



HAL
open science

Autour d'un mur : introduction aux études de la mémoire

Tatiana Pozdneva

► **To cite this version:**

Tatiana Pozdneva. Autour d'un mur : introduction aux études de la mémoire. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03934294

HAL Id: dumas-03934294

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03934294>

Submitted on 11 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ECOLE DES ARTS DE LA SORBONNE

UFR 04 Arts et sciences de l'art

MASTER II Recherche Arts plastiques et création contemporaine

Autour d'un mur

Introduction aux études de la mémoire

Pozdneva Tatiana

Sous la direction de Pascale WEBER

2022

Du même auteur :

- *La vie de Rose*, livre d'artiste, composé d'une série de dessins, photos, collages, techniques mixtes, photos d'installations, Paris, 2016.
- *L'Homme au seuil*, 60x40, fil de fer, mobile à ombres, Paris, 2017.
- *Installation-hommage à Mr. Bentley*, Paris, 2017
- *Quatre études en bleu*, 15x20, série de gravures en taille douce, Paris, 2018.
- Installation lumineuse *Etude de la pluie*, Paris, 2018.
- *Catalogue d'une exposition éphémère*, Paris, 2019.

*Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves.
Seules les traces font rêver.*

René Char

Introduction

Ils nous entourent, nous protègent, nous défendent et nous séparent. Ils nous isolent aussi.

Ils enclosent les espaces de nos vies, soutiennent et supportent des charges, nous servent d'appui.

Ils peuvent être bons et blancs, gros, aveugles, crevés, croulants, délabrés, lépreux, nus, sombres, tristes ou vieux.

Ils ont les oreilles, ils nous regardent, nous, des fois, on parle à eux...

On les fait, on les saute, on les bat, on les rase. On se heurte à eux. On se cogne, se tape la tête contre eux.

Entre eux on se sent chez soi, bien au chaud, à l'abri et à l'aise.

En signe de révolte ou du désespoir, on se tourne de leur côté.

Des fois, ils sont bleus, du son, de la chaleur, et même de l'air.

Dans des cas à part ils peuvent être morts.

On les rencontre en glace, en haine, faits d'incompréhension, d'indifférence, d'airain, d'argent, des pleurs, ou de la honte, de brume et de pluie.

Et quand on nous met à leur pied, ou qu'on se trouve à eux le dos collé, on ne peut plus fuir, ni reculer, ni échapper.

On les regarde.

MURS

Toute cette prolifération de sens¹, de fonctions et de mises en situations inhérente aux murs me donne une matière à réflexions, un sujet de questionnement, une matrice de rêves et un point de départ pour mes réalisations plastiques.

Mur comme barrière, comme frontière, comme obstacle. Mur comme appui, comme protection, comme confident.

Cette dialectique incarnée entre la contrainte et la protection, entre le rejet et la confiance, entre l'extérieur et l'intérieur, qui fait leur force.

Si les fenêtres nous ouvrent vers le monde, ce sont les murs qui nous font regarder en nous-même. Ce sont les murs qui nous plongent vers la profondeur de l'au-delà. Ce sont les murs qui nous ferment l'horizon naturel et nous en proposent un autre, aussi bien matériel que fictionnel et mental et par là infini : celui qui ne dépend que de notre imagination, de nos interprétations, de notre volonté, celui de l'art.

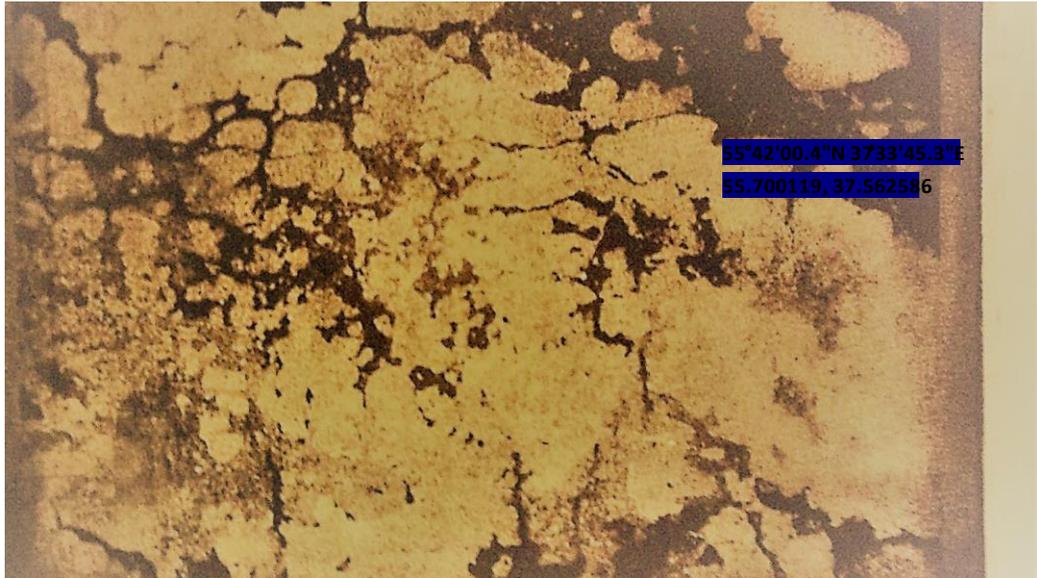
Leur verticalité arrogante repousse le ciel toujours plus haut, toujours plus loin, défiant les lois de la nature, affirmant la puissance du génie humain. Faits de nos mains, reliant le monde sensible à l'intelligible, ils s'offrent à nous en tant qu'espaces et supports de notre expression. Ils en gardent les traces. La richesse de cette matière est inépuisable.

Surtout que tout élancés et résistants qu'ils soient, l'imperfection n'épargne en rien leurs formes matérielles. L'imperfection comme principe aussi bien existentiel qu'esthétique, inhérent à la matière elle-même et à son existence dans le temps qui passe en y ajoutant ses marques indélébiles et protéiformes. Les intempéries de toute sorte, les aléas de la vie, de même que tout geste et mouvement apposent leurs signatures sur les murs, en créant une sorte de langage visuel, qui se prête aux interprétations multiples et spontanées.

¹ Toutes les acceptions, dont il sera question dans ce travail, proviennent des définitions fixées par le Centre National des ressources linguistiques et textuels.

Leur emplacement dans l'espace, fixe et immobile, leur confère le caractère de repères spatiales, tandis que l'usure et la dégradation y dessine les cartes acheiropoïètes.

Entre le dessin et l'écriture, entre le graphisme d'une carte et la linéarité de la langue, se trame un rapport réciproque : la carte devient récit et le récit engendre la carte.²



Sans titre, détail, 29 x 39, série *Cartes du ailleurs*, papier coton, gomme arabique, huile, encre, impression unique, 2018.

L'incitation à regarder le mur afin d'y puiser son inspiration paraît être ancrée dans la généalogie des arts visuels. Et je ne parle pas ici des murs de la caverne³. Le temps qui passe n'appauvrit en rien la fécondité de cette source universelle, comme en témoignent les deux citations ci-dessous écrites avec un écart de cinq siècles :

Regarde sur un mur barbouillé de taches ou de pierres mélangées, tu y verras des paysages, des montagnes, des fleuves, des batailles, des groupes ; tu y découvriras d'étranges airs de paysages que tu pourras ramener à une bonne forme.

² François Boutonnet, *Mnémosyne. Une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Editions Dis Voir, Paris, 2013, p.47.

³ Sur cette question voir : Platon, *La République*, VII, 514a-519e.

*Il en est de ce mur comme du son de la cloche où tu entendras ton nom ou un vocable que tu imagineras.*⁴

*Que de suggestions peuvent naître de l'image du mur et de toutes ses dérivations! Séparations, claustrations ; mur des Lamentations, murs de prisons, témoins de la marche du temps, surfaces lisses, sereines, blanches, surfaces torturées, vieilles, décrépites ; marques d'empreintes humaines, d'objets, d'éléments naturels ; sensation de lutte, d'effort, de destruction, de cataclysme, ou de construction, de création et d'équilibre ; débris d'amour, de douleur, de dégoût, de désordre ; prestige romantique des ruines...*⁵

Dans le monde contemporain asphyxié par le flux ininterrompu des images, ce n'est qu'en contemplant le vide qu'il est possible de retrouver son souffle, de reprendre ses esprits, de revenir à soi. Dans cette optique aussi *l'effet du mur* semble salubre, équivalent à un refuge de silence au milieu du bruit étourdissant. C'est justement ce moment du recueillement qui aiguise les sens, attise l'attention, réveille l'imagination et se trouve au centre de mon intérêt.

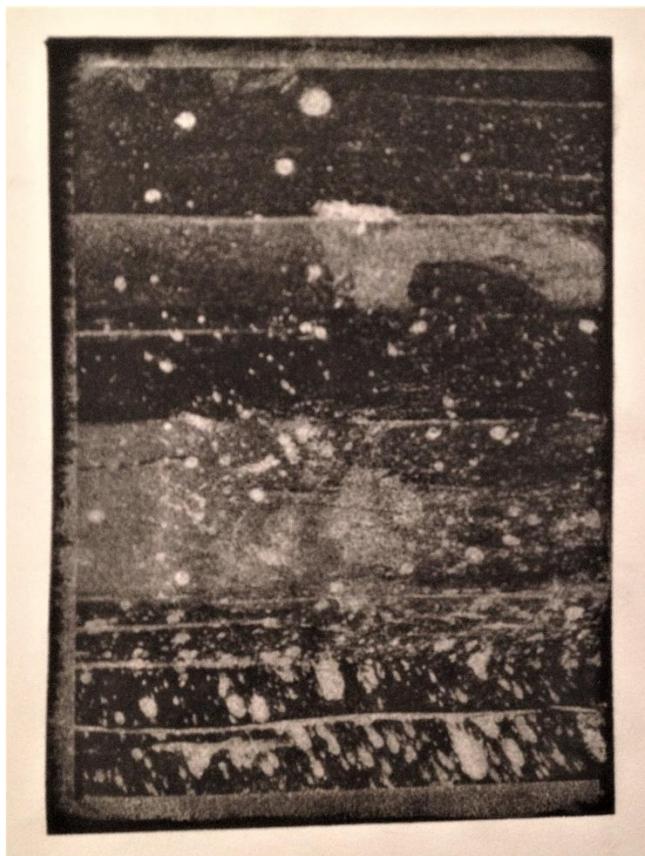
Plusieurs artistes en quête d'une certaine idée de la vérité de l'art, ou tout simplement désireux de relier l'art à la réalité, surtout en réaction à des pratiques exubérantes et baroques, recherchaient et recherchent toujours cette sobriété plastique et narrative qui m'inspire. Je ne citerai ici que certains d'entre eux dont l'œuvre a influencé le cours de mes réflexions.

Il faut dire, qu'une telle appréhension du monde sensible remet en question le statut de l'artiste, et sur ce point mon travail peut être défini par un des concepts théoriques du mouvement Mono-Ha, formulés par l'artiste Corréen Lee Ufan, qui affirmait que

⁴ Leonard de Vinci, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci : les 14 manuscrits de l'Institut de France / Leonardo da Vinci* ; extraits et description par Péladan ; trad. de Charles Ravaisson-Mollien, Paris, 1910, p.64.

⁵ Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, http://web.ac-reims.fr/mic/mensuel/06/incitation_ap.pdf, consulté le 03.12.2020.

Le plus haut niveau d'expression n'est pas de créer quelque chose à partir de rien, mais plutôt d'utiliser quelque chose qui existe déjà, afin de révéler le monde plus vivement ⁶.



Sans titre, 22,5x30, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2019.

⁶ Lee Ufan, <https://cahierdeseoul.com/lee-ufan/>, consulté le 10/04/2021.

L'ALCHIMIE, LA MARCHE, LE HASARD

...l'artiste est attelé avec le hasard ; ce n'est pas une danse à danser seul, mais à deux ; le hasard est de la partie. Il tire à hue et à dia, cependant que l'artiste dirige comme il peut mais avec souplesse, s'employant à tirer parti de tout le fortuit à mesure qu'il se présente, le faire servir à ses fins, sans s'interdire d'obliquer un peu ces dernières à tout moment.⁷

Après avoir dressé dans l'introduction les murs porteurs du mon œuvre, ceux qui délimiteraient dorénavant le champ de mon intervention, j'aimerais passer directement à la question du protocole, pour revenir plus tard plus en détails vers la matière du mon sujet et la creuser davantage.

Dans ce travail je tourne autour des murs, je les observe, je les aborde, je les tâte, je les explore et j'imprime mes impressions, et j'en tire des conclusions, mue d'abord tout simplement par le désir d'exprimer – ou plutôt de faire voir – la richesse formelle et narrative de ce support de base auquel on se heurte tout le temps, sans vraiment y penser ; et puis, en prenant appui dans cette matière, à travers les murs, j'arrive à des questionnements plus larges portant sur la mémoire en tant que source de l'inspiration et le support mouvant de notre identité. Il faudra tout de suite prévenir que l'itinéraire proposé, allant de mes premières observations jusqu'à mes conclusions, ne sera pas ni trop droit, ni trop rationnel, mais plutôt sinueux et labyrinthique, reflétant ainsi ma vision du sujet traité.

Le processus de la mise en œuvre dans ma pratique de plasticienne se compose de plusieurs étapes, qui peuvent être regroupés en deux catégories, dont la première, préparatoire, est consacrée à la collecte des impressions à développer et à leur sélection

⁷ Jean Dubuffet, L'homme du commun à l'ouvrage, Gallimard, Paris, 1973, p.27.

ultérieure en fonction de leur potentiel formel et narratif, et la deuxième consiste justement à leur développement et à leur transformation que j'effectue à l'aide de la technique mixant les procédés connus sous le nom générique de *gum printing*.

Mon choix de la technique nécessite quelques explications.

Si le tirage à la gomme bichromatée, dont l'invention remonte à la première décennie de la deuxième moitié du XIX siècle, était surtout appréciée par les photographes pictorialistes, parmi lesquels Robert Demachy devra absolument être mentionné en tant que l'un des chefs de file, qui avait beaucoup écrit sur ce sujet, en expliquant en détails le procédé, l'histoire de cette technique, ainsi que sa valeur et ses avantages dont l'essentiel consiste en la possibilité du traitement interprétatif de l'image :

Le principal avantage du procédé d'impression que nous décrirons consiste dans la possibilité, pour l'artiste lui-même, de l'adapter à sa disposition d'esprit et à ses exigences. Il restera toujours trace de la personnalité de chaque opérateur. (...)

Chacun peut s'attacher à faire ressortir à son gré la qualité qui lui convient le mieux, parmi celles que possède le procédé, et les modifications qui peuvent être faites sont si nombreuses, que probablement deux opérateurs ne travailleront jamais exactement de la même façon, et il n'est peut-être même pas possible de suivre assez exactement une méthode précédemment employée pour obtenir une reproduction absolument semblable. (...)

