les plus anciennes et les moins visibles qui soient.²³⁸ ». Le frottage rend alors visible les particularités de la surface de la matrice dont il prélève l'empreinte. Avec le modelage, il est une technique par excellence pour figer le geste de la main car il est le témoignage prégnant de ce geste, de cette pression exercée en surface, qui abîme parfois le support. Dans un de mes travaux de frottage sur écorce de bois, je me rends compte de l'idée d'une fossilisation des gestes : le titre de cette série, *Empreintes carbone* (Fig. 57), est à double connotation, car elle évoque à la fois l'utilisation du papier carbone noir afin de prendre l'empreinte de l'écorce et la notion d'empreinte carbone, quantité de gaz à effet de serre que nous émettons. Se crée alors un lien entre deux types d'empreintes : l'empreinte du frottage de l'écorce (trace de la nature) et l'empreinte plus nocive que nous dégageons. De plus, la couleur noir du papier carbone n'est pas sans rappeler celle du pétrole, issu de la décomposition d'organismes sur des millions d'années, autrement dit, un

²³⁴ *Ibid.*, p.117.

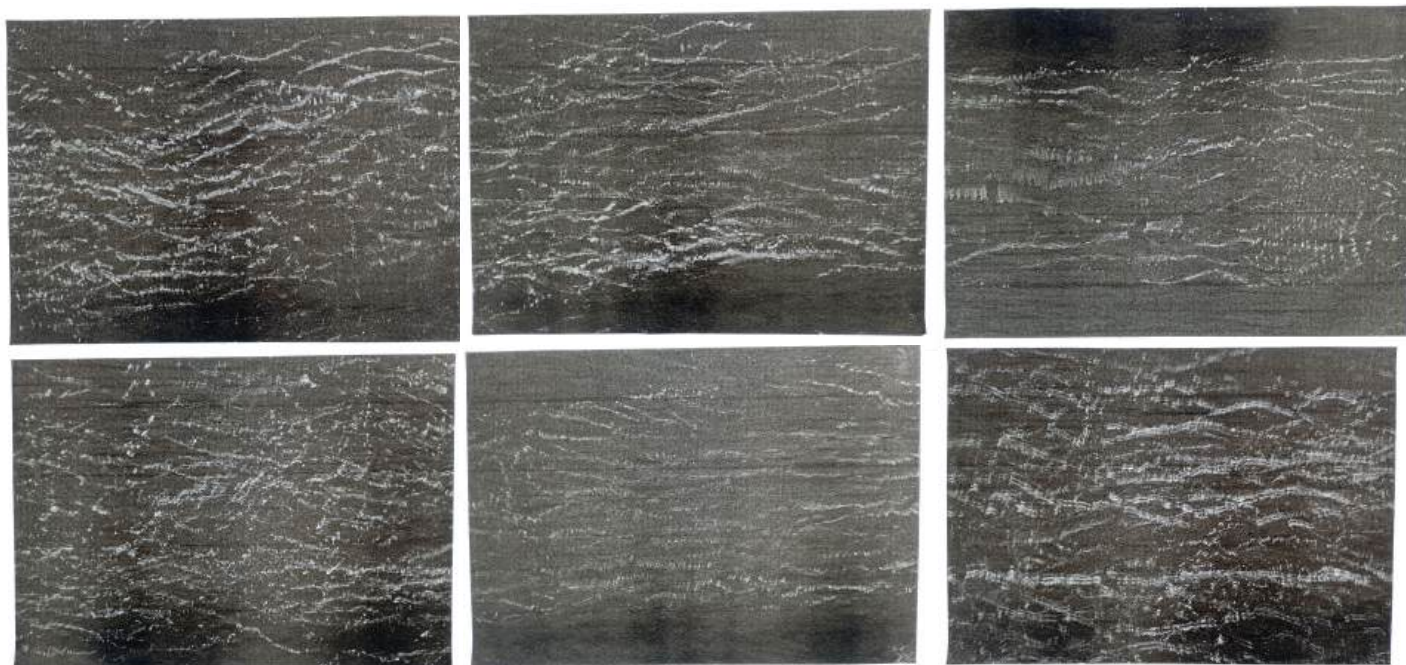
²³⁵ *Ibid.*, p.119.

²³⁶ Marie Minssieux-Chamonard, Cécile Pocheau Lesteven, Laurence Engel, *Sève et pensée*, Paris, Bnf, 2021, p.11.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Georges Didi-Huberman, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Minuit, [2000], 2023, p.59.

combustible fossile. Pour en revenir au geste, je dirai que le travail de frottage révèle aussi des accidents dans la prise d’empreinte, surtout *in situ*, dans les bois pour mon cas.



(Fig. 57) *Empreintes carbone*, série de frottages sur écorce, papier carbone rétro-éclairé, 21 x 29,7 cm, 2024.

L'accident du décalage de l'empreinte dans certains frottages montre aussi le mouvement opéré. Il crée un effet de vibration, de flou cinétique qui rend vivant la trace. Le hasard de ces accidents permet à notre vision d'étendre sa perception du monde, il faut alors « que la main exploite ce désastre²³⁹ », car c'est par l'audace et la recherche avec le nouveau que se dévoile un monde de formes : « Cet aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants de matières apparemment peu faites pour l'art et d'outils improvisés, de débris, de déchets, dont l'usure ou la fracture offrent des ressources singulières.²⁴⁰ ». L'expérimentation du frottage avec le papier carbone (normalement utilisé pour les machines à écrire), offre en effet de surprenantes textures qui se dévoilent particulièrement bien au rétroéclairage. Sans ces expérimentations et associations avec divers outils et matériaux, certaines formes ne se seraient pas manifestées dans mon travail : « la merveille de cette chose “ faite à la main ” n'est-elle pas d'avoir tout saisi et tout

²³⁹ Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p.124.

²⁴⁰ *Ibid.*

ordonné dans l'exiguïté d'un théâtre à la fois minuscule et immense ?²⁴¹ ». C'est aussi par ce *fait à la main* que se révèlent les choses, la main qui joue alors un rôle révélateur dans notre compréhension du monde.

Se soumettre aux aléas, laisser sa main découvrir le support ou s'aventurer dans la matière, sentir la rugosité, la dureté, le grain, s'approprier et découvrir son style. Ainsi, c'est en cela que la main est aussi un pont entre le corps et l'esprit, car « le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure.²⁴² ». La main ne cesse de stimuler l'esprit, qui trouve à son tour la volonté d'imaginer un monde de forme.

²⁴¹ *Ibid.*, p.127.

²⁴² *Ibid.*, p.128.

B. Vers une similitude des corps

1. Les motifs du corps retrouvés dans la nature

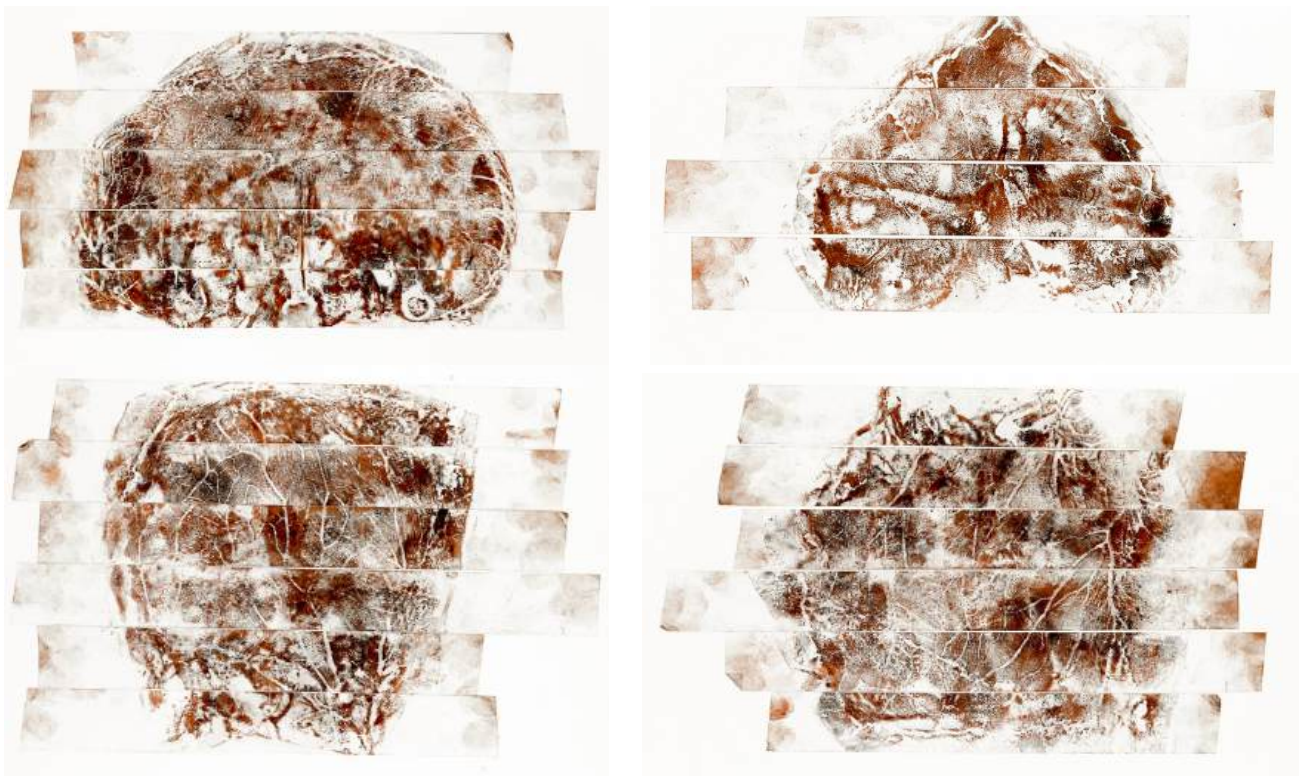
« Nul besoin de consommer des herbes psychotropes pour donner à une plante le pouvoir de modifier notre expérience. Il suffit de se tourner vers soi. La relation aux arbres est inscrite dans la structure du moi et dans la relation du moi au monde.²⁴³ ». On remarque une similitude entre les motifs du corps humain et ceux observés dans la nature, dans la matière végétale, comme par exemple les rides de l'écorce ou les nervures d'une feuille. C'est le constat que fait déjà Giuseppe Penone dans ses œuvres, toujours à la recherche d'une hybridation homme-nature, notamment dans *Verde del bosco* (*Vert du bois*) (Fig. 58) où il utilise la technique du frottage avec la chlorophylle de feuilles d'arbres. Dans ce très grand frottage sur toile, on retrouve l'écorce du bois qui a été imprimée avec le geste de l'artiste, presque comme une immersion dans la nature. On devine aussi le relevé d'une chemise et d'un pantalon, d'une silhouette sans visage qui semble fusionner avec le reste du paysage par les multiples branches qui le transpercent.



(Fig. 58) Giuseppe Penone, *Verde del bosco*, 1986.

²⁴³ Emanuele Coccia, « L'expérience du monde », *Nous les arbres*, op. cit., p.28.

La structure interne de l'être humain, veines, cellules mais aussi l'épiderme, est constamment questionnée dans l'œuvre de Penone, qu'il considère comme *point aveugle* similaire à la peau de l'arbre. « Nous voyons la réalité qui nous entoure à travers la forme de notre corps et ses composantes, le sang, les veines²⁴⁴ ». Dans une autre série de travail, *Foglie del cervello* (*Feuilles de cerveau*) (Fig. 59), Penone relève l'intérieur d'une boîte crânienne avec du ruban adhésif et des pigments. Ce qui en résulte est assez étonnant, car le crâne a imprimé le circuit de veine du cerveau, il a gardé un souvenir de sa présence.