Pour quelques photographes, il est certain que ce manque de caractère automatique, et par suite la difficulté de produire deux épreuves semblables, est un inconvénient qui doit faire condamner entièrement le procédé, plutôt que de lui constituer une qualité remarquable. Pour d'autres, la liberté et la personnalité du traitement sont son essence et sa beauté.⁸,

⁸ [Le procédé à la gomme bichromatée ou photo-aquateinte, traité pratique sur un nouveau procédé d'impression en pigment convenant spécialement pour les travaux artistiques : Maskell, Alfred : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#), p.13-14, consulté le 05.05.2022.

l'autre technique que j'utilise dans ma pratique ne fut inventée que vers la fin du XX siècle par le photographe américain Karl P. Koëinig:

I was dissatisfied with conventional photographic printmaking and began looking for more interpretive processes in the 1980s. In fact, I invented one to meet my needs, which I call gumoil. I use the gumoil and gravure processes because both facilitate a greater range of emotional expression than straight photography can.⁹

C'est ainsi que même du point de vue technique, je relie dans ma pratique le passé lointain et la contemporanéité, mixant les deux procédés inventés chacun à son temps dans le même but de surmonter une mécanicité certaine du développement photographique, d'atteindre à un nouveau niveau d'expressivité par l'élargissement du champ de l'intervention de l'artiste. Ainsi tout en restant dans le paradigme précité de celui *qui n'invente rien*, je me sers des procédés d'impression qui me permettent d'interpréter à ma guise *ce qui existe déjà*.

Le côté technique des procédés en question est minutieusement décrit dans plusieurs ouvrages, dont les deux mentionnés ci-dessus, ce qui me dispense de m'étendre sur ce sujet, pourtant quelques observations personnelles me paraissent nécessaires dans la mesure où elles vont vers la clarification de mon idée générale.

Premièrement, c'est là que l'alchimie du processus intervient faisant perdre le cliché photographique son caractère reproductible. Et quand je parle de l'alchimie c'est de la *transformation de la réalité banale en fiction*¹⁰ qu'il s'agit. Et je l'évoque parce que mon approche à la photographie que j'utilise comme un outil technique détourne la nature même de cette technique en remplaçant le principe de la reproductibilité par la réalisation des œuvres uniques.

⁹ *J'étais insatisfait de l'impression photographique conventionnelle et j'ai commencé à chercher des procédés plus expressifs dans les années 1980. En fait, j'en ai inventé un pour répondre à mes besoins, que j'appelle gumoil. J'utilise le gumoil et la gravure parce que ces deux procédés permettent une plus grande gamme d'expressions émotionnelles que la photographie directe.* [Karl P. Koenig \(1938-2012\) - AlternativePhotography.com](https://www.alternativephotography.com), dans ma traduction, consulté le 28.04.2022.

¹⁰ Définition du CNRTL.

En fait, trois artistes contemporains devront être évoqués ici dont les œuvres ont beaucoup influencé ma vision des choses. D'abord, c'est Jeff Cowen, pour qui les expérimentations avec la photographie, son détournement en quête du dépassement des limites du média, d'une part, et la transcendance du réel, de l'autre, sont constitutifs et trouvent leur réalisation en créations impressionnantes. Puis, j'aimerais mentionner Valentin Samarine avec ses mises en question du dépassement de la figuration, de l'alchimie, du hasard, de la création spontanée et de l'expressionnisme abstrait des réalisations plastiques – s'agit-il des portraits, des nus ou d'autres motifs figuratifs, - qui s'appuie sur des concepts spirituels avec le principe de transmutation à la base. Et enfin, c'est Alexey Koltsov, dont les recherches plastiques s'articulent autour des concepts de la mémoire et du temps, de l'imagination et du rêve, explorent les notions du rythme visuel et de l'expression picturale, et mettent en question l'unicité de l'expérience ancrée dans la matérialité des choses. Si les deux premiers artistes susmentionnés procèdent à l'expérimentation et à la déconstruction de la photographie argentique, Koltsov réalise la plupart de ses travaux dans la technique de *gum printing*.

Ayant opté à mon tour pour cette technique d'impression qui m'accorde la plus grande liberté d'intervention et, donc, d'expression, je cherchais avant tout de soumettre la totalité du processus sous mon contrôle dans le désir d'insister entre autres sur la subjectivité radicale de la photographie. Pourtant la mise en pratique m'a tout de suite démontré le paradoxe substantiel du procédé en question. En fait, si à la différence d'autres procédés d'impression, les techniques de *gum printing* permettent de retravailler l'image initiale à volonté, en y revenant à plusieurs reprises, ces techniques en même temps mettent en jeu un grand nombre de hasards et d'imprévus divers, dus à une multitude de facteurs dont le concours s'avère être difficilement contrôlable : ainsi, la température de l'eau et l'humidité de l'air, la durée de l'insolation, les caractères physico-chimiques du papier utilisé et de la « potion magique » à la gomme arabique, surtout quand il s'agit de la préparation faite à la maison, mais aussi la gestuelle et les outils dont on se sert pendant l'application de la solution et pendant les dépouillements, les différences des réactions de divers pigments, sans parler des causes inconnues – tous ces facteurs ont pour effet l'unicité absolue de chaque épreuve, ce qui, d'une part, enrichie infiniment l'œuvre finie, ainsi que le processus même de la création, mais de l'autre – nous renvoie de nouveau vers le questionnement sur le statut de l'artiste.

Il y a une forme d'oscillation ou d'hésitation entre l'expérience de l'accident dans le travail de l'artiste et sa revendication d'être l'auteur de l'œuvre. Comment concilier ces deux exigences, empiriques et théoriques, sans tomber dans une position dogmatique niant ou au contraire exaltant le hasard ? telle est la question que semblent se poser non seulement les artistes, mais sans doute de façon plus incertaine le commun des mortels. Être ou ne pas être sujet de son action telle est la question (...) ¹¹.

Si une telle approche peut paraître exagérée, radicalisant la donne, il est pourtant indéniable que la notion du *hasard* incluse dans le système des coordonnées semble contredire ou, du moins, compromettre le libre arbitre de l'artiste et, donc, mettre en question la subjectivité de l'expression artistique : effectivement, s'il s'agit d'un *concours de circonstances, événement inattendu ou inexplicable*¹², toutes ces définitions relèvent plutôt de la réalité objective, en tous cas, extérieure à la volonté de l'artiste.

Toutes ces réflexions sur la part de l'imprévisible et de l'inexplicable, sur ses causes et ses effets dans l'œuvre et le processus créatif, sur les rapports entre l'art et la vie, entre le réel et la fiction, ayant nourri l'imaginaire de nombreux artistes et même mouvements artistiques, sont incontournables dans le cadre de mon travail plastique, où entre l'idée de départ et l'œuvre finie s'étale tout un chemin truffé d'imprévus de toutes sortes. Etant obligée d'admettre une grande influence du *hasard* sur ma pratique, je me dois d'éclaircir mon attitude envers cette notion. Des mois d'expérimentations et d'observations m'ont amené non seulement à accepter le *hasard* en tant qu'un des éléments de ma pratique, mais à lui découvrir toute son importance et son caractère naturellement constitutif.

Mon attitude au *hasard* me rapproche quelque peu des artistes *dada* dans la mesure où il fait partie de ma méthode, à cette différence près qu'il ne s'agit pas pour moi *de se libérer de la maîtrise, de la technique et du savoir-faire*¹³, plutôt j'accuse sa participation dans mon travail à la manière du *hasard objectif* du surréalisme, compris comme *quantité d'incidents extérieurs (...) rebelles à un continuum logique*¹⁴.

¹¹ Bruno Pequignot, « Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint », dans *Le hasard dans l'art*, sous la direction de Dominique Berthet, éd. L'Harmattan, Paris, 2021, p.31.

¹² Définition de CNTRL.

¹³ Dominique Berthet, *ibidem*, p.10.

¹⁴ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, Paris, 1964, p. 168.

Mettant en exergue de ce chapitre la citation sur les rapports liants l'artiste au *hasard* qu'on trouve dans les écrits de Jean Dubuffet, je dois préciser, qu'aux yeux de l'auteur, comme il l'explique plus loin, cette histoire du *hasard* ne concerne que *des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe*¹⁵ - ainsi, je me suis appuyée sur sa pensée, en parlant effectivement de la nature des matériaux que j'utilise – nature organique, mouvante et instable, déterminante pour ma pratique. Pourtant, la question des matériaux employés en création de l'œuvre est loin d'être réductible à la matière – temps, mouvements, images mentales en font incontestablement partie.

*L'artiste n'est donc pas sous inspiration qui ferait de lui un simple médium de quelque chose qui le dépasserait, l'artiste fabrique. Il manipule des matériaux transformant leur matière et leur organisation. Ce matériau, ce n'est pas seulement des couleurs et des formes, c'est aussi une histoire ou des histoires, la sienne, celle de son époque et celle de son art.*¹⁶

C'est ainsi, pas à pas, dans le rythme de la danse, évoquée par Dubuffet, nous reviendrons à notre histoire d'exploration des murs, choisie comme fondement de mon sujet, l'histoire qui est la matière première de ma pratique dans laquelle le *hasard* se rencontre finalement à toutes les étapes et à tous les niveaux. A force d'expérimentations multiples avec les procédés d'impression, j'ai dû l'admettre dans le processus, de le prendre en compte et lui reconnaître sa part. Paradoxalement, je ne l'ai remarqué qu'à l'étape du traitement de l'image, sûrement, parce que c'est là qu'il s'est fait sentir – dans les doutes, dans l'incompréhension, dans les soupçons de l'ignorance. Dès lors partout je vois son jeu.

Et quand je marche dans les rues de la ville, quand mon regard heurte le mur et s'arrête sur une telle ou telle trace, quand je reviens sur mes pas, parce que quelque chose, inqualifiable et souvent indicible, m'a sauté aux yeux, a attrapé mon attention, s'est insinué dans mon esprit, a frappé mon imagination, j'y voit une grande part du *hasard*, du concours de circonstances que je ne saurais pas expliquer. Le rationalisme l'attribue au manque de connaissances, soit. D'autres diraient qu'on ne trouve jamais que ce qu'on cherche, mais

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pequignot, *ibidem*, p.25.

comme je ne cherche qu'un mobile qui me donne une impulsion à son développement, comme je ne cherche que des impressions, n'ayant aucune forme préméditée à l'esprit, il est difficile de contredire que c'est le *hasard* qui guide mes pas, ou du moins mon regard, et chaque fois, pour moi, il s'agit de la rencontre avec de l'imprévu. De ce point de vue, j'accepte que je trouve ce que je cherche – une rencontre, une histoire, un questionnement, mais leur sujet me reste inconnu et me déroute littéralement. Ainsi, par l'entremise du hasard je collecte mes sujets en explorant les murs, en m'appropriant l'espace.

Question de l'espace me semble être d'une importance fondamentale et cela pour plusieurs raisons : d'abord, parce que les murs sont inséparables de l'espace, ils l'articulent et l'organisent, ils l'occupent et le remplissent, le définissent, le coupent, le transforment, le protègent et l'envahissent en même temps, bref, parce que les murs se situent dans l'espace, le délimitent, le déterminent et mon exploration de cette espace en dépend. On peut dire que les murs sculptent l'espace en le mettant en forme. Puis, parce qu'à part des questions formelles, les murs actualisent des contenus sociales, psychologiques, existentiels, symboliques – en divisant l'espace en commun et privé, en opposant l'extérieur et l'intérieur, sacré et profane, visible et caché, autorisé et interdit, sans parler des contenus historiques et politiques. Enfin, c'est justement ce labyrinthe des formes et des sens qui me pousse en marche en conditionnant le mouvement de mes pas, de mes yeux et de mes pensées.

Et c'est en cela que consiste l'étape préparatoire de chacune de mes réalisations – en la marche vers l'inconnu. Et j'aimerais m'y arrêter un instant pour soumettre en question cette notion de *la marche* inséparable de ma pratique, parce que c'est en marchant que je trouve mes sujets et la marche des idées n'y est pas étrangers non plus. Un petit détour définitoire permettra de mieux cerner la marche de mes idées, ainsi que le protocole que je me suis définie pour les réalisations en question.

Il me paraît assez éloquent que déjà du point de vue étymologique, le verbe *marcher* remonte à l'ancien bas francique – *markôn* – dont la signification est « marquer, imprimer un pas », ce qui le relie littéralement avec la notion de la trace et de l'impression. Parmi les nombreux synonymes, désignant l'action de se déplacer dans l'espace, je ne m'arrêterai que sur quelques-uns qui introduisent les aspects et dimensions qui me sont importants. Ainsi, pour ce qui concerne *se promener*, je noterai le *dehors* qu'il y est fixé dans la définition même ; *arpenter* semble incontournable pour sa signification première de « mesurer la superficie du terrain » et son utilisation contemporaine en langage courant au sens de « parcourir d'un pas large et décidé » - cette dimension de l'appropriation de l'espace par

les pas semble être bien convainquante. J'évoquerai, par ailleurs, le verbe baudelairien *flâner* – pour la lenteur de cette promenade au hasard qui s'accomplit sans hâte et en absence de direction précise ; *déambuler*, provenant du latin classique *deambulare*, qui se caractérise par le même principe a fonctionnel d'une action sans finalité précise, étant défini comme « aller au hasard des rues, marcher sans but précis ». Un autre emprunt du latin classique, une autre variation du même principe, le verbe *errer* (« aller d'un côté et de l'autre sans but ni direction précise » au sens usuel), introduit une tonalité nouvelle non-négligeable, celle d'une erreur qu'on peut commettre en faisant une fausse route. *Cheminer* est retenu ici pour le chemin qu'il met en lumière, mais aussi pour la régularité et la lenteur de la marche qu'il suggère et la pénibilité et la longueur de la progression qu'il instaure. Et enfin, *se balader*¹⁷ paraît être bien significatif dans le diapason des flâneries sans but, en y apportant par ses racines menant aux chanteurs de « ballades » une nuance intéressante, qui révèle un certain lien de parenté entre marcher et chanter, entre le pas et la voix.

L'évocation de tous ces synonymes démontre ma manière de procéder et l'importance que j'attribue à l'étape préparatoire, en mettant la marche en rapports avec les notions des traces et des impressions, de l'espace, du temps et du hasard, de la finalité et de la manière, des itinéraires, des paroles et de la quête des sens.

Effectivement, en tant qu'opératrice essentielle du mouvement corporel, la marche se rapporte à la faculté d'observation, donnant accès au changement de points de vue, à la mise en mouvement des alentours, aux interactions avec l'environnement et les autres passants. Cette faculté d'observation comme une des facettes de la pratique de la marche la relie tout naturellement à la fonction spéculative.

La mise en rapports de l'acte de marcher avec celle de la pensée n'a rien de nouveau : cette connexion opérationnelle remonte aux origines de la philosophie – il suffit de se rappeler la fameuse école d'Aristote, dont l'appellation déjà – école péripatéticienne – désignait celui « qui aime se promener », parce que Aristote enseignait au Lycée d'Athènes en marchant. Il faut dire que dans l'Antiquité grecque l'idée du mouvement, et plus précisément celle du déplacement dans l'espace, s'avèrait être indissociable de l'activité

¹⁷ Pour des raisons évidentes le verbe *aller* est exclu de cette analyse, en tant que terme trop général et vu la largeur presque infinie de son champ sémantique.

mentale, dont témoigne l'élaboration et la popularité de la technique de la mémorisation qui consistait en la déambulation imaginaire dans les soi-disant *palais de mémoire*¹⁸.