(Fig. 59) Giuseppe Penone, *Foglie del cervello*, 1990.

Mise à plat, l'empreinte de l'intérieur de la boîte crânienne nous révèle un monde de formes où l'artiste établit une relation avec le paysage. La texture et les motifs du cerveau qui se retrouvent imprimés nous semblent alors semblables à un paysage avec montagnes et vallées, comme des réseaux de rivières se rejoignant en une arborescence. D'un autre point de vue, on pourrait croire qu'il s'agit de radiographies ou d'une vision au microscope, effet donné par rétro-éclairage.

²⁴⁴ Sylvie Lisiecki, « il y a un esprit de la matière », *art. cit.*, p.9-10.

Dans mon travail en cyanotype, je cherche aussi à rendre compte de cette similitude entre les motifs de notre corps et celui des choses et êtres vivants qui nous entourent. Je me suis alors penchée sur les formes de la fissure et sur l'idée que la fissure est aussi témoignage. Le témoignage d'un mouvement du corps du monde, la dégradation comme preuve d'un monde vivant et en constante métamorphose. Dans *Épidermes Radiographiées* (Fig. 60), je viens imprimer en cyanotype des macrophotographies de fissures de bois sur un support papier calque.



(Fig. 60) *Épidermes radiographiées*, cyanotypes, 2024.

Après l'exposition lumineuse et le développement du cyanotype, le papier calque se transforme et devient presque une peau, au séchage des rides et des déchirures se forment et les fissures du bois prennent la place de veines. Il s'agirait presque d'un processus de tannage sans véritablement en être un. Monochrome, la couleur bleu du cyanotype ajoute une dimension radiographique aux images qui se révèlent mieux une fois rétro-éclairées. De surcroît, comme je l'explique au sujet de mes cyanotypes dans le premier chapitre, la macrophotographie (le zoom) permet de sortir une image de son contexte global, en isolant les détails. C'est de cette manière que les fissures du bois deviennent les veines d'une peau par laquelle coule la sève, le liquide vital de l'arbre.

Dans un autre travail sur la fissure, je réinvestis le papier calque, qui devient pour moi une peau, mais cette fois-ci avec la technique du frottage. *Anatomie d'une fissure* (Fig. 61) est un petit carnet d'une quarantaine de pages en papier calque sur lesquelles j'ai déposé des empreintes de fissures par frottage. Fissures trouvées sur les murs de ma maison, elles rendent compte d'un vécu et du temps qui passe, de ce fameux phénomène que l'on appelle érosion. Ici aussi, je les rapproche de l'idée d'un réseau de veines, que je mets en scène dans la juxtaposition des pages transparentes. Comme une chair, la transparence du papier fait apparaître les nervures de la prochaine page, ainsi les différentes couches deviennent vivantes et forment un corps.



(Fig. 61) *Anatomie d'une fissure*, 2024.

Dans ses immenses dessins de *Palpebra (Paupière)* (Fig. 62), Penone redessine le réseau veineux et les nervures de la peau de ses paupières en agrandissant et en projetant les images prises jusqu'à dix ou trente mètres de long. De cette manière, toujours dans l'idée d'une hybridation, il relate le lien qui unit son corps avec les motifs de nervure que l'on pourrait retrouver sur la feuille d'un arbre. Dans cette œuvre monumentale, l'agrandissement joue un rôle révélateur, qui nous en dit plus sur notre structure corporelle et sa relation avec le reste des êtres vivants.

Nous, les espèces vivantes, n'avons jamais cessé de nous échanger des pièces, des lignes, des organes, et ce que chacune de nous est, ce qu'on appelle « espèce », n'est que l'ensemble des techniques que chaque être vivant a empruntées aux autres.²⁴⁵

²⁴⁵ Emanuele Coccia, *Métamorphose*, Paris, Rivages, 2020, p.15.



(Fig. 62) Giuseppe Penone, *Palpebra*, 1989.

« L'homme a décidément une vision très anthropomorphe de la réalité. Il ramène tout à son corps par qui passe sa capacité de perception et de compréhension du réel.²⁴⁶ ». Et pourtant, cette faculté d'avoir une vision *anthropomorphe*, qui nous est propre en tant qu'humain, nous permet de garder en mémoire notre propre existence, car elle est présente dans nos créations et dans notre façon d'envisager le monde. Qui n'a pas déjà aperçu la silhouette d'un visage, dans la matière diffuse et éphémère d'un nuage ?

Que ce soit la structure de notre corps, celle d'un arbre ou d'une fissure, une forme particulière semble toujours venir ordonner la matière : l'Arborescence. Emanuele Coccia nous dit que « notre expérience de vie commence toujours par les plantes et les arbres qui nous entourent²⁴⁷ ». Il n'est donc pas anodin que notre perception du monde soit influencée par cette structure particulière qui organise le corps de l'arbre. Le mathématicien Misha Gromov explique que ces arborescences « se répètent inlassablement partout dans la nature », que cela soit dans « des feuilles d'arbres et dans leurs nervures » ou dans « la croissance des cristaux, la ramification des décharges électriques et les systèmes d'écoulement des rivières.²⁴⁸ ». Évidemment, elles se retrouvent aussi dans notre corps « dans les neurones et les poumons [...] à toutes les échelles, dans nos systèmes vasculaire, lymphatique et nerveux.²⁴⁹ ».

²⁴⁶ Françoise Jaunin, Giuseppe Penone, *Giuseppe Penone : Le regard tactile*, op. cit., p.69.

²⁴⁷ Emanuele Coccia, « L'expérience du monde », *Nous les arbres*, op. cit., p.28.

²⁴⁸ Misha Gromov, « Arbres réels et imaginaires », *Nous les arbres*, op. cit., p.96.

²⁴⁹ *Ibid.*

Afin de conclure cette partie sur le corps évoqué par l'empreinte, nous dirons tout d'abord qu'il est un espace privilégié d'interaction avec le monde. Dans un premier temps, car il nous permet de mesurer l'espace qui nous entoure, et dans un deuxième temps car il est notre seul point d'ancrage avec la réalité. C'est grâce à lui que nous ressentons, il n'est pas simple machine mais bien l'agglomérat de souvenirs, de mémoires et d'un vécu. C'est à partir de cela que nous pouvons dire que le corps est en relation directe avec l'univers, car il est à *l'espace* et non *dans l'espace*. C'est aussi ce qu'appelle Maurice Merleau-Ponty l'*habitude motrice* et l'*habitude perceptive*, une habitude à appréhender le monde et ses choses. Très vite, le corps devient aussi un outil privilégié pour s'exprimer dans un espace-temps. L'artiste cubaine Ana Mendieta nous en fait de merveilleuses démonstrations dans ses performances, toujours liées de près ou de loin à son propre corps. C'est aussi l'artiste Giuseppe Penone qui nous explique à travers ses œuvres que le sens du toucher est tout autant primordial que la vue. Nous touchons le monde et sommes touchés en retour, c'est cette idée de *réversibilité* dont parle Merleau-Ponty. Ainsi, le monde, comme individu touché, est alors recouvert des empreintes du corps humain. Nos gestes, nos actions, nos mouvements, viennent directement s'inscrire dans une mémoire vivante, comme par exemple le sentier qui apparaît suite au passage répété de l'homme. Ces empreintes multiples s'effacent et se réactualisent sans arrêt. La main et le sens du toucher nous sert aussi à voir d'une certaine manière, car c'est par la main que je mesure les choses que l'œil ne perçoit pas toujours. Cette main participe à notre individualité puisqu'elle détient non seulement une empreinte qui sert à nous identifier, mais aussi parce qu'elle enregistre un certain « style des gestes²⁵⁰ ». Elle constitue l'héritage d'une dextérité transmise de générations en générations, qui s'est affinée au fil du temps. Ainsi, elle est à la fois présent du corps et passé de l'homme. La main est présence qui se manifeste dans chaque création, sa trace est la *fossilisation du geste*, la mémoire d'un contact, qui révèle aussi ses imperfections, celles qui sont propres à l'individu. À travers son corps, l'homme retrouve dans la nature une structure similaire à la sienne. Giuseppe Penone est sûrement l'artiste qui exprime le plus cette relation que le corps entretient avec les choses. Avec le frottage, le modelage et le dessin, il parvient à déceler tous ces motifs qui structurent le corps, cette arborescence originelle.

²⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.187.

CONCLUSION

Notre réflexion nous a amenés à considérer plusieurs aspects de l’empreinte et de la mémoire qu’elle contient. Bien que l’on ne puisse établir une liste exhaustive de ce qui constitue une empreinte ou non, tant elles sont nombreuses et diverses, nous nous concentrerons sur celles déjà évoquées. Il faut tout d’abord rappeler notre problématique : dans quelle mesure l’empreinte, comme pratique artistique diversifiée, constitue-t-elle une œuvre de mémoire ? Nous pourrions aussi nous demander dans quelle mesure l’empreinte contient-elle une mémoire, et de quelle mémoire s’agit-il ?

Premièrement, nous avons établi que l’empreinte constitue déjà un moyen pour la mémoire de subsister, et ce, sous plusieurs formes. La gravure, technique à l’héritage ancestral, semble être particulièrement privilégiée par les artistes, anciens comme contemporains, afin de transmettre une histoire. Souvent - et nous l’avons vu à travers des exemples de graveurs comme Francisco De Goya, Otto Dix, et William Kentridge - les particularités de cette technique d’impression sont investies afin de retranscrire des tourments. La plaque devient alors un corps que l’on mutile, une surface sur laquelle le graveur projette son état psychique. Par ailleurs, la photographie constitue aussi une immense source de témoignage. En traversant les âges, c’est la persistance de ces impressions lumineuses qui nous a permis d’accéder à une mémoire. En tant que trace, elle immortalise dans l’instant le moment présent ; elle est capable de faire survivre une réalité, même contre les plus farouches volontés de disparition. C’est également par la pratique d’accumulation d’empreintes - comme dans le cas de l’herbier - que l’on constitue une mémoire. Dans un retour vers un *Slow art*, le long catalogage de nos traces, à travers l’espace d’archivage du livre, nous permet de conserver une empreinte concrète de notre existence et de la partager. À la fois vestige d’un contact passé, présent *visuel et tactile* et futur adressé aux prochaines générations, l’empreinte se présente comme un point de vue anachronique sur l’histoire.

C'est aussi en cela que son étude s'apparente à une démarche d'archéologie, puisqu'à travers elle, nous recherchons la trace d'une mémoire enfouie. Ainsi, lire l'empreinte, c'est lire notre passé, mais aussi notre présent et notre futur.