Un autre exemple de la mise en rapports du cheminement et du questionnement, incarné dans le modèle symbolique de l'appréhension du monde ou de l'initiation au savoir, qu'on retrouve, d'ailleurs, chez différentes civilisations encore plus anciennes, nous fournit le labyrinthe¹⁹. Si ce concept est incontournable sur les « chemins de la sagesse », je me limite ici de le mentionner en tant qu'exemple de la marche qui se déploie dans l'espace artificiel à multiples contraintes et dont la pratique, transposée à une échelle plus grande, démontre, à mes yeux, plusieurs similitudes avec la marche en ville. La pratique urbaine offre au marcheur des perspectives artificielles et déformées, restreint son champ de vision et dirige son regard, agrandit le premier plan et cache le fond, sans parler de la ligne d'horizon inexistante dans les conditions de la ville.

Comme la marche constitue une des pratiques corporelles basiques, non seulement une manière de faire, mais une manière d'être dans ce monde, elle nous amène à des questionnements ontologiques concernant notre rapport à l'espace, dont elle s'avère être l'expression la plus directe. Comme l'écrivait Michel de Certeau : « Les jeux des pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. »²⁰ Ainsi, l'acte de marcher actualise les rapports du marcheur à l'espace, sa manière de marcher traduit ces rapports, en réactivant son identité en toute sa plénitude en connexion avec les dimensions les plus enfouies, celle du rêve, des associations, de l'inconscient, de la mémoire, ou plutôt des mémoires, au pluriel, prenant en compte celles du corps et des sens – auditive, visuelle, sensitive, sensorielle. Pourquoi, par exemple, dans l'enfance on se soucie souvent de ne pas marcher sur les fissures de la voie asphaltée, d'éviter les jointures entre les dalles ? Quel instinct primitif l'adjoint à le faire ? Pourquoi en âge adulte on préfère un tel passage à un autre, pourquoi on a tendance à faire les détours totalement inexplicables du point de vue rationnel ?

Michel de Certeau parlait des « noyaux symbolisateurs » où s'esquissent (et peut être se fondent) trois fonctionnements distincts (mais conjugués) des relations entre pratiques spatiales et pratiques signifiantes » qu'il définit comme « le croyable, le mémorable et le primitif »²¹. Là où il évoquait « les récits et les légendes qui hantent l'espace », les

¹⁸ Sur ce sujet voir : François Boutonnet, *op.cit.*

¹⁹ Jacques Attali, *Chemins de sagesse : Traité du labyrinthe*, Fayard, Paris, 1996, p.41.

²⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p.147.

²¹ De Certeau, *ibidem*, p.158.

superstitions qu'il appelle aussi « les nappes sémantiques surrogatoires »²², pour moi il est question de la mémoire collective donnant lieu à des interprétations multiples, lesquelles trouvent leur expression dans la notion de l'ambiance, liée tantôt à la réalité physique de l'espace urbain, tantôt à l'expérience sensible du marcheur²³, cette même expérience qui, selon de Certeau, constitue une sorte de mythologie personnelle, déterminante en ce qui concerne l'appropriation de l'espace, et qui nous renvoie encore une fois à la mise en question du fonctionnement de la mémoire, et cette fois-ci, de la mémoire individuelle.

Ainsi, le corps en mouvement s'avère être le lien non seulement sur le plan d'interaction sociale, mais aussi et surtout le lien entre les temps – passés, futurs et présent, – et les espaces, réels et perçus, factices et rêvés, objectifs et illusoires, fictionnels, en articulant la mémoire dont il est incarnation. En effet, c'est justement sur le terrain de la mémoire que l'union du sensible et de l'intelligible apparaît de façon la plus évidente, parce que, comme le disait Bergson : « le souvenir (...) représente précisément le point d'intersection entre l'esprit et la matière »²⁴.

D'ailleurs, c'est à partir des tracés de nos itinéraires, à partir des détours élaborés et ingénieux de nos parcours quotidiens que de Certeau élabore sa théorie des « énonciations piétonnières » et des « rhétoriques cheminatoires »²⁵. Ces figures de styles, qu'on retrouve en état concentré et ordonné dans la danse, transposées au niveau de la vie de tous les jours prennent une nouvelle dimension et sonorité, comme le langage ordinaire en comparaison à la poésie. De Certeau souligne que chaque pas est une unité qualitative et qu'elles ne se localisent pas, mais spatialisent, et comme « un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (...) et d'interdictions (...), le marcheur actualise certaines d'entre elles » et avec cela il « transforme en autre chose chaque signifiant spatial ». Le marcheur choisit son chemin, il s'invente l'itinéraire, crée des raccourcis, fait les détours, il piétine et tourne en rond, il s'impose et s'éclipse, il contourne et surpasse les obstacles, les limites, les interdictions, il interagit avec les autres et c'est une des « pratiques de l'espace » lesquelles,

²² De Certeau, *ibidem*, p.159.

²³ Sur ce sujet voir : Souad Larbi-Messaoud, Sébastien Lord, Perla Serfaty-Garzon, « Pieds marchant, pieds faisant. Quand la marche interroge l'ambiance », in *Enjeux et société*, Vol. 6, N 2, Automne 2019, p. 80–108, [Promenade\(s\) et société en mouvement, Pieds marchant, pieds faisant. Quand la marche in... – Enjeux et société – Érudit \(erudit.org\)](#), consulté le 05.05.2021

²⁴ Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 7^e ed., Presses universitaires de France, Paris, 1999, p.5.

²⁵ De Certeau, *ibidem*, p.148 - 154.

d'une part, « trament en effet les conditions déterminantes de la vie sociale »²⁶, et d'autre part, conditionnent littéralement la progression et l'évolution personnelle.

Work-in-progress

J'aimerais évoquer ici un de mes projets plastiques qui se cristallise au fur et à mesure que je creuse le sujet de la mémoire en lien avec l'articulation du temps et de l'espace. En fait, en admettant que nous appréhendons le monde par nos déplacements, que nous nous approprions la réalité en marchant, et enfin, que notre vécu peut être représenté en trajets effectués, je réfléchis à propos du comment tous ces itinéraires parcourus influent sur notre identité, comment tous ces trajets continuent d'agir sur notre perception, comment le chemin réalisé conditionne notre avenir, comment les traces des expériences passées sculptent notre identité.

Prenant appui dans mon expérience personnelle, j'avais effectué une présélection des unités d'espace-temps qui ont joué un rôle important dans ma vie, et je veux en faire des maquettes schématisées en argile blanc en forme de débris de coquille d'œuf en y incorporant les tracés de mes itinéraires en fils de fer et d'en recouvrir partiellement mon corps : « coquille » de Paris avec une « fleur » très dense de mes déplacements dans le périmètre d'un kilomètre du mon domicile, imposé par les temps du confinement, qui m'ont beaucoup impacté et ont influencé mes réflexions sur la liberté, la mémoire, l'introspection, les frontières et les murs, les traces et la transformation. Cette « coquille » de Paris, étant le point de départ pour ce projet, recouvrirait à la façon d'une masque mon visage. Deuxième « coquille », de taille beaucoup plus grande avec des tracés multi couleurs de mes itinéraires habituels, représenterait la ville de Moscou et recouvrirait mon ventre en mémoire de mes origines. Et enfin, la troisième « coquille », celle de Varanasi, recouvrirait mon cœur.

Bien que ce projet paraisse dépasser le cadre du protocole que je me suis imposée pour le présent travail, j'ai décidé de l'évoquer ici, parce qu'il découle des recherches plastiques et théoriques en cours, articule les mêmes problématiques de

²⁶ De Certeau, *ibidem*, p.146.

rappports entre la mémoire et l'identité, tout en insistant sur les murs des villes qui nous façonnent. Cependant, il fait écho à une certaine modification de l'approche en transférant le focus sur la synthétisation des expériences vécues et sa mise en matière. Et cette modification n'est pas du tout anodin, puisqu'elle repose en question le statut de l'artiste, en m'ouvrant de nouvelles voies d'expression.

Cette expérience sensible et subjective en la matière de la réalité physique et objective de l'espace environnante se limite à la *praxis*, au sens aristotélicien du terme, quand la finalité de la promenade réside dans l'action-même, mais peut très bien dépasser ce paradigme, dans les cas où cette même promenade mène à la réalisation d'une œuvre, la rapportant à l'ordre de la *poiésis*. Nombreux exemples de philosophes promeneurs²⁷ en témoignent, aussi que les figures de grands artistes marcheurs, comme André Breton, Guy Debord ou encore Richard Long.

Les réalisations *in situ* de Richard Long – par exemple *A Line made by Walking*, 1967 – démontrent bien que la marche elle-même peut constituer une œuvre d'art. Dans son approche l'artiste actualise la matérialité de la marche : les traces des pas y articulent la dichotomie de l'absence-présence, et c'est justement cet aspect-là qui m'intéresse dans ma pratique. En outre, les œuvres *in situ* du Land Art (à l'exception des éphémères) remettent en cause le statut du spectateur, l'obligeant à son tour à marcher beaucoup pour accéder à des endroits lointains, et c'est là que la marche, selon la formule de Gilles Tiberghien²⁸, devient une *expression du désir*. C'est à ce désir que fait appel l'indication des coordonnées GPS que j'assigne à mes travaux et qui renvoie le spectateur aux endroits exacts des prises de vue, en replantant en même temps l'œuvre dans le contexte de sa matérialité objective.

Avant Richard Long c'est aux situationnistes qu'on pense en parlant de la mise en œuvre des tracés des pas. Figure incontournable dans la conceptualisation de la marche en ville, Guy Debord élabore les principes d'une science nouvelle, qu'il appelle la psychogéographie, en la définissant comme « étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le

²⁷ Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, Karl Gottlob Schelle, Emmanuel Kant, Walter Benjamin, Michel de Certeau, entre autres, doivent être mentionnés ici.

²⁸ Gilles A. Tiberghien, Land Art, éd. Dominique Carré, Paris, 2012, p.38.

comportement affectif des individus »²⁹. La dérive en tant que « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » traduit la mise en pratique de cette nouvelle science, laquelle mélange le sérieux des concepts avec le ludique des principes, se déclarant être en même temps la science, l'art et le jeu. Cette hâte des passages témoignant du caractère éphémère des actions menées, au principe, ne visait pas la représentation, vu que l'expérience n'est jamais tout à fait communicable, mais plutôt l'incitation à la mise en pratique des règles du jeu.

Ce qui est important pour moi dans les pratiques situationnistes c'est avant tout le lien entre les états d'âme et les espaces urbains qu'ils établissent et actualisent par leurs dérives en ville. C'est aussi leurs tentatives de retranscription de la dérive – les fameuses cartes psychogéographiques – bien que critiquées, d'une part, comme compromettantes la radicalité anti-productiviste déclarée, d'autre part, comme vaines à cause de « l'incommunicabilité de l'expérience vécue »³⁰ qui m'inspirent beaucoup.

En m'appuyant dans mes recherches plastiques sur certaines idées de Debord, je trouve cependant que pour moi, d'une part, l'expérimentation collective tranche avec la subjectivité de la perception, que je considère être une des valeurs fondamentales de la flânerie, et d'autre part, l'attitude attentionnée envers le monde alentours, la marche à la rencontre des hasards, le désir d'appréhender la réalité, et non pas l'ambition moderniste de changer le monde, explique mes distances avec ce mouvement. Pourtant, du point de vue de la pensée de la marche, la dérive psychogéographique est indéniablement un point culminant aussi bien dans l'approche de l'espace urbaine, que dans l'évolution de l'art en tant qu'expérience, et c'est pour cette raison que j'ai tenu à l'évoquer ici.

Là, où les situationnistes, refusant d'attendre les rencontres et les hasards, tentaient de créer par eux-mêmes les situations d'interruption de l'art dans la vie « par une invention de conditions concrètes déterminant le mouvement de hasards désirables »³¹, pour les surréalistes, à qui appartient de plein droit l'effective mise en pratique de l'idée des flâneries artistiques – des flâneries donnant accès à l'inconscient de la ville – la seule condition qu'ils s'imposaient était d'être totalement ouvert au monde, disponible et prêt à toutes sorte de

²⁹ Guy Debord, « Introduction à la critique de la géographie urbaine », dans *Les Lèvres Nues*, n°6, Bruxelles, novembre 1955.

³⁰ Alexandre Trudel, « Des surréalistes aux situationnistes. Sur le passage entre le rêve et l'ivresse », dans *Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire*, Contextes, 2009/6, <https://doi.org/10.4000/contextes.4421>, consulté le 11.05.2021.

³¹ Guy Debord, « Sur le hasard », in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2006, p.296.

surprises, de rencontres, d'événements : « œil ouvert, oreille tendue », comme le disait Benjamin à propos du flâneur baudelairien. Et de ce point de vue, ce sont leurs pas que je suis, n'aspirant pas au dépassement de la réalité, mais à son appréhension, à son interprétation, à la mise en valeur de sa richesse sensible et intelligible tissée d'incidents et de hasards objectifs que je tente de révéler dans mes travaux.

C'est ainsi que je marche en ville, en m'appropriant l'espace intra-muros, en cherchant les hasards, les coïncidences avec mes états d'esprit, les associations, en observant la matière. C'est ainsi que par les prises de vues photographiques je collecte mes impressions – témoignages des faits divers, des intempéries, du passage du temps, preuves tangibles de la réalité objective que j'interprète à ma manière – librement et subjectivement à souhait. C'est une approche qui définit mon protocole pour observer différemment la ville et, donc, l'étape préparatoire consiste en la collecte des impressions à développer, en prélèvements du réel que j'imprimerai après sur du papier à l'aide des procédés susmentionnés et le concours du hasard.

TRACES, EMPREINTES, IMPRESSIONS – collecte et recyclage du quotidien

C'est donc avec une approche qu'on peut traiter de documentaire que je procède aux prélèvements du réel, piochant mes sujets dans les friches du quotidien. J'explore les murs et met en lumière les empreintes éphémères gravées sur leurs peaux par toutes sortes des hasards, par les gens, par le temps. Cette collecte des traces ou l'archéologie de la rue me rapproche de certaines pratiques clés du Nouveau Réalisme³² consistant en « recyclage poétique du réel urbain » selon la formule de Pierre Restany³³, à la différence près qu'il ne s'agit pour moi que d'une appropriation indirecte, réalisée à l'aide d'un transfert photographique.

Consciente que la photographie par sa nature même n'est qu'une « *empreinte lumineuse, trace* »³⁴ je l'utilise pour révéler les empreintes beaucoup plus matérielles, mais en même temps plus éphémères aussi. Je les collecte sur les murs et les remet sur du papier (Paradoxalement le papier s'avère être plus résistant que les murs, au moins pour ce qui concerne la sauvegarde des impressions). Ainsi, par empreintes lumineuses je procède à la collecte des traces et des empreintes murales que j'imprime ensuite sur du papier. Dans cette optique la trichotomie des **traces/empreintes/impressions** devient naturellement centrale.