Nous avons vu que l'empreinte est un lieu où se rencontrent les contraires, tout en coexistant. Que ce soit par l'anachronisme qu'elle présente, ou par sa capacité à contenir à la fois ressemblance et dissemblance, présence et perte, elle incarne une tension. C'est pourquoi Georges Didi-Huberman reprend l'expression employée par Walter Benjamin pour qualifier les œuvres d'arts : *l'image dialectique*. Mais c'est aussi l'idée de *présence auratique* qui est intéressante pour penser la mémoire qui subsiste dans l'empreinte. La persistance du contact qui a eu lieu est ce qui garantit son *unicité* et son *authenticité*. Pourtant, lorsqu'il est question de souvenir ou de mémoire, on voit bien que ces termes sont liés à un processus mental qui est souvent vague ou flou. Même notre histoire est construite à partir d'hypothèses, qui restent souvent incomplètes. C'est pour cette raison que Freud affirme que la mémoire est de l'ordre de l'inconscient. L'oubli est une condition du souvenir, ce pourquoi la mémoire se retrouve souvent incomplète ou déformée, tout comme l'est la connaissance. Nous rapprochons alors l'empreinte à la notion de madeleine de Proust, cette mémoire involontaire qui resurgit d'un passé révolu. Ce *souvenir-écran*, comparable à une image révélée par un bain photographique, constitue une *trace mnésique*. Il s'inscrit dans un processus *d'anamnèse*, c'est-à-dire un retour vers un passé en voie d'effacement.

D'un autre côté, il semble que la matière elle-même contienne une sorte de mémoire, la mémoire d'une forme qui est latente. C'est alors que la notion de *Khôra* attire notre attention dans cette réflexion autour de l'empreinte : avant même que l'esprit la façonne, elle possède déjà des *critères* qui sont nécessaires au devenir. La *Khôra* nous révèle alors un système de forces latentes qui ressemble fortement à ce qu'explique Gilbert Simondon au sujet de la matière et de ses prédispositions formelles sur un plan moléculaire. En élargissant cette réflexion au domaine de l'art, on remarque que le travail artistique est aussi un processus de prise de forme, que ce soit par la technique de l'artiste ou par la réception de l'œuvre par un public.

Enfin, l'empreinte évoque aussi la mémoire du corps humain et de ses gestes. Puisque le corps est ce qui nous relie à une certaine réalité du monde, il en devient un outil de mesure pour nous approprier notre espace et l'exploiter.

Le sens du toucher est primordial dans cette appréhension du monde, au-delà même de la vue, puisque nous déposons sur le monde la trace de notre corps. Ce monde est alors recouvert de nos empreintes et lui-même recouvre notre corps de traces. La peau constitue alors la frontière sensible qui nous permet d'être en relation avec l'espace-temps. C'est une mémoire vivante qui se crée, toujours en mouvement, toujours en pleine métamorphose. C'est principalement par la main que l'artiste explore le monde, et c'est aussi à travers elle qu'il crée. Cette main, empreinte de notre individualité, accompagne l'humain depuis ses débuts. Héritage du passé, son pouvoir se manifeste à tous les niveaux, et même en tant que geste fossilisé. Aussi, en explorant la nature qui l'entoure, l'homme y trouve une similitude avec son corps, comme la mémoire d'une forme qui régit en vérité la structure de notre univers. En effet, tout semble s'étendre en arborescence : nervures de la feuille, veines, cristaux, neurones, rivières et même la main.

Pour aller plus loin, nous pouvons nous intéresser au futur de l'empreinte. Dans notre monde actuel, nous ne pouvons ignorer les progrès technologiques entrepris par l'humain. L'empreinte dont nous avons parlé est une empreinte concrète, mais qu'en est-il de l'empreinte dématérialisée ? Déjà, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans le premier chapitre, la question de la véracité des images photographiques est sans cesse remise en cause, d'autant plus avec l'avènement de l'IA. Tout cela vient remettre en cause ce que l'on peut connaître du réel, et c'est précisément ce que certains artistes de l'exposition *Faits Divers* au MAC VAL exposent dans leurs œuvres. Dans une époque où une intelligence artificielle nous propose d'imiter le style de tel ou tel artiste - tout en imitant plus ou moins la manière dont la mémoire humaine fonctionne - quel est l'avenir de l'empreinte humaine, et donc de sa mémoire ? Sera-t-elle immatérielle ? Le débat philosophique reste ouvert à de multiples réflexions, et ces réflexions viendront sûrement influencer la mémoire de demain.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés

ALEXIEVITCH Svetlana, *La supplication, Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* [1997], traduit du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris, j'ai lu, 2016.

ALONSO CARBALLÉS Jesús, D. WELLS Amy (éd.), *Trace, Empreintes, Monuments, quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours*, Limoges, PUL, 2014.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, [1990], 2021.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, [1958], 1990.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], 1960.

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, [1928], 1985.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, [1931], 2012.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, [1935-1936], 2011.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, [1982], 1997.

BERNIER Patrick, *Photographies et art : la tentation du monochrome*, Lorient, Galerie le Lieu, 1997.

BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.

CASTLEMAN Riva, *La gravure contemporaine depuis 1942*, Fribourg, Office du livre, 1973.

COCCIA Emanuele, *La vie des plantes : Une métaphysique du mélange*, Paris, Rivages, 2016.

COCCIA Emanuele, *Métamorphoses*, Paris, Rivages, 2020.

DESJARDINS Marie-Laure, *Hervé Fischer : la main à l'œuvre*, Deauville, Artshebdomédias, 2021.

DIDI HUBERMAN Georges, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Minuit, 2000.

DIDI HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004.

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

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

FLEISCHER Alain, Simon Hantaï, *Vers l'empreinte immaculée*, Ennetières-en-Weppes, Invenit, 2010.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, [1934], 1981.

GERZ Jochen, BARRÉ François, *Le monument vivant de Biron : la question secrète*, Arles, Actes sud, 1996.

HALLÉ Francis, *Atlas de botanique poétique*, Paris, Noyelles, 2017.

HASKELL David Georges, *Un an dans la vie d'une forêt*, Paris, Flammarion, 2014

JAUNIN Françoise, PENONE Giuseppe, *Giuseppe Penone : le regard tactile*, entretiens avec l'artiste, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2012.

LANGLOIS Jean-Yves, *graver à dessein*, Paris, ENSBA, 1994.