Si les trois termes sont infiniment liés sur le plan lexical, il serait encore plus important de s'arrêter sur leurs similitudes et leurs particularités, afin d'analyser leurs rapports et d'établir le paradigme cohérent des questions qu'ils soulèvent. Pour le moment, afin de restreindre le champ de cette étude, je me contenterai d'un bref aperçu étymologique

³² Je pense surtout à Jacques Villeglé et à Raymond Hains avec leur collecte d'affiches lacérées : artistes qui, à mes yeux, incarnent par leurs travaux l'air du temps, l'essence de notre vie urbaine, l'idée même de la ville contemporaine en tant que palimpseste incessant des images accroche-l'œil, saturation de l'information, l'agressivité visuelle de l'environnement soumis aux raisons du commerce et de la politique, toute cette densité gluante qu'ils dépassent et transforment en la lacérant.

Recyclage poétique du quotidien, archéologie de la rue, statut de l'artiste qui s'efface derrière son œuvre, prélèvements directs et appropriation du réel, jeu d'associations et de significations qui en résulte sont des notions constitutives dans ma pratique de plasticienne.

³³ Pierre Restany, *Nouveau Réalisme: 1960 – 1990*, éditions de La Différence, Paris, 1990, p. 76.

³⁴ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan, Paris, 1990, p.46.

des termes en question, n'en gardant que des emplois qui me paraissent pertinents dans le cadre de ma pratique.

TRACE

A. 1. a) 1^{er}moit. XII^{es}. « vestige que quelqu'un laisse à un endroit où il est passé »

2. a) 1^{er}quart XIII^{es}. « ce qui reste d'une action passée »

b) 1675 « impression qui demeure dans l'esprit »

3. mil. XIII^{es}. « marque laissée par ce qui agit sur quelque chose »

4. a) 1377 « quantité très faible d'une substance qui demeure »

B. 1. a) 1269-78 « chemin »

b) 1933 « chemin qu'on se fraye dans la forêt vierge »;

Déverbal de *tracer*. Du lat. pop. **tractiare* (dér. de *tractum*, supin de *trahere* « tirer, traîner »), qui a dû signifier « suivre à la trace », « faire une trace ».

EMPREINTE

Ca 1200 « figure marquée par une impression »;

Part. passé fém. substantivé d'*empreindre* - 1213 « marquer la forme d'un corps dur sur une matière plus souple ». Du lat. class. *imprimere* « appuyer sur, imprimer » (de *premo*, préf. *in-*).

IMPRESSION

A. 1. Mil. XIII^{es}. « empreinte laissée par un corps pressé sur une surface »

2. 1588 « action d'un corps sur un autre »

4. a) 1483 « art de l'imprimerie »

b) 1570 « procédé de reproduction par pression d'une surface sur une autre qui en garde l'empreinte »

B. 1. a) 1269-78 « effet qu'une cause quelconque produit dans l'esprit, le cœur »

b) 1647 « action qu'exerce sur quelqu'un, un objet, un sentiment »;

2. 1359 « acte d'oppression, contrainte »;

4. av. 1672 « forme de connaissance élémentaire »;

Empr. au lat. *impressio* « action d'appuyer sur; choc, attaque; pression » et au fig. « effet qu'une cause produit dans l'esprit, le cœur ».



Sans titre, 23x33, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2019.

De ce point de vue, il m'est important de noter, premièrement, le rapport manifeste et tangible au passé, ancrés dans ces termes-là : *ce qui reste d'une action passée, figure marquée et empreinte laissée* ; deuxièmement, c'est le niveau intelligible et psychologique qui m'importe : *impression qui demeure dans l'esprit, effet qu'une cause produit dans l'esprit, le cœur* ; troisièmement, j'aimerais mettre accent sur la spatialité de l'action produite ; *vestige que quelqu'un laisse à un endroit où il est passé, chemin qu'on se fraye dans la forêt vierge* ; puis, c'est la matérialité et le rapport à la matière qu'évoquent les termes en question, et enfin, c'est l'aspect d'à peine mesurable, de ce que Duchamp appelait

inframince, qui m'est précieux et non seulement pour ce qui est quantité très faible d'une substance qui demeure, mais aussi pour ce qui est forme de connaissance élémentaire.

Parce que faire une empreinte, c'est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu à un objet concret (par exemple une image estampée), mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc. C'est en quoi 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 monde (que cette appréhension soit aussi une mythologie n'enlève rien, comme le dit Lévi-Strauss, à son efficacité, à sa légitimité, à son emprise sur la réalité³⁵)³⁶.

Ainsi, tout en restant dans le domaine concret, par ces transferts d'empreintes anonymes laissées sur les murs, je vise, d'une part, à les mettre en lumière, en révélant au spectateur le graphisme et la plasticité du monde sensible de tous les jours, c'est-à-dire ordinaire et banal, et d'autre part, à démontrer la puissance fictionnelle des traces mises en valeur. Si Benjamin dans son essai *Sur le pouvoir d'imitation* appelle à « Lire ce qui n'a jamais été écrit. », en disant que « Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. »³⁷, la lecture fictionnelle dans les traces me paraît y trouver toute sa place.

Prélevés au réel, valorisés par un traitement artistique, encadrés et accrochés au mur, ces fragments d'autres murs, d'autres lieux, d'autres temps deviennent des signes à déchiffrer, des morphèmes d'un langage visuel à multiples interprétations possibles. Moins le contenu est déterminé, plus d'éventualités il comporte, parce que « *l'abstraction n'implique pas la dissolution définitive du sujet, mais la suggestion de l'invisible à travers le visible* »³⁸. En collectant du banal, je tente d'en dégager le transcendantal ; en privilégiant les insignifiants formelles, ou plutôt des formes primaires, telles que des lignes et des

³⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p.25.

³⁶ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les éditions de Minuit, Paris, 2016, p.32.

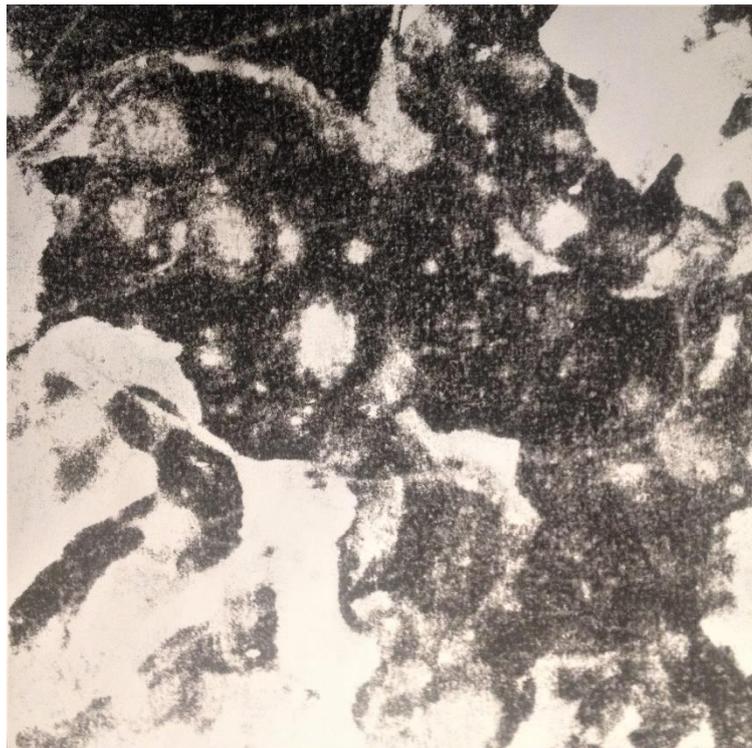
³⁷ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 2000, t.3, p.56.

³⁸ Itzhak Goldberg, « L'éclipse du visage », dans *L'Art du vide*, CNRS éditions, Paris, 2017, p.182.

tâches, je tente de donner libre cours à l'imagination, suivant en ce sens, d'une part, le conseil de Matisse :

*Tandis que si vous donnez des lignes, des valeurs, des forces, l'esprit du spectateur, s'engage dans le dédale de ces éléments multiples et alors l'imagination est délivrée de toutes limites.*³⁹

et d'autre part, celui de Newman, qui écrivait que « Le sujet de la création est le chaos ⁴⁰ ». J'y ajouterais, que je considère le chaos non seulement comme le sujet de la création, mais aussi comme sa matière première et sa principale source d'inspiration, de façon que la création n'est qu'un processus informant le chaos, le mettant en forme, avant que le temps ne le fasse pas revenir en état originel.



Sans titre, détail, série *We are all made of star dust*, 22x30, papier, encre, monotype, 2019.

³⁹ Georges Charbonnier, « Le monologue du peintre : Matisse », dans *Le monologue du peintre : entretiens avec Georges Charbonnier*, Lettres nouvelles, vol. 2, éd R.Julliard, Paris, 1959.

⁴⁰ Claudine Humbert, *La nouvelle abstraction américaine, 1950 – 1970*, Skira/Seuil, Paris, 2003, t.1, p.114.

Dans l'art contemporain l'empreinte en tant qu'une technique, mais aussi en tant qu'une notion et concept, reste toujours d'actualité : plusieurs artistes, chacun à sa manière, ont abordé ce sujet. Parmi les artistes qui ont laissé une trace importante sur ce terrain d'interrogation, j'aimerais évoquer Jasper Johns avec sa série d'autoportraits - *Study for skin I* (1962), *Skin* (1965) et *Skin I* (1973) – qu'il avait réalisé par empreintes de son visage et de ses mains enduits de l'huile sur le papier, qu'il saupoudrait ensuite de mine de plomb. Certains critiques voient dans cette œuvre une référence apparente à la légende chrétienne du voile de Véronique, d'autres l'interprète comme une image allégorique d'un peintre emprisonné dans son œuvre. Moi, je partage l'opinion de David Breslin, selon laquelle, la reprise de ce même geste par l'artiste s'explique probablement par sa volonté de démontrer la nature changeante du corps auquel on est confronté tous les jours et qui est pour nous l'objet le plus familier possible, et pourtant, il n'est jamais le même⁴¹.

Dans la même lignée, on peut citer ici l'artiste contemporain Pascal Convert qui avait réalisé en 1991 une série de ses autoportraits en argent repoussé, en mine de plomb sur plâtre et en cristal et plâtre à base des empreintes de son autoportrait de 1963 peint à l'huile. Ce n'est pas tant sa propre identité que questionnait l'artiste, que les notions du temps, de l'altérité et du deuil inhérents aux portraits en général, et aux empreintes en particulier⁴².

Enfin, sur le terrain d'empreinte une place tout à fait particulière occupe l'œuvre de Guiseppe Penone, l'Artiste connu aussi bien pour sa profonde implication dans l'exploration sensible des rapports entre l'homme et la nature, que pour ses sublimes réalisations à base d'empreintes – le procédé qu'il met en œuvre en le déclinant de mille façon différente : dès *L'albero ricorderà il contatto* (L'arbre se souviendra du contact, 1968) aux *Avvolgere la terra* (Envelopper la terre, 2014), en passant par *Soffio* (Souffle, 1978) et *Spine d'acacia - contatto*, (Épines d'acacia - contact, 2005) pour ne citer que les œuvres les plus connues. J'aimerais m'arrêter plus particulièrement sur *Spine d'acacia* – une œuvre de grand format, composée de 12 toiles, qui paraît être tabulaire, bien que l'empreinte agrandie de la bouche d'artiste y est reproduite en milliers d'épines, revendiquant sa matérialité dure et pointue, qui déborde du cadre de la bidimensionnalité. L'empreinte des lèvres qui fait mal. *G. Penone insiste sur l'absolue nécessité d'éprouver physiquement ses pièces, de ne pas se contenter*

⁴¹ [Invoking the Body: Jasper Johns at Menil Drawing Institute \(artsandculturetx.com\)](https://www.artsandculturetx.com/jasper-johns), consulté le 20.03.2021.

⁴² [Pascal Convert - Autoportraits](#), consulté le 22.03.2021.

*de leur reproduction photographique : il s'agit, dit-il, et le propos ne manque pas de force, « d'aller dans le sens de la matérialité de l'œuvre [...], d'avoir foi dans la matière ».*⁴³

L'artiste n'hésite pas à jouer sur les contrastes frappantes, autant matérielles – épines et soie, que sémantiques – lèvres en épines, en y ajoutant une touche d'absolu – une dépouille d'or, une trace du sacré qui réside dans l'association entre les épines et la couronne de Christ, mais surtout sa personnalité incarnée dans l'empreinte de sa bouche – une partie du corps probablement la plus expressive.

Parmi les artistes contemporains qui m'inspirent dans ma pratique artistique j'aimerais attirer l'attention aux artistes qui travaillent avec les traces des objets, et plus particulièrement, avec les empreintes d'objets en décomposition, par exemple, avec de la rouille. La série *Suaires* de Mathilde Claebots me servira d'exemple. Cette œuvre me paraît être pertinente pour trois raisons : d'abord, pour l'attention que l'artiste porte aux objets les plus banales de la vie quotidienne (bien qu'emblématiques pour le monde des objets) ; puis, pour sa réalisation formelle par des empreintes conjuguant la déconstruction et la recomposition de l'objet ; et enfin, pour une sacralisation symbolique qui s'opère dans la façon dont l'artiste met en œuvre ces représentations en donnant le nom plus que significatif à la série.

Question de la rouille me fait revenir à la question centrale dans ma pratique artistique actuelle, celle du temps et des empreintes dans lesquelles celui-là se retrouve condensé.

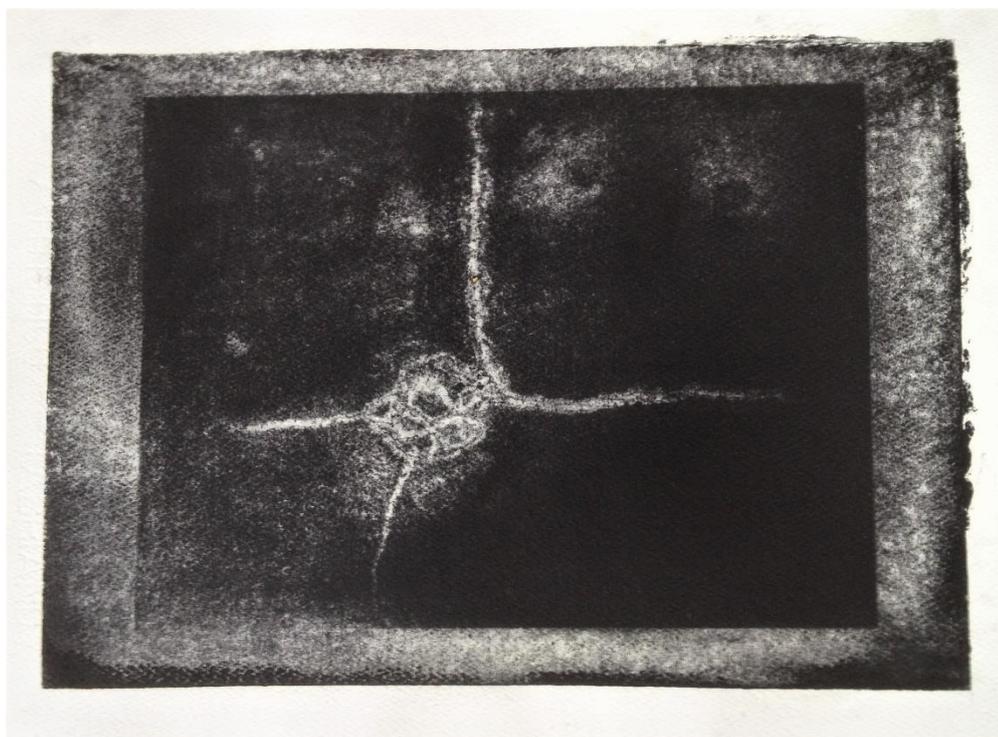
⁴³ Véronique Goudinoux, « Giuseppe Penone. Respirer l'ombre ; Giuseppe Penone ; Giuseppe Penone : parchemins », dans *Critique d'art* [Online], <http://journals.openedition.org/critiquedart/1689> , consulté le 23.03.2021

L'INSIGNIFIANT

*Si vous saviez de quels débris poussent les poèmes...*⁴⁴

Cette citation d'une grande poétesse Russe du XXe siècle dit long sur les sources de l'inspiration artistique, et sur le rôle qu'y jouent le hasard et l'insignifiant.

Le hasard et l'insignifiant comme éléments premiers de tout chaos, de toute création, de tout sens (insignifiant en tant qu'avant-sens), matérialisés sous forme d'une trace (comme suite d'empreintes) font partie des concepts clés de mon travail, y jouant le rôle du sujet et de la matière de réflexion.



Sans titre, 23,5x33, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2019.

⁴⁴ Anna Akhmatova, Poésie, 1940, ma traduction.

Ne méprisons donc pas les petits signes : ils peuvent nous mettre sur la trace de choses plus importantes⁴⁵.

L'attitude à soi-disant insignifiant me rapproche d'une certaine manière des artistes de *arte povera* :

Ils veulent élever les choses les plus banales, les plus insignifiantes au rang de l'art. Ce qui s'est produit, c'est que le lieu commun a pénétré la sphère de l'art. L'insignifiant a commencé à exister – en fait, il s'est imposé de lui-même.⁴⁶

Par les insignifiants j'entends les petits riens apparemment dénués de toute signification et fonction utilitaire. Cela me donne un sujet *inframince*, visant pourtant à relancer la perception à partir de l'imperceptible, d'en déconstruire le caractère mécanique et indifférencié, d'en défaire la capacité de neutralisation par habitude⁴⁷.

Cette question m'amène à une réflexion sur le rien, sur l'inutile, sur le vide et l'inframince, sur le seuil de la visibilité et de la signification perceptible, sur l'imparfait. Tant d'interrogations qui s'enchaînent, ouvrant plusieurs pistes de recherches éventuelles. Tant de concepts qui sous-tendent l'insignifiant, suivant la même logique selon laquelle *le vide et le plein s'engendrent réciproquement⁴⁸*.

Ainsi, la richesse intrinsèque de *l'insignifiant*, l'extrême plénitude de ce concept, se niche dans tous ces aspects susmentionnés dont j'esquisserai ici les grandes lignes, à commencer par le *rien*, pour lequel dès le début il est important de noter que *rien c'est la chose même⁴⁹* (du latin *res* en accusatif) avec toutes les conséquences qui s'ensuivent, telles que les rapports entre présence et absence, entre les formes positive et négative, entre apparition et disparition.

⁴⁵ Sigmund Freud, Introduction psychanalytique, trad. par S. Jankélévitch, Paris, 1959 [1922], p. 37.

⁴⁶ Pierre Nahon, Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain, Plon, Paris, 2014, p.35.

⁴⁷ Thierry Davila, De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamps à nos jours, éditions du Regard, Paris, 2010, p.21.

⁴⁸ Julien François, La grande image n'a pas de forme, Seuil, Paris, 2003, p.132.

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, « Vide pénétrant », dans *L'Art du vide*, Goldberg I. (dir.), CNRS éditions, Paris, 2017, p.9.

D'autre part, l'insignifiant est souvent pensé comme *inutile* et comme on sait depuis longtemps *il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*⁵⁰, ou autrement dit :

*Il y a un curieux paradoxe dans l'idée que même les plus matérialistes d'entre nous ont tendance à accorder plus de valeur à l'inutile qu'à l'utile.*⁵¹

Les tâches, les traces d'on ne sait pas quoi, les trous, les marques de l'usure, les fissures et les imperfections de toutes sortes forment les motifs visuels aussi réels que fictionnels, dans le sens qu'ils nourrissent et éveillent l'imagination. D'ailleurs, dans ce contexte-là il serait impensable de passer sous silence la valeur de l'imperfection en tant que telle, honorée et formalisée par la tradition japonaise Wabi-sabi, prônant l'esthétique de l'imparfait et incitant à y percevoir la beauté secrète du monde.



Sans titre,
photographie numérique, work-
in-progress, 2022.

Ainsi, les empreintes sur les murs prises dans toute la complexité de leurs connotations sémantiques avec l'imperfection de l'image et son rapport au passé – à une présence ou à un événement qui a eu lieu au passé, avec l'ancrage dans la matière et les effets qu'elle produit dans l'esprit, superposées à celles de *mur*, évoquées précédemment, forment une sorte d'entité très proche dans son acception à la notion de la mémoire humaine aussi

⁵⁰ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, [1835], p.22, [Mademoiselle de Maupin - Google Books](#), consulté le 31.07.2022.

⁵¹ Deyan Sudjic, *Le langage des objets*, trad. de Claire Reach, Pyramyd NTCV, 2012, p.197.

bien dans le sens de la *faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs, proches ou lointains, sont enregistrés, conservés et restitués*, que dans celui de la *mémoire considérée dans son effet, c'est-à-dire de ce qu'une personne ou la postérité a retenu dans ses souvenirs*⁵².

Il s'ensuit que, d'une part, un mur en tant que matière informée qui protège et isole, soutient et délimite l'espace de notre monde intérieur, de notre maison ou de notre ville, autrement dit de notre espace vitale, et qui par sa situation intermédiaire au croisement des aspirations intérieures avec des forces extérieures sert de support à toutes les traces-empreintes-impressions et cela des deux côtés, peut être considéré comme une métaphore de la mémoire aussi bien individuelle que collective. D'autre part, il en découle que la mémoire, à son tour, peut être comparée aux murs et partage les fonctions de ceux-ci, c'est-à-dire que c'est elle qui en quelque sorte délimite et soutient notre personnalité, c'est elle aussi qui nous protège, et c'est également elle qui peut nous isoler et nous fermer l'horizon. Conclusion métaphorique : mémoire comme murs de notre monde intérieurs. Et qu'on reconstruit sans cesse – *work in progress* – tout le temps et pour des raisons multiples. Ce sont les murs porteurs de notre autofiction.



Sans titre, photographie numérique, work-in-progress, 2021.

⁵² Définitions du CNRTL.

MEMOIRE

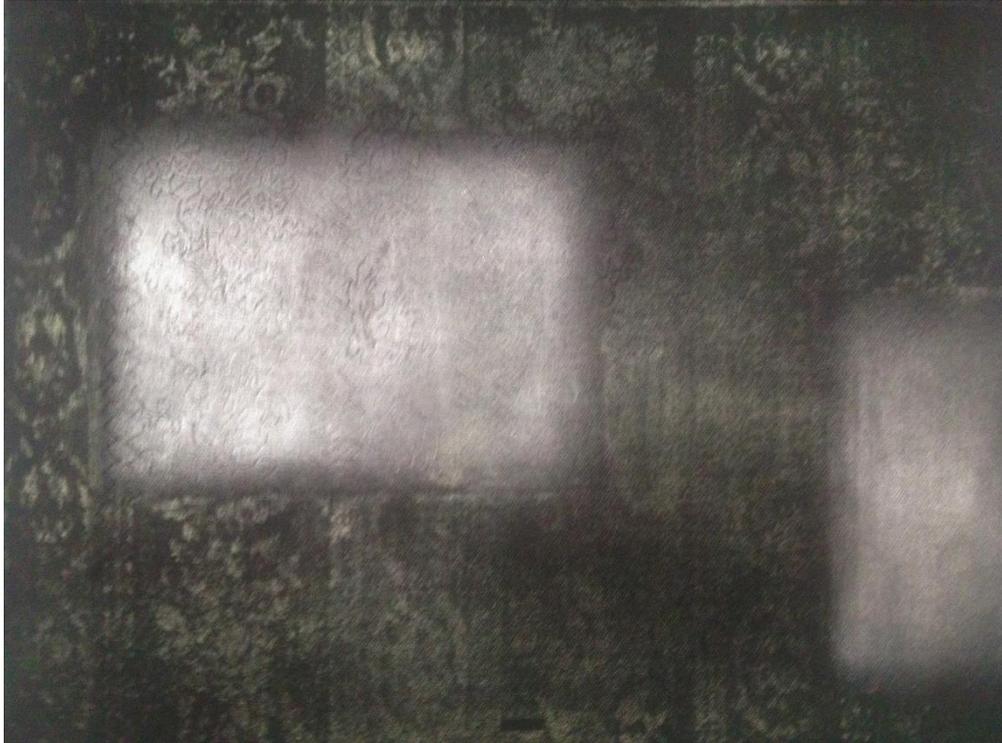
Finalement, c'est là que je boucle la boucle en abordant la grande question qui sous-tend ma pratique plastique. C'est là le point du départ de l'histoire que j'aimerais raconter. Dans les souvenirs d'enfance, sur les vieux murs tapissés du papier peint, dans l'espoir de reconstruire la mémoire des lieux, de retrouver ces échappatoires magiques. L'énorme champs à explorer.

...la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence (...) avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure...⁵³

La mémoire est une notion complexe et multidimensionnelle, elle est en même temps l'archive du passé et le champ mental, donnant lieu à des pousses du future, l'instrument de l'appréhension du monde et une source de l'imagination, la profondeur de l'être dans son acception temporelle et ses limites. La mémoire peut être pensée en tant que revers du monde, comportant des traces de tout ce qui y a eu lieu effectivement, mais aussi de toutes les potentialités passées et futures. La matière de la mémoire ressemble à une matière noire, omniprésente, bien qu'invisible, dont la puissance indéniable n'est détectable que par ses effets. La comparaison avec la matière noire me paraît pertinente en ce sens que l'essence même de la mémoire reste insaisissable : elle est dure, vu qu'on grave dedans, et en même temps d'une fluidité extrême, de nature changeante et de caractère mouvementé, autrement dit, elle n'obéit pas à des lois strictes et n'a rien du stable. Son étendue et sa profondeur sont immesurables : on peut tout y perdre, mais on la perd aussi

⁵³ Proust, Marcel, « A l'ombre des jeunes filles en fleurs », *A la recherche du temps perdu*, <1918>, Gallimard, Paris, 1992, p.643.

souvent, partiellement ou toute en bloc. Tant de caractéristiques floues et variables qui l'apparente au monde des rêves et de l'imagination.



Sans titre, détail, série *Maison*, 57 x 38 cm, papier coton, gomme arabique, huile, argent, impression unique, 2021.

Il n'est pas étonnant que dans la mythologie grecque c'est justement Mnémosyne, déesse et personnification de la mémoire, qui se trouve placée au commencement de tous les arts et savoirs humains incarnés en ses filles, Muses, médiatrices reconnues entre le monde divine et les créateurs d'ici-bas. *C'est sous son signe que se place l'idée même d'une pensée visuelle, d'une pensée en images.*⁵⁴

Les tentatives de représentation de la notion si riche, si complexe et si totalisante, sont innombrables, allant des allégories aux objets mémoriels, des descriptions des Palais de la mémoire aux mises en place de différents dispositifs ; toutes ces œuvres, visant à mettre en lumière la *matière noire* de la mémoire, constituent à elles-seules une trame bien élaborée de notre civilisation. Et toutes ne représentent qu'un de ses aspects, parfois plusieurs, jamais une telle représentation ne sera complète, ni finie. C'est le champ mental

⁵⁴ Boutonnet, François, *ibidem*, p.7.

qu'on peut creuser infiniment, sans jamais l'épuiser. Surtout que, d'une part, chacun y va de son propre côté, unique et inimitable, et de l'autre, ce champ mental se caractérise d'une telle force de transformation, qu'il serait plus juste de l'appeler magique puisque aucun fait ni phénomène qu'il engloutie ne refait plus surface en état initial : tout change sans cesse en ces tréfonds, tailles, distances, mesures, couleurs, matières, noms et contenus. Quelques exemples d'approches à ce terrain d'interrogation m'aideront à mieux cerner ma problématique.

Parmi les artistes contemporains j'aimerais évoquer le couple d'artistes Ilya et Emilia Kabakov, dont l'œuvre m'inspire beaucoup. Une grande partie des travaux plastiques réalisés par Kabakov (d'abord Ilya tout seul, et puis en collaboration avec sa femme) est consacrée au questionnement sur la mémoire, sur son fonctionnement et son déploiement spatial, sur le caractère fragmentaire de la mémoire individuelle et ses rapports ambigus avec l'époque, d'une part, et avec la mémoire du spectateur, de l'autre. Par les œuvres d'inspiration conceptualiste et néo-dada, allant des travaux tabulaires aux installations totales, les artistes questionnent la mémoire et l'oubli, la résistance individuelle et la domination totalitaire dans la formation et la transformation de cette matière de l'être qui façonne les souvenirs et l'environnement. J'aimerais m'arrêter sur leur installation « Labyrinthe. L'Album de ma mère » dans laquelle la mémoire leur sert d'un outil, d'un médium et du sujet en même temps, étant construite comme un corridor interminable et mal éclairé (en souvenir des appartements communautaires soviétiques) où sur les murs sont exposées les souvenirs de la mère de l'artiste tapés à la machine et rythmés par des photos en noir et blanc de Berdiansk (une petite ville de province) ; la lecture de ses souvenirs dans l'atmosphère étouffante de ce corridor exigu et au bas plafond, sur le fond sonore à peine audible imitant la radio qui diffuse une romance russe, crée une très forte impression – écrasante, presque insupportable, et l'envie d'en sortir le plus vite possible. Cette répulsion éprouvée à l'intérieur de l'installation l'inscrit avec force dans la mémoire du spectateur, faisant preuve de l'efficacité de l'œuvre.

La question de la mémoire constitue un des axes majeurs dans le travail de l'artiste Colombien Oscar Muñoz qui remet en question l'utilisation de la photographie comme

outil de mémoire, en associant *la dissolution de l'image, son altération ou sa décomposition avec la fragilité de la mémoire et l'impossibilité de fixer le temps.*

En 2014 dans le cadre de son exposition « Protographies » à Paris l'artiste a présenté une œuvre conçue spécialement pour l'exposition. Il s'agissait d'un portrait photographique progressivement défiguré jusqu'à la totale destruction par des gouttes d'eau qui tombait du haut à des intervalles espacés au cours de l'exposition, de façon que les spectateurs venus pendant les premiers jours y voyaient encore la représentation de l'homme en train de se consommer par des gouttes, tandis que ceux qui sont venus les derniers jours n'apercevaient que des restes d'une forme. Dans cette installation poétique et éphémère portant sur la fragilité de l'image l'artiste a parvenu à une véritable interactivité en invitant *le spectateur à une expérience à la fois sensuelle et rationnelle*⁵⁵.