LUSSATO Bruno, *La théorie de l'empreinte, suivi de Éléments pour une théorie de l'information psychologique : essais*, Paris, ESF, 1991.

LUXEMBURG Rosa, *Herbier de prison (1915-1918)*, Genève, Héros-Limite, 2023.

MALLARMÉ Stéphane, « Le livre, instrument spirituel », in *Oeuvres complètes*, Paris, nrf/Gallimard, 1984.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945], 2018.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
MICHEL Julien, *Le livre pauvre, Identité trouble, identité double*, Toulouse, PUM, 2024.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste ; une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le mot et le reste, 2012.

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre, Écrits d'artistes*, Paris, ENSBA, 2000, [1999].

PROUST Marcel, « Le Côté de Guermantes », dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1921.

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs et Les Fragments*, Bruxelles, Paul Lacomblez, [1802], 1914.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROCHELLE Mathieu, et al., *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007.

ROUSSILLON-CONSTANTY Laurence, VAUGEOIS Dominique, PARSONS Michael (dir.), *Empreinte, imprégnation, impression*, Pau, PUPPA, 2014.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008.

TIBERGHIE Gilles A., *Le principe de l'axolotl & suppléments*, Arles, Actes Sud, 2011.

TIBERGHIE Gilles A., *De la nécessité des cabanes*, Montrouge, Bayard, 2019.

TIBERGHIE Gilles A., *Restaurer les œuvres dans la nature*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021.

TROCHE Sarah, *Le hasard comme méthode : figures de l'aléa dans l'art du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2015.

VIRILIO Paul, *esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

ZONCA Vincent, *Lichens. Pour une résistance minimale*, Paris, Le Pommier, 2021.

Catalogues d'exposition

BURLURAUX Odile, CLAUSTRES Annie, COCCIA Emanuele, *Hans Hartung : la fabrique du geste*, Paris, Musée d'art moderne de Paris, 2019.

COCCIA Emanuele, HALLÉ Francis, MANCUSO Stefano, *Nous les arbres*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2019.

DIDI HUBERMAN Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre George Pompidou, 1997.

HOCKNEY David, « To see the bigger picture is to see more », *David Hockney : A Bigger Exhibition*, cat. expo., San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco/ Munich, DelMonico Books/Prestel, 2014, p.63-65.

KATZ Michèle, CHALUMEAU Jean-Luc, Michèle Katz, *Chemins*, Paris, Area, 2008.

MARY MONTANO Linda (dir.), «Ritual/Death», *Performance Artists Talking in the Eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.394-399.

MINSSIEUX-CHAMONARD Marie, POCHEAU LESTEVEN Cécile, ENGEL Laurence, *Sève et pensée*, Paris, Bnf, 2021.

MORINEAU Camille (commi. d'expo.), *Yves Klein : corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

PENONE Giuseppe, *L'image du toucher*, Amiens, FRAC de Picardie, 1994.

PÉGARD Catherine (dir.), *Visible invisible : Dove Allouche*, Versailles, Dialecta, 2019.

RECHT Roland, *Penone : l'espace de la main*, Strasbourg, Les musées de la ville de Strasbourg, 1991.

Articles et Revues

ANDRIEU Bernard, *Les rayons du monde : l'espace corporel avec Merleau Ponty*, Paris, EHESS, 2007, p.175-183, <hal-00447823>.

CONÉSA Héloïse, « Quand la photographie contemporaine s'incarne », *Chroniques*, N°98, 2023, p.17.

DEBORD Guy Ernest Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, déc. 1956, p.6-10.

DE MONTAIGU Annie, « The kakemono and its usage », *The monthly illustrator*, Vol.4, No.12, Avril 1895, p. 65-73.

GARRIGUES Emmanuel, « La photographie comme trace », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol 53 (2), 1998, p. 79-94.

GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, n° 67, 2003, p.100-108.

IMMELÉ Anne, « Opacité du médium le renouveau de la photographie comme trace », *Artpress*, n°447, septembre 2017, p. 57-53.

LESZEK Brogowski « L'art, l'esthétique et le travail des livres: Manifeste scientifique. Sans niveau ni mètre », *Journal du Cabinet du livre d'artiste*, 2010, 13, p.9-13.

LINKER Kate, GLICENSTEIN Jérôme, MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Nouvelle revue d'esthétique*, N°2, 2008, p. 13-17.

LISIECKI Sylvie, « Il y a un esprit de la matière », entretien avec Giuseppe Penone et Jean-Christophe Bailly, *Chroniques*, N°92, 2021, p.9-10.

PORCHERON Morgane, *Point contemporain*, N°25, Juin 2022, p.7-9.

Articles et revues publiés en ligne

BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 6 | Mai 1999, mis en ligne le , consulté le 06 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.

BLUM Tanguy, « L'impression d'un regard », *ddaoccitanie.org*, [En Ligne], 2017, consulté le 8 décembre 2023. URL : <https://ddaoccitanie.org/fr/artistes/sylvain-fraysse/reperes/l-impression-d-un-regard>.

BNF, « Le cyanotype », *portraits / visages*, [En ligne], consulté le 20 mars 2025. URL : <https://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index3.htm>.

GUNTHER André, « Que dit la théorie de la photographie ? », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 19 mai 2016, consulté le 21 janvier. URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>.

HERNANDEZ Marta, « La khôra du Timée : Derrida, lecteur de Platon », *Appareil* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 26 septembre 2013, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1780>.

KRÄMER Sybille, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium* [En ligne], 10/2012, mis en ligne le 30 mars 2012, consulté le 01 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4171>.

MUSÉE RODIN, « Preuves à décharge : Les photographies de l'Âge d'Airain », dans *Rodin et la photographie*, s.d., [En ligne], consulté le 10 février 2025. URL : <https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-arts/rodin-et-photographie>.