Dans ma pratique basée sur le procédé de *gumoil printing* l'utilisation de l'eau est aussi fondamentale, sauf que le processus est inverse : l'eau ne détruit pas mais fait apparaître l'image, ce qui renvoie à la mémoire, mais autrement, à un autre côté de la mémoire – qui n'est pas tant fragile que maniable, qui est la matière de la création, la source d'images et de l'imaginaire. Des gouttes lentes et régulières pourraient petit à petit dégager l'image, en le déformant mais sans le détruire : comme les vagues sculptant les rochers. Un projet à venir.

Si pour Muñoz la photographie sert à révéler la fragilité des souvenirs, le caractère éphémère de l'image et c'est surtout la transformation et la disparition qu'il questionne, Christian Boltanski recourt à cet outil plastique pour parler de l'absence : pour lui, l'image enregistrée ne ressuscite pas l'absent, au contraire, par le fait même de sa présence elle accentue l'absence de l'objet filmé.

En parlant de différentes approches plastiques au questionnement de la mémoire il m'est impossible de passer sous silence le nom de Christian Boltanski. Sa manière d'aborder les thèmes de l'absence et de la présence, sa façon de parler de la mort, de l'enfance, de l'autobiographie et de la fiction, d'établir les liens entre l'histoire individuelle et commune, entre la matière et l'illusion, la diversité de ses mises en forme allant des

⁵⁵ Oscar Munoz, <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2011>, consulté le 04/11/2021.

théâtres d'ombres aux collections d'objets dépositaires de souvenirs – cette approche, à la fois émotionnelle et rationnelle, des concepts difficiles et douloureux m'inspire beaucoup. Toutes ses œuvres misent sur l'implication émotionnelle du spectateur, pour cela faire il articule le concept de la mémoire en tant qu'un fondement commun à tous les humains, en tant qu'un outil opératoire qui sert à établir les liens entre les gens, ou plutôt à les révéler. Boltanski construit les installations immersives en plongeant le spectateur dans l'ambiance sensorielle de la remémoration, en faisant appel à son imagination, à sa propre expérience en lien avec la mémoire collective. L'artiste travailla avec une multitude des médias, en collectant des souvenirs anonymes, des vêtements usagés, des noms propres et même des battements des cœurs pour mettre en place une certaine imagerie fascinante et dramatique en même temps.

Un autre artiste, dont l'œuvre protéiforme d'une richesse hors pair me sert d'une source inépuisable d'inspiration et de réflexions, et que je tiens absolument à évoquer dans le cadre de ce travail c'est Sigmar Polke. Et c'est surtout à son *Athamor* que je pense ici, projet qu'il a réalisé dans le Pavillon allemand de la Biennale de Venise en 1986 et pour lequel, d'ailleurs, il a reçu le Lion d'Or du meilleur artiste. Le nom du projet nous renvoie à l'alchimie médiévale avec sa quête éperdue de la pierre philosophale. Afin d'interpréter la signification du projet de Polke il nous faudra d'abord comprendre en quoi consistait et comment fonctionnait le fameux four philosophique des alchimistes d'autrefois. Globalement parlant, la substance à transformer était placée dans le récipient spécial à l'intérieur d'*athanor* et là, passée par sublimation ou distillation en état gazeux elle était censée de se condenser sur les parois du récipient afin d'accomplir sa transmutation en pierre philosophale.

L'allégorie que met en scène Polke est littéralement surprenante : il transforme le lieu d'exposition en espace de métamorphoses, c'est le Pavillon qui devient *athanor*. Il arrive à ses fins en y déployant tout un dispositif magique avec une météorite gisant au sol, des tissus de soie avec des traces de pourpre pure et ses toiles réalisées en différentes techniques, certaines à base de photochimie, d'autres – à base d'émaux et de feuilles d'or, mais surtout, c'est en recouvrant les murs du Pavillon de la peinture hydrosensible, qui change du bleu au rose en fonction de l'humidité et de lumière, qu'il réussit la création de son œuvre en sa totalité. En fait, ce sont les murs du Pavillon qui tous comme les parois du récipient à l'intérieur d'*Athamor*, condensent les émanations de la substance, de cette

substance précieuse concoctée à base des œuvres, des matières magiques et... des spectateurs, de leurs souffles, de leurs paroles, de leurs impressions. De leur ébullition la magie s'opère.

Trente trois ans plus tard j'ai eu la chance de découvrir les photographies et les photocopies issues de cette intervention de Venise à Paris, au Bal, dans le cadre de l'exposition « Les infamies photographiques de Sigmar Polke », où celle-ci se trouvaient exposées à côtés d'autres photographies de caractère beaucoup plus personnel en ce sens que celles-là n'étaient probablement pas destinées à être montrées au public, étant retrouvées dans une valise par le fils de l'artiste. Ce bousculement de la notion de la mémoire collective à celle de la mémoire personnelle me permettra d'adopter un nouvel angle de vue sur les questions articulées dans mon travail d'artiste.

MAISON

Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme.⁵⁶

Le particulier, qui dans son bureau tient compte du réel, demande à son intérieur de l'entretenir dans ses illusions. (...) De là naissent les fantasmagories de l'intérieur. Pour le particulier, celui-ci représente l'univers. Il y rassemble le lointain et le passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde.⁵⁷

Parmi les multiples définitions de la mémoire il y a une qui me paraît être particulièrement importante : il s'agit de l'expression *par mémoire* signifiant littéralement *par cœur*. Ce lien entre les choses de l'esprit et celles du cœur se trouve ainsi incarné en la figure conceptuelle de la mémoire et ancré dans le langage.

Cette dimension intimement personnelle de la mémoire me fait revenir des rues de la ville à l'intérieur de ma maison. Les murs de la maison, tout comme les parois de l'athénée, se recouvrent au fil des années d'une sorte de pellicule inframince, ce sont ces murs-là qui sont des témoins silencieux de tous nos rêves, désirs, souffrances et passions, qui gardent nos secrets et confidences. Le cours de la vie s'y inscrit en traces infimes, et ce dans la dimension la plus singulière qui soit. Pour certaines personnes et dans certaines circonstances ouvrir les portes de sa maison devient un acte beaucoup plus intime que, par exemple, un acte sexuel, parce que l'ouverture de son chez-soi signifie une véritable preuve de confiance. C'est de cette dimension-là que Bachelard, voyant dans la maison un espace de *l'intimité protégée*, disait que (...) *chambre et maison sont des diagrammes de*

⁵⁶ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1957, p.24.

⁵⁷ Benjamin, Walter, « Paris, capitale du XIX siècle », in *Œuvres*, trad. de M. de Gandillac, Gallimard, in Folio/Essai, Paris, 2000, t.3, p.56.

*psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité.*⁵⁸ Et c'est lui aussi qui parlait de la maison comme *d'un être concentré avec ces centres de condensation d'intimité où s'accumule la rêverie*⁵⁹. Ainsi, les frontières entre le champ mental de la mémoire et celui de la rêverie encore une fois se retrouvent dissous.

Au moment de vider la maison de mon enfance j'y ai découvert une inscription sur du papier peint faite de ma main d'enfant, dans un endroit inaccessible pour les adultes : j'avais alors y inscrit mon rêve enfantin, d'une part, faisant ainsi preuve d'une croyance inconsciente et inconditionnelle au pouvoir des mots, au pouvoir de l'écriture, et de l'autre, démontrant par ce geste la confiance que j'accordais au mur, confident le plus sûr, auquel on peut confier tous ses vœux et secrets, mais aussi et surtout – le meilleur médiateur entre le monde réel et le monde magique. Mon vœu inscrit jadis sur le mur avait été exaucé.



Sans titre, détail, 38x56 cm, série *Maison*, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2021.

Cette trouvaille m'a inspiré de créer une série d'œuvres qui résumerait la vie humaine en quelques images des murs de sa maison, aussi réelle qu'imaginée. Le papier peint renvoie à une époque passée, le papier journal qu'on collait en dessous afin de renforcer l'adhésion au mur, apparaît maintenant comme un élément significatif, témoignant de la vie quotidienne, mais aussi de l'air du temps, parce que ces quelques lignes, qui restent encore

⁵⁸ Bachelard, *ibidem*, p.51.

⁵⁹ *Idem*, p.44.

lisibles, disent beaucoup sur la vie dans un pays qui n'existe plus. Même ces entrelacs de la vie familiale avec la vie politique retranscrite dans les journaux me semblent être hautement symboliques. A la maison on vivait toujours à l'étroit, dans une espace restreinte, ce qui se lit dans les traces de l'usure. Les petits rectangles de couleurs plus vives qu'on retrouve sur du papier peint du mur après en avoir décroché les photos encadrées, apparaissent comme des trous béants, la vivacité des motifs se lit comme une expression condensée d'un vide irrémédiable.

Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage.⁶⁰

Ainsi, cette condensation de mémoire involontaire, celle que Bergson appelait mémoire pure, en objet matériel de la vie ordinaire lui confère une dimension auratique, qui sert de lien entre le moment présent et ce passé indicible et mystérieux, « *caché hors de son domaine (celui de l'intelligence) et de sa portée, en quelque objet matériel (...) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas* »⁶¹. La notion du hasard, qu'introduit ici Proust, le grand spécialiste des jeux de mémoire et de l'imagination, me semble être constitutive pour ce qui est notre rapport au passé, de même que la notion de son irreprésentabilité objective, dont parle Bachelard :

On ne communique aux autres qu'une orientation vers le secret sans jamais pouvoir dire objectivement le secret.⁶²

Et puis, on décroche le papier peint et on découvre en dessous les restes d'autres papiers, d'autres motifs, d'autres vies. La fin n'est qu'un nouveau début.

⁶⁰ Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *ibidem*, p.378.

⁶¹ Proust, Marcel, « Du côté de chez Swann », *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, t.I, [1919] éd. sous la dir. De J.-Y. Tadié, Biblio de la Pléiade, Paris, 1987-89, t.I, p.44.

⁶² Bachelard, *ibidem*, p.31.

Digression réflexive

Le début est toujours difficile, chaque début est éprouvant. Combien de temps on passe devant une page blanche avant d’y écrire un premier mot, avant de faire le premier pas sur cette route qui mène ailleurs. Bien que, comme le dit de Certeau « ...malgré la fiction de la page blanche, nous écrivons toujours sur de l’écrit »⁶³, ce caractère de palimpseste intellectuel n’enlève rien à la difficulté de la tâche, de façon que la fiction reste bien réelle. Dans l’effort qu’exige une *page*, dans le labeur de l’écriture il est tentant de voir un lien de parenté avec le travail des champs, surtout que certains chercheurs⁶⁴ partagent cette idée (trop belle pour être vrai), en remontant le mot au lat. *pagus* qu’on trouve également à l’origine du *paysan*. Ainsi, la page s’apparente au pays. Et tout tracé sur sa surface devient itinéraire vers l’inconnu.



Sans titre, 22 x 30 cm, série *Papier en tous ses états*, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2021.

⁶³ De Certeau, *ibidem*, p.71.

⁶⁴ Boutonnet, *ibidem*, p.47.

Revenant sur terre, c'est-à-dire à la matérialité de la page, il est surprenant de voir à quel point le papier comme média est paradoxalement proche d'un mur dans sa dimension symbolique et fonctionnelle en tant que support de la mémoire, et tous les deux sont terrains privilégiés de jeux d'imagination. Avec l'avènement du digital le papier ne semble pas pour autant perdre sa place, mais au contraire, acquiert une nouvelle connotation, la reliant au savoir-faire d'autrefois, mais aussi à la matérialité du monde, à la sensibilité de la vie. Surtout les manuscrits qui dans cette perspective prennent caractère d'artefacts ou d'œuvres d'art, gardant en eux le contact physique avec l'auteur, l'empreinte de sa main, et s'avèrent être lieux de rencontre des mondes sensible et intelligible, espaces de l'entremêlement du toucher et de la pensée. J'ai transformé mes réflexions sur du papier en une série d'impressions *Papier dans tous ses états*, désireuse de mettre en lumière la richesse plastique du support en tant que tel : tâché, froissé, imprimé ou couvert d'écrits d'une journée entière.

*Quand un songeur reconstruit le monde à partir d'un objet qu'il enchante de ses soins, on se convainc que tout est germe dans la vie d'un poète.*⁶⁵

⁶⁵ Bachelard, *ibidem*, p.75.

FOYER

*L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est aussi son étui. Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur celles-ci sont mises en valeur. On invente quantité de housses et de taies, de gaines et d'étuis, où les objets les plus quotidiens laissent leurs traces. Les traces de l'habitant, elles aussi, s'impriment dans son intérieur.*⁶⁶

Tout est germe, toute chose sensible est parlante, toute image est un récit. Et si la maison paraît être un contenant idéal pour l'expression plastique de la mémoire individuelle, parce que c'est un lieu rempli, plus que tout autre, de souvenirs, de faits, de situations, d'états d'âmes, du rêvé et du vécu ; du vide aussi, de pertes et de tout ce qui n'a pas eu lieu. Autrement dit, le lien entre l'idée, l'image et le lieu, constitutif pour la mémorisation, retrouve à la maison sa signification la plus sûre et la plus naturelle.

Le foyer est un autre mot pour le dire, un autre point de vue sur la même question.

Je l'avais choisi parmi tant d'autres – parce qu'on a beaucoup de mots pour appeler le lieu où on habite – pour les nuances de sa signification pertinentes pour mon travail de plasticienne.

Dans le sens de la maison, en tant que *lieu servant d'abri à des personnes*, le *foyer* a une petite connotation singulière le reliant à des valeurs ancestrales, et surtout à la notion de la famille ; employé au pluriel ce mot désigne le pays natal. Mais ce qui m'intéresse ici, ce sont deux autres significations du foyer qui constituent toute sa valeur d'un vrai mot-clé.

Tout d'abord, c'est le sens premier du *foyer* en tant que *lieu où l'on fait du feu* qui retient mon attention. C'est ce foyer-là, le centre sacré de chaque demeure, source de clarté

⁶⁶ Benjamin, « Paris, capitale du XIX siècle », *ibidem*, p.57-58.

et de l'ardeur, symbole de la bénédiction, qui transforme la maison en espace convivial autour du feu. Et la lumière engendre les ombres. Ce qui fait qu'au figuré le *foyer* désigne le *lieu où se concentrent des tensions, des troubles qui peuvent s'étendre et dégénérer en conflits plus graves*. Cette dichotomie paradoxale que contient le feu : d'une part, clarté et leur, et de l'autre – troubles et tensions, me servira de passage vers les zones incertaines de ma maison, vers les ombres et les reflets, qui constituent un de ses aspects les plus émouvants.



Sans titre, détail, série *Maison*,
38 x 29 cm, papier coton, gomme
arabique, huile, encre, impression
unique, 2021

La mise en lumière des ombres de ma maison me fait penser, d'une part, au mythe de la caverne raconté par Platon, et d'autre part, me rappelle le récit de Pline l'Ancien sur les origines de la peinture. Dans les deux cas il est question des ombres, et cette question s'avère être fondamentale pour notre civilisation, aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art que dans le paradigme de la pensée philosophique. Si dans le mythe de la caverne il s'agissait des ombres formées par la lumière du dehors, dans le récit de Pline l'Ancien l'ombre était fait de main d'homme (ou plutôt de femme, mais ce n'est pas ce qui m'importe dans cette histoire), pour moi, l'essentiel et le commun dans ces deux histoires consiste en ce fait, que les ombres portées témoignent surtout de la réalité du monde sensible, du monde instable et périssable, qu'elles traduisent ce rapport entre la perception et la psyché, entre

l'illusion et le savoir, entre l'absence et la présence, et qu'elles accentuent la dimension mystérieuse de cette existence.

A l'approche de midi, les ombres ne sont plus que de fines bordures noires au pieds de choses, prêtes à se retirer sans bruit, brusquement dans leur tanière, dans leur mystère.⁶⁷

Une ombre, a-t-elle sa propre essence, où elle n'existe que dans le rapport du regardant à l'objet mis en lumière ? Qu'est-ce qu'une ombre nous raconte de l'objet ? Qu'est-ce qu'elle nous raconte du regardant ? et de la lumière ? Comment puis-je la capturer et l'exposer sans trahir son caractère éphémère et fugitif ? Est-ce ce jeu des ombres sur les surfaces qui traduit le mieux la marche du temps, l'essence même du mouvement ? Est-ce bien ce jeu des ombres qui crée la profondeur de l'espace, en doublant de sa présence illusoire toutes ses surfaces ?



Série de photos numériques
Maison d'ombres, format
polaroïde, work-in-progress,
2021.

En réfléchissant aux dispositifs de la monstration de mes propres œuvres plastiques, je pense à deux modes opératoires qui pourraient se compléter : d'une part, j'aimerais

⁶⁷ Benjamin, « Brèves ombres », *ibidem*, t.2. p.354.

littéralement tapisser les murs de ces empreintes prélevées sur d'autres murs, les en habiller comme d'une seconde peau, mettant en exergue leurs polysémie fonctionnelle et symbolique ; et d'autre part, je pense à une sorte d'installation totale dans laquelle le mur tapissé d'empreintes avec les polaroïdes des ombres accrochés un peu en retrait, de façon qu'ils créent de nouvelles ombres, bref, tout cet espace dédoublé (et peut-être aussi complété par des miroirs afin d'y inclure le spectateur) servira de cadre pour exposition des petits trésors de ma création à venir, en transformant le lieu en une sorte de cabinet de curiosités, avec l'idée de l'accumulation des objets et des images, de la condensation des souvenirs et des sentiments.

Work-in-progress :

Le détournement des deux mythes fondateurs susmentionnés ouvre devant moi une autre perspective.

En effet, si l'ombre portée tant bien que mal représente l'objet qui fait obstacle à la projection de la lumière, donc, les tâches de lumière encadrées par ces ombres portées nous parlent du vide, ou, du moins – de l'invisible. Et c'est justement là où je place le centre de mon intérêt – dans le vide, dans l'éphémère, dans l'indéfinissable. Et c'est cette lumière-là que j'ambitionne de mettre en matière ; cette lumière projetée qui ne pèse que le poids du mon regard, qui n'est remplie que de mon attention, cette forme en puissance qui n'évolue que dans mon esprit. Ainsi, apparaît



l'objectif de ma nouvelle recherche inspirée des œuvres et des propos recueillis dans le cadre d'Interfaces⁶⁸.

Suivant le protocole établi, je déambule cette fois en quête des tâches de lumière, je les collecte à l'aide de la photographie – je le fais en souvenir de ces tâches de lumière projetée qui se déplaçaient la nuit sur les murs et le plafond de ma chambre, nourrissant mon imagination. Je le fais aussi pour cette raison mis en avant par Bernard

Moninot que « la photographie n'atteste absolument pas de la réalité », mais du

⁶⁸ Interfaces 2022.

regard, des réflexions, de l'attention portée. Ainsi, je fixe les tâches de lumière, puis j'effectue le choix de mon image-embryon (en reprenant la formule de Susana de Sousa Dias), que j'imprime à l'aide de Gumoil Printing.

Cette mise à plat ne me satisfait pas cette fois, je veux aller plus loin, je procède à développement de cette image-embryon obsédée par envie de sculpter le vide, de mettre en matière la lumière. J'aboutit à un work in progress, à cette œuvre en puissance où je vois le germe du futur (encore du Moninot dans mes réflexions). Je pense aux déclinaisons multiples de ce motif, à une installation de ces tâches de lumière solidifiées faisant face à l'image initiale ; à une série de la lumière sculptée en argile glacée.



L'enjeu est le questionnement sur les origines de l'œuvre, sur les déclinaisons de la forme dans ses rapports avec le contenu, sur la mise en matière de la lumière avec les dichotomies multiples éphémère/solide, instantané/durable,

ombre/lumière, vide/plein; les rapports au temps, à l'espace, aux mythes fondateurs de Platon et de Plinie l'Ancien et leur détournement consciencieux (reliant les formes à la lumière et non pas aux ombres)

Je réfléchis à une totale « rupture du lien entre l'image et la réalité », évoquée par Susana de Sousa Dias ; à toutes ces « impulsions qui font évoluer le travail » et à « l'obsédante récurrence des idées » dont nous parlait Bernard Moninot. Pour le moment c'est plus une expérience de pensée. Je ne suis qu'à tout début. J'avance à tâtons. Cela me fait penser à *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway mettant en scène les questionnements de Sei Shonagon sur les origines des œuvres. Et à la formule de Bernard Moninot « Point de départ : les œuvres des autres » qui y fait écho.

D'ailleurs, le *foyer* désigne non seulement un *point d'où rayonne de la lumière, de la chaleur*, mais aussi un *centre d'où provient quelque chose, lieu où se concentre quelque*

chose et à partir duquel quelque chose se développe, se répand – et cela concerne aussi bien les choses concrètes, que abstraites, telles que idées ou sentiments, autrement dit, le *foyer* permet de déplacer le focus (dont il, d'ailleurs, partage les origines) du sensible à l'intelligible et vice versa.

Ainsi, dans la logique circulaire de mes réflexions, le foyer d'idées me fait revenir encore et toujours au foyer tout court – à cet espace entre murs qui est la maison, le chez-moi, le lieu d'expression de mon monde intérieur. Le refuge, l'abri, la prison et le sanctuaire en même temps.

*... si l'on nous demande le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.*⁶⁹



Sans titre, photographie numérique, work-in-progress, 2022.

⁶⁹ Bachelard, *ibidem*, p.25-26.

PASSERELLES

Quel est l'enjeu de toute cette exploration des murs qui est au cœur de ma recherche et articule ma pratique artistique ? S'agit-il de la problématique de l'amplification, de l'hors-champ, de l'indicible ? Ou c'est plutôt une manière d'appréhender le monde par l'appropriation des moyens plastiques de l'expression ? Une tentative de la mise en récit visuel de soi ? De *soi* qui se perd en paysages urbains, de soi qui se retrouve en confiné entre les murs de ses souvenirs, de soi qui se cache derrière les ombres et qui se manifeste à travers les insignifiances. De soi qui voyage à travers le temps, l'espace, le sens, en passant de l'extérieur à l'intérieur, de l'intimité vers les lieux communs, de l'image à langage et d'une langue à l'autre.



Sans titre, détail, série *Maison*, 38 x 56 cm, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2021.

De soi qui tourne autour d'un mur, en quête de s'en affranchir, de s'en arracher, de se mettre à distance, d'en sortir, ce qui dans sa logique signifierait de sortir de soi, pour se dépasser, pour aller ailleurs. Pour aller vers l'autre, ou s'en aller tout court. Dans cette vision de soi, emmuré dans ses souvenirs, l'altérité apparaît comme quelque chose d'impénétrable, d'inaccessible, voire illusoire.

Illusoire, de même que ce concept du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, tandis qu'il ne s'agit que d'un trompe-l'œil, voire d'un trompe-l'esprit. Dans la logique métaphorique où notre vécu délimite notre regard et notre mémoire structure notre identité⁷⁰, le passage vers l'autre ne se retrouve que dans le rêve, dans le désir, dans l'imaginaire qu'on se construit. Dans cette logique-là tout sujet est une unité, toutes ouvertures sont fallacieuses.

Pourtant, dans la création la voie de la transcendance s'impose, et l'imagination paraît en fournir l'accès, de sorte que la seule issue possible se cache dans le processus même de la création. Ainsi, la mise en œuvre de la mythologie personnelle, tout ce travail autofictionnel qui se traduit en pratique artistique, permet d'aborder le questionnement sur la possibilité des passerelles entre le réel et l'illusoire, le sensible et l'intelligible, le soi et l'autre. Et à ce niveau-là il serait intéressant d'aller plus loin et de se questionner sur la réalité de toutes ces oppositions, parce que si les passerelles sont possibles, qu'est-ce qui remplit l'écart entre les termes des dichotomies en question ? Existe-t-il vraiment, ou peut-être serait plus pertinent d'y penser en termes de fusion ?

⁷⁰ Voir à ce sujet : Pascale Weber (dir.) Mémoires et identités: Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso, Editions L'Harmattan, Paris, 2012.

CONCLUSIONS

La recherche, quel que soit le domaine envisagé est un phénomène sans fin. Elle peut être considérée à bien des égards comme une errance.⁷¹

Les multiples mises en question auxquelles m'ont amenée mes recherches m'offrent autant de pistes à explorer que de défis plastiques à mettre en œuvres. Ainsi, ma conclusion restera ouverte, le travail continue (the work-in-progress) et, donc, à titre de la synthèse, de ce point d'arrivée intermédiaire j'essaierai de revoir tout le chemin passé et d'en esquisser un aperçu global.

La composition de la partie théorique du mon travail que j'appellerais circulaire, vu que je tourne autour des murs et de mes notions clé, faisant des nœuds et des détours, correspond bien au sujet de ma recherche plastique lequel s'articule autour du concept de la mémoire, prise non pas au sens du champ mental où nos souvenirs se trouveraient emmagasinés, mais à celui du processus de la mémorisation et du souvenir, ou autrement dit : de l'appropriation et de la transformation incessante du réel. Et quand je parle de la transformation du réel, je distingue dans ce terme plusieurs aspects : d'une part, notre mémoire en tant qu'une part importante, voire constitutive, de notre identité appartient aussi bien à la réalité objective qu'elle traite, et, donc, se trouve elle aussi sans cesse impactée, conditionnée, formée, déformée et transformée autant que tout ce qui l'entoure par le concours et l'interaction des énergies de toutes sortes.

D'autre part, la mémorisation traduit le processus de la transformation de ce que Bergson appelait *le souvenir pur* vers le *souvenir-image* impliquant les notions de la temporalité et du mouvement – les palais et les jardins de mémoire en fournissent une représentation plastique avec l'idée de l'organisation spatiale et la déambulation qui en

⁷¹ Dominique Berthet « La part du hasard, entre autres, dans la créa artistique », *ibidem*, p.74.

découle, ce qui explique l'importance de mes pratiques cheminatoires, faisant écho à la marche des idées en question.

Puis, il faut avoir à l'esprit la nature capricieuse, si ce n'est fantaisiste, des processus de la remémoration que Pascale Piolino appela « la notion de mémoire en reconstruction permanente, suivant des critères de logique, de méta-cognition »⁷² et dans le souci de la cohérence. A chaque répétition le souvenir se transforme, suivant le contexte matériel, social, linguistique aussi, en fonction de l'état d'esprit, des associations, de la contagion émotionnelle, de l'élément déclencheur, du mobile aussi. En outre, le *souvenir-image* s'estompe avec le temps, il change des couleurs, perd les détails et en prend d'autres, censés de remplir les trous manquants.



Sans titre, triptyque, 30 x 90 cm, série *Ombres*, papier coton, gomme arabique, huile, impression unique, 2021

Sur le plan physique, c'est justement ce qui se passe avec les traces, les empreintes, les marques du temps – d'une part, tous ces signes en tant que preuves visibles de la réalité objective témoignent de quelques faits passés, ne soit-ce que du passage du temps, des intempéries et de la dégradation ou de la dissolution de la matière qui s'ensuit, d'autre part, ils se trouvent impactés par la transformation incessante du flux de la vie, et enfin, ils se prêtent à des interprétations les plus diverses, lesquelles à leur tour peuvent être modifiés à l'infini. Ce processus reflète bien le palimpseste intelligible qui se forme sur le terrain de notre mémoire :

⁷² Weber (dir.), *ibidem*, p.105.

*Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel... L'oubli n'est donc que momentané ; et dans de telles circonstances solennelles... tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons oubli.*⁷³

Notre vécu encadre, délimite, soutient et protège notre identité, il en fournit la matière, vu qu'on se construit en permanence. Notre vécu en grande partie conditionne et détermine nos rapports au monde, à l'autre, à soi-même. De ce point de vue, on peut dire que notre mémoire incarne en quelque sorte la frontière entre notre monde intérieur et notre environnement, et c'est là que je vois un point de croisement métaphorique avec les murs des maisons et leurs surfaces de la mémoire commune au dehors et privé au-dedans, leurs surfaces qui offrent à l'observation tant de richesse symbolique, fonctionnelle, matérielle.

C'est là que s'imposent les questions du point de vue, du champ visuel et de la perception dans son aspect instrumental d'un outil qui effectue la sélection. C'est là qu'intervient la conscience du corps en mouvement et c'est là que son déplacement physique dans l'espace, doublé du déplacement de l'attention, acquiert toute son importance, dont parle Alain Berthoz :

*Mais le corps n'intervient pas seulement dans la locomotion, pour marcher... mais aussi dans la mémoire des trajets, dans la planification des trajets, l'imagination que nous avons de notre trajet dans le monde.*⁷⁴

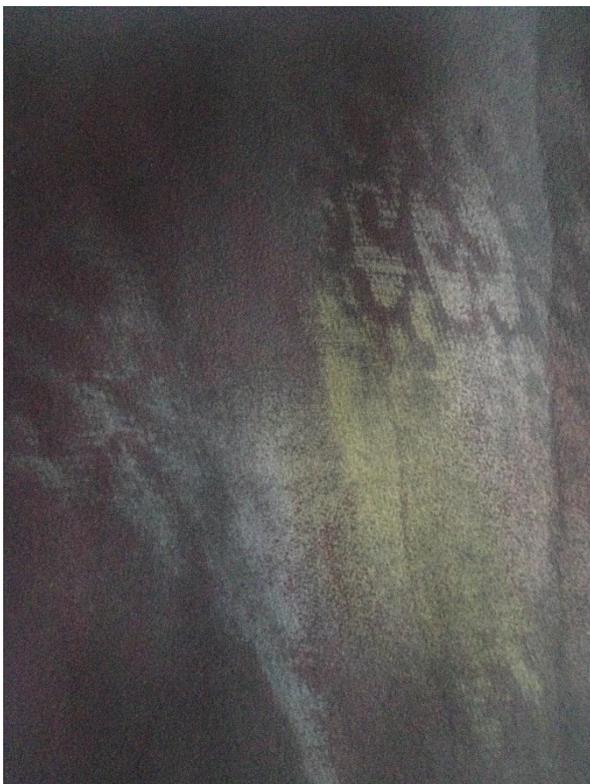
C'est bien en marchant qu'on s'approprie l'espace, qu'on le perçoit, qu'on le saisit et l'encaisse, de façon la plus physique, la plus directe et empirique qui soit. Ainsi, en incluant la marche dans mon protocole créatif, je tiens à y attirer l'attention, considérant que

⁷³ Charles Baudelaire, « Le Palimpseste » dans *Les Paradis Artificiels / Visions d'Oxford* in Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1980, p.298.