NORCIA Audrey, « L'archéologie, cette sorcellerie évocatoire », *Histoire de l'art* [En ligne], 90 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2023, consulté le 04 avril 2025. URL : <https://devisu.inha.fr/histoiredelart/253>.

SEBBAG Georges, « Le vol d'un libellule dans un portfolio », *Philosophie et surréalisme*, [En ligne], consulté le 17 février 2025. URL : <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/le-vol-dune-libellule-dans-un-portfolio/>.

SYRAC Julien, « Les chambres mystérieuses », *Documents d'artistes Occitanie*, [En Ligne], 2017, consulté le 8 décembre 2023. URL : <https://ddaoccitanie.org/fr/artistes/sylvain-fraysse/reperes/les-chambres-mysterieuses>.

THE STEIDZ, « Michaël Roy, visages en extases », Entretiens avec l'artiste Michaël Roy sur l'exposition *Boys Don't Cry*, galerie Alain Gutharc, Paris, 2020, [En ligne] mis en ligne le 7 février 2020, consulté le 28 septembre 2023. URL : <https://thesteidz.com/2020/02/07/michael-roy-exposition-photo-alain-gutharc-paris/>.

TABLE DES FIGURES

(Fig. 1) <i>Liquidateurs</i> , gravure eau forte, pointe sèche et aquatinte, 12 x 9 cm et 16 x 12 cm, 2021 - 2022.	p.14
(Fig. 2) Francisco De Goya, Estampe n° 62 : <i>Les lits de la mort</i> , eau forte et aquatinte, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863.	p.15
(Fig. 3) Estampe n° 60 : <i>Personne n'est là pour les secourir</i> , eau forte et aquatinte, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1863.	p.15
(Fig. 4) Otto Dix, <i>Bataillon d'assaut à l'attaque sous le gaz</i> , eau-forte, aquatinte, pointe sèche, 19,6 × 29,1 cm, 1924.	p.16
(Fig. 5) Otto Dix, <i>Un Blessé</i> , eau-forte, aquatinte, 19,7 × 29 cm, 1924.	p.16
(Fig. 6) William Kentridge, <i>Ubu Tells the Truth</i> , eau forte, aquatinte et pointe sèche 1996-1997.	p.17
(Fig. 7) Sylvain Fraysse, <i>Rust never sleeps</i> , pointe sèche sur Plexiglass, tirées sur Magnani Revere Felt 360 gr, 97 x 82 cm, Collection FRAC Occitanie Montpellier, 2017.	p.19
(Fig. 8) Sylvain Fraysse, <i>Let's Build a Fire</i> , quelques exemples de la série de 38 gravures, pointe sèche sur plexiglass tirée sur Bfk Rives 250 gr, 35 x 39 cm, 2014.	p.23
(Fig. 9) Sylvain Fraysse, <i>Melancoliate</i> , pointes sèches sur Plexiglass tirées sur Hahnemühle 270 gr, 120 x 70 cm, 2023.	p.24
(Fig. 10) Nicéphore Niepce, <i>La table mise</i> , physautotype, alentour 1822.	p.28
(Fig. 11) David Octavius Hill, <i>Mrs Elizabeth Johnston. Newhaven fishwife</i> , 19,40 x 14,80 cm, Calotype. Édimbourg, Scottish National Gallery, vers 1843-1846.	p.29
(Fig. 12) <i>Sans titre</i> , tirages argentiques, 17 x 11,5 - 14 x 9,5 - 13,5 x 9,5 - 14 x 9,5 - 13 x 8,5 - 14 x 9,5 cm, 2023.	p.32
(Fig. 13) Photos prise par un membre du Sonderkommando Auschwitz, Archive du Musée national Auschwitz-Birkenau, août 1944.	p.33
(Fig. 14) Christian Boltanski, <i>Monument</i> , 65 photographies noir et blanc et couleur, 17 lampes électriques, variateur et câbles électriques, 183 x 238 cm, Nîme, Carré d'art, 1985.	p.34
(Fig. 15) <i>Sans titre (Réserve)</i> , Photographies, boîtes métalliques, lampes électriques Dimensions variables, Nîme, Carré d'Art, 1991.	p.35
(Fig. 16) W. H. Fox Talbot, <i>Dessin photogénique d'une dentelle</i> , 17x22 cm, 1839-1844.	p.38
(Fig. 17) W. H. Fox Talbot, <i>Dessin photogénique de deux feuilles</i> , 1839.	p.38
(Fig. 18) <i>Sans Titre</i> , cyanotypes, 30x40 cm, 2023.	p.39
(Fig. 19) Christian Marclay, <i>Allover (Dixie Chicks, Nat King Cole and Others)</i> , cyanotype, 51 x 100 cm, 2009.	p.40

(Fig. 20) Sally Mann, <i>Antietam (Black Sun)</i> , série <i>Battlefields</i> , ambrotype, 2001.	p.41
(Fig. 21) Baptiste Rabichon, série <i>Galaxy</i> , épreuves chromogènes, 120x70 cm, 2014.	p.42
(Fig.22) Photographies prises dans les anciennes tranchées du Hartmannswillerkopf, Juillet 2024.	p.45
(Fig. 23) Herman de Vries, <i>From the forest floor</i> , collage sur papier, 50x70 cm, 1997-1998.	p.47
(Fig. 24) Herman de Vries, <i>Wintervegetation V</i> , herbe entre papier et verre, 25x35 cm, 2010.	p.47
(Fig. 25) <i>Fragments cachés</i> , cyanotypes sur papier aquarelle et papier calque, livret relié, 24 x 32 cm, 2024.	p.48
(Fig. 26) Oscar Furbacken, <i>Lichen urbain</i> , Suède, Stockholm, Académie royale suédoise des Beaux-Arts, impression photographique en papier peint, 500 x 560 cm, 2009.	p.49
(Fig. 27) Effie Paleologou, deux exemples de la série <i>Microcosmes</i> , photographies N&B, 2013.	p.50
(Fig. 28) Anaïs Tondeur, trois exemples de radiogrammes de <i>Tchernobyl Herbarium</i> , Impression pigmentaire sur papier RAG, 24x36 cm, 2011- en cours.	p.51
(Fig. 29) <i>Livre-écorce</i> , écorce de bouleau reliée, papier relié au fil, rouleau d'environ 6 mètres de long, 2024.	p.52
(Fig. 30) Max Ernst, planches 23 <i>le pain vacciné</i> et 24 <i>les éclairs au-dessous de quatorze ans</i> , dans <i>Histoire naturelle</i> , 1926.	p.53
(Fig. 31) Marcel Duchamp, <i>La Boîte-en-valise</i> , centre Pompidou, 1936-1941.	p.55
(Fig. 32) Edward Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , The Cunningham Press, Courtesy of Arnolfini and Bristol Archives, 1963.	p.58
(Fig.33) Exemple d'un <i>Foto/Texte</i> , dans un catalogue dédié à une exposition de Jochen Gerz, Kunsthalle zu Kiel, 1974.	p.59
(Fig. 34) <i>Mémoire-matière</i> , carnet leporello, 14 images 12,5 x 16,3 cm, impression tetra pak et linogravure, transfert d'écriture avec papier carbone, 2023.	p.60
(Fig. 35) Giuseppe Penone, <i>Svolgere la propria pelle</i> , Sperone Editore, 1970.	p.62
(Fig. 36) Dove Allouche, de la série <i>Évaporites</i> , 2019.	p.66
(Fig. 37) Agnes Denes, <i>Rice/Tree/Burial with Time capsule</i> , performance de l'artiste à Artpark, Lewiston, New York, 1969-1979.	p.67
(Fig. 38) Donatello, <i>Judith et Holopherne</i> , bronze, 236 cm de haut, Florence, Palazzo Vecchio, vers 1453-1457.	p.71
(Fig. 39) <i>Sans titre, Fissures</i> , série de moulage à l'alginat, 2023.	p.72
(Fig. 40) Mains négatives des grottes de Gargas, Aventignan, Hautes-Pyrénées.	p.79

(Fig. 41) Vik Muniz, *Un bar aux folies bergères*, série *Pictures of magazines 2*, Ben Brown Fine Arts, Londres, 2012. p.86

(Fig. 42) Vik Muniz, *Sunbeams, after Vilhem Hammershoi*, série *Pictures of magazines 2*, Ben Brown Fine Arts, Londres, 2012. p.86

(Fig. 43) Quatrième image de *Mémoire-matière*, 12,5 x 16,3 cm, impression linogravure, transfert d'écriture avec papier carbone, 2023. p.91

(Fig. 44) Vik Muniz, *Memory Rendering of man stopping tank at Beijing, 1989*, Whitney Museum of American Art, New York, 1995. p.92

(Fig. 45) *Verba volant, scripta manent*, carnet relié, frottage et transfert d'écriture avec papier carbone, pastel et fusain, 2024. p.93

(Fig. 46) Giuseppe Penone, *Alberi libro, Arbres-livre*, Novembre 1988, dans l'atelier de San Raffaele, - © Adagp, Paris, photo © Archivio Penone, 2021. p.101

(Fig. 47) Ana Mendieta, *Untitled, from the siluetas Series*, 1976. p.109

(Fig. 48) Giuseppe Penone, *Disegno d'acqua*, installation permanente, bassin en granit noir, 60 x 2702 x 3450 cm, Jardin des sculptures fluides, La Venaria Reale, Turin, 2003-2007. p.110

(Fig. 49) Morgane Porcheron, *Pellicules Urbaines*, feutres, crayons de couleur et frottage 24 x 32 cm, 2020. p.111

(Fig. 50) Ana Mendieta, *Tree of life*, Color photograph. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co. Licensed by the Artist Rights Society (ARS), New York, 1976. p.112

(Fig. 51) Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970. p.113

(Fig. 52) Richard Long, *A line made by Walking*, 1967. p.116

(Fig. 53) *Habiter l'empreinte*, carnet leporello, impression linogravure et inscriptions au crayon, 2024. p.117-118

(Fig. 54) Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Jan Cornelis Sylvius*, eau-forte, pointe sèche, burin, 278 x 188 mm 1646. p.119

(Fig. 55) Claudio Parmiggiani, *Cripta*, peinture acrylique appliquée sur les murs par l'artiste avec sa main droite, 420 x 424 x 364 cm, Coll. MAMCO, 1994. p.121

(Fig. 56) Hervé Fischer, *L'âge du silex intelligent*, acrylique sur toile, 91 x 122 cm, 2014. p.122

- (Fig. 57) *Empreintes carbone*, série de frottages sur écorce, papier carbone rétro-éclairé, 21 x 29,7 cm, 2024. p.124
- (Fig. 58) Giuseppe Penone, *Verde del bosco*, toile, pigment végétal, 264 × 583 cm, 1986. p.126
- (Fig. 59) Giuseppe Penone, *Foglio del cervello*, empreintes carbone et bandes adhésives collées sous verre, 33,9 x 40,1 cm, Centre Pompidou, 1990. p.127
- (Fig. 60) *Radiographies*, cyanotypes, 29,7 x 42 cm, 2024. p.128
- (Fig. 61) *Anatomie d'une fissure*, frottage sur papier calque, 15 x 10,5 cm, 2024. p.129
- (Fig. 62) Giuseppe Penone, *Palpebra*, fusain fixé sur toile préparée à l'acrylique, 218 x 714 cm, Centre Pompidou, 1989. p.130