⁷⁴ Weber, *ibidem*, p.81.

la marche en tant qu'une « appréhension tactile », une « appropriation kinésique »⁷⁵, nourrit notre perception du monde, notre imagination aussi. Et puis, si le déclenchement de la première inspiration marque notre venue au monde, c'est le premier pas et le premier mot qu'on considère être les premiers points repères dans le cours de notre vie. Donc, il est indéniable que cet enchaînement de phénomènes a une portée hautement symbolique dont la signification ontologique s'avère articuler le paradigme de toute notre existence : le souffle, le pas et la parole.

En fait, dans le cadre de présent travail je me suis intentionnellement imposée un protocole bien clair, limitant mon champ d'action en la marche, observation, collecte, sélection, impression et interprétation plastique des motifs existants que je collectais au quotidien. Prenant appui dans le réel, j'ia voulu ainsi sauvegarder la charge soi-disant documentaire de mes réalisations afin de solidifier ses liens à la réalité, parce que le fonctionnement de la mémoire que j'abordais de cette façon, modifiant sans fin les faits conservés, se rapporte quand même au réel, ou du moins y puise sa force narrative et formelle.



Sans titre, détail, série *Maison*,
39 x 58 cm, papier coton, gomme
arabique, huile, encre, impression
unique, 2021

⁷⁵ De Certeau, *ibidem*, p.147.

D'autre part, la mise en lumière des transformations de ces motifs qui ont eu lieu lors de leur mise en œuvre m'a permis d'éclaircir justement cette force fictionnelle inhérente à notre mémoire, et m'a amenée de même à réfléchir sur le rôle du hasard et le statut de l'artiste.

En acceptant volontiers l'intervention du hasard dans mon travail, j'ai mis du temps à évaluer son rôle. Et si au début je croyais que c'est bien le hasard qui guide mes pas et j'y voyais une sorte d'un collaborateur, heureuse de découvrir de l'imprévu et de l'inexplicable à chaque coin de la rue, chemin faisant, mon attitude s'est beaucoup modifiée. En effet, ne pouvant – et ne voulant – pas nier la force créatrice des hasards de toute sorte, en y voyant une source inépuisable de l'inspiration, je suis tout de même arrivée à lui assigner un rôle utilitaire et/ou instrumental, en le plaçant parmi les autres matériaux et les outils dont je me sers.

Le hasard fait bien des choses, mais pas toujours, et nombres d'exemples peuvent être convoqués dans les arts qui viendraient légitimer et confirmer ce qui, par ce fait même d'apporter une légitimation ou une confirmation – de l'artiste ou du récepteur -, est une reconstruction partielle d'un processus incertain, indéterminé, vague, qui n'est aucunement le résultat du hasard, mais bien plutôt de la teneur vague et indéterminé de la réalité, si vague et indéterminée que nous la percevons dans la perspective d'un hasard plastique et esthétique valorisée dès lors que telle partie de l'œuvre est considérée comme réussie. (...) On trouve sans doute ce que déjà l'on cherchait, cela parce que le temps passé à errer, à se tromper, à rater avait en fait tissé une immense toile d'incertitudes et d'indéterminations où fut un jour piégée l'épiphanie⁷⁶.

Autrement dit, le *hasard* fait partie de la vie, il en est une force immanente, dont on méconnaît tout simplement les raisons et les origines, ce qui ne diminue en rien le fait même de sa présence effective ; donc, en tant qu'une partie de la réalité objective il joue son rôle et a bien évidemment ses effets dans toute action, y compris la production créative. Pourtant,

⁷⁶ Lageira, Jacinto, « Hasard dans l'art, Incertitude, opportunité, vagueur (ensemble ou séparément) », dans *Le hasard dans l'art*, p.51.

ce n'est pas le hasard qui produit l'œuvre, mais l'artiste, et c'est bien l'artiste qui fait son choix par rapport au hasard et à ses effets, qu'il l'utilise à ses fins comme tout autre matériau.

L'artiste n'est donc pas sous inspiration qui ferait de lui un simple médium de quelque chose qui le dépasserait, l'artiste fabrique. Il manipule des matériaux transformant leur matière et leur organisation. Ce matériau, ce n'est pas seulement des couleurs et des formes, c'est aussi une histoire ou des histoires, la sienne, celle de son époque et celle de son art.⁷⁷

Les hasards, les imprévus, les accidents de fabrication, les coïncidences de toute sorte et les rencontres avec de l'inattendu enrichissent infiniment le potentiel narratif de chaque mise en forme. La question de l'histoire, ou plutôt des histoires – parce que celles-ci sont toujours multiples, en lien avec l'artiste et chacun des spectateurs, – qui sous-tendent chaque réalisation plastique nous renvoie aussi bien au langage en tant que cadre et dispositif social le plus commun, qu'à la mémoire. Dans ce contexte, – et c'est justement ce que j'essaie de démontrer avec mes réalisations plastiques, – toute trace devient parlante, et cette vision romantique des choses n'incite qu'à une attention soutenue et à une imagination éveillée.

Plus une trace est éphémère, plus la forme paraît insignifiante – plus grand potentiel narratif elle contient, comme des grains qui enferment en eux l'énergie, la matière et la temporalité de toute une vie à venir. En fait, les traces évidentes et lisibles, celles qui ne permettent pas d'interprétations multiples, tout comme les motifs intentionnels ou travaillés ne laissent pas d'espace à l'imagination, de ce point de vue, elles me paraissent stériles, c'est pourquoi ce sont plutôt de petits riens qui forment le terrain fécond de mes expériences plastiques. Les petits riens dont les déviations génèrent les mondes, tout comme dans la fameuse théorie d'Epicure sur la déclinaison d'atomes qui m'inspire beaucoup, dont parle Dominique Berthet faisant référence à Louis Althusser :⁷⁸

⁷⁷ Pequignot, *ibidem*, p.25

⁷⁸ Berthet, *ibidem*, p.19.

Le clinamen, c'est la déviation infinitésimale, « aussi petite que possible », ce qui fait qu'un atome « dévie » de sa chute à pic dans le vide, et, rompant de manière quasi nulle le parallélisme sur un point, provoque une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde, c'est-à-dire de l'agrégat d'atomes que provoque en chaîne la première déviation et la première rencontre.⁷⁹

Y a-t-il de l'insignifiant dans la mémoire ? Est-ce bien ces mots, ces faits, ces gens qui tombent à l'oubli, toute cette « matière » dont notre conscience ne garde pas de traces ? Ces éléments défaillants, ces petits grains de sable qui se perdent en fissures ? Ces trous manquants qu'on reconstruit en permanence dans un souci de cohérence, sont-ils vraiment insignifiants pour notre identité, du fait même qu'on leur a préféré inconsciemment ou pas les autres éléments, auxquels on tient, auxquels on s'appuie ? Comment s'effectue ce choix ? Quels facteurs extérieurs et intérieurs le conditionnent et le déterminent ? Tous ces questionnements dirigent mes pas en amplifiant en même temps le labyrinthe sensible et intelligible de mes recherches.

C'est ainsi que chaque mise en lumière engendre et donne corps à des zones d'ombre – empreintes mouvantes et éphémères, preuves de présences, d'une part, mais aussi les dispositifs de la fusion et de la déformation des signifiants qui tout en dédoublant la matière créent de nouvelles perspectives et de nouveaux questionnements. Les zones d'ombres peuvent être comparés aux recoins de la mémoire, d'où ressortent les souvenirs-images fuyants et difformes, tandis que la mise en lumière nous renvoie à l'attention portée et se rapporte, donc, plutôt au domaine de la perception.

« La perception n'est alors qu'une sélection »⁸⁰, comme écrivait Bergson, pour qui « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complète en l'interprétant ». ⁸¹ Une étroite interaction et l'interdépendance évidente de la perception et de la mémoire se retrouvent au fondement de différentes approches plastiques qui font appel au commun de l'expérience humaine, aux associations et à la reconnaissance, au partage des réflexions et des sentiments, et qui se

⁷⁹ Louis Althusser, « La courant souterrain du matérialisme de la rencontre », in *Ecrits philosophiques et politiques*, tome 1, Stock, Paris, 1994, p.541.

⁸⁰ Bergson, *ibidem*, p.257.

⁸¹ *Idem*, p.147.

développent dans le cadre de systèmes de signes communs, représentés aussi bien par les objets, que par les images, les sons, les mots.

Par exemple, la *Réserve* de Boltanski (1990) donne corps à cette interaction de la perception et de la mémoire par la mise en lumière de vieux vêtements ordinaires – objets banals, dépositaires de souvenirs anonymes, faisant ainsi appel à la mémoire affective, à l’émotion et à l’empathie du spectateur. Le spectateur entre dans la pièce de l’exposition et c’est lui, ou du moins son regard, qui déambule au sein des objets immobiles. L’invitation à la déambulation parmi les objets exposés est une des façons de présenter l’œuvre.

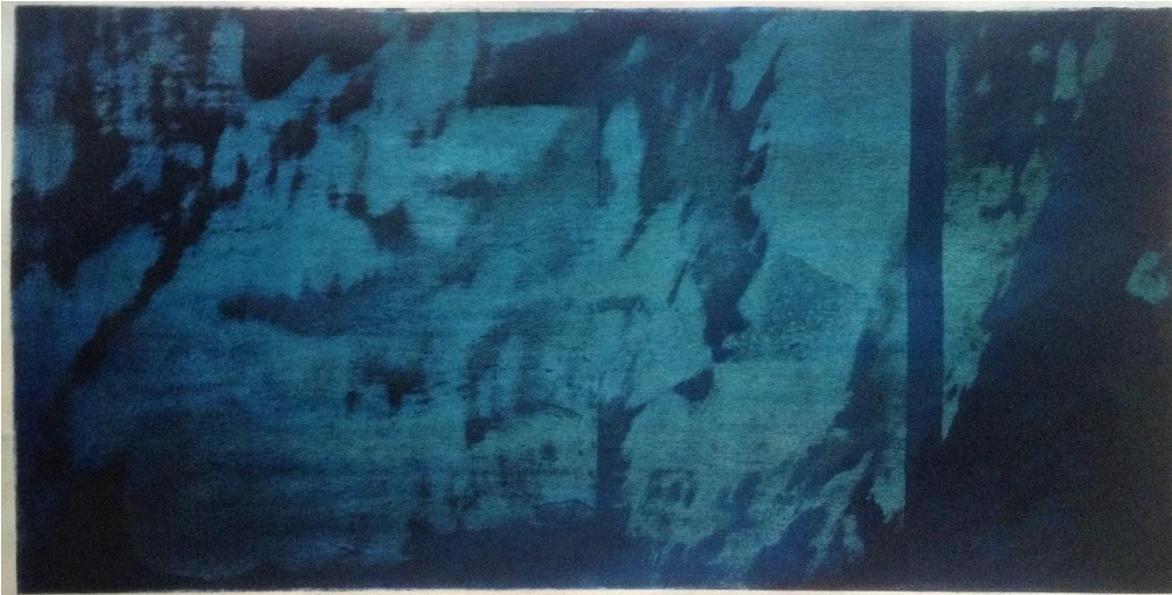
La création d’une ambiance spécifique peut se réaliser par l’élaboration d’une installation immersive en environnement multimédia où les objets cèdent leur place à des enregistrements vidéos et audio de façon que ce sont là les souvenirs-images qui défilent devant le spectateur immobile qui se retrouve littéralement saisi et plongé dans l’œuvre.⁸² Une telle approche permet d’effectuer le renversement total de la mise en scène traditionnelle dans le même but d’attirer le spectateur dans l’œuvre, en cherchant l’appui dans ses souvenirs, dans ses réflexions et dans ses réactions sensori-motrices.

D’ailleurs, le spectateur d’une façon ou d’une autre peut participer à la création de l’œuvre, en y apportant une part de soi, comme par exemple, dans *les Archives du cœur* de Boltanski, où la perception de l’œuvre fusionne avec la notion de la mémoire concrétisée dans la collection.

En peu autrement, mais dans la même idée, agit l’artiste syrienne Maryam Samaan qui pour l’élaboration de son œuvre *Tricot d’âmes* met en place un atelier d’art participatif qui permet de tricoter ensemble un objet commun, dont la forme se crée toute seule, sans protocole préétabli, en recyclant les vieux vêtements – les siens, apportés spécialement pour les intégrer à l’œuvre, et ceux des autres, dépositaires de souvenirs anonymes, – mais aussi ses expériences, ses savoir-faire, ses souvenirs et en nouant en même temps des nœuds et des relations, en tissant les liens, en se racontant. L’exposition de cette œuvre actuellement évolutive et conçue comme permanente work-in-progress serait accompagnée par la démonstration des vidéos et audio enregistrés lors des séances précédentes, en fusionnant ainsi la perception et la mémoire, le passé et le présent, la participation et la contemplation, l’affectif et le conceptuel.

⁸² Par exemple, série d’installations *Immémorial* de Pascale Weber.

J'avais donné ici ces quatre exemples de différentes approches au questionnement de la mémoire, afin de mieux cerner ma propre voie. Effectivement, si les travaux plastiques que je présente ici ne s'adressent pas à la mémoire affective du spectateur, ne cherchent pas l'appui dans l'émotionnel, c'est qu'ils remettent en question non pas le contenu, mais le fonctionnement de la mémoire et portent l'accent sur l'unicité de chaque interprétation, sur la subjectivité et l'incommunicabilité de l'expérience sensible, surtout en souvenir. Chaque remémoration est une reconstruction, est une impression unique qui interprète l'image enregistrée. Pourtant, la mise en œuvre des traces du quotidien les plus banales et, donc, par la même reconnaissables, qui d'habitude passent inaperçues ou auxquelles on ne prête pas tout simplement d'attention me permet de faire partager cette expérience à tous et chacun ne faisant appel qu'au sens de l'observation. Et d'ailleurs, les indications de coordonnées GPS qui accompagnent certains de mes travaux forment une possibilité d'un lien, propose une certaine ouverture, invite à une aventure, à un voyage, ou du moins à l'attention consciencieuse envers le monde qui nous entoure, envers ce monde dont on fait partie.



Sans titre, série *Ombres*, 29 x 58 cm, papier coton, gomme arabique, huile, encre, impression unique, 2022.

C'est ainsi qu'en partant du tangible, en prenant appui dans la matière, j'observe le processus de la transformation que j'assimile au fonctionnement de la mémoire dans ses

différents aspects, je l'approprie, j'y participe et y appelle l'attention du spectateur. Plusieurs raisons me poussent à ce questionnement sur le fonctionnement de la mémoire : celles de l'ordre personnelle et celles qui se rapportent à ce qu'on appelle la mémoire collective. Sur ces deux plans je me retrouve aujourd'hui être témoin des processus de la dégradation, de la dissolution, du retournement de la mémoire qui s'effectue petit à petit et résulte en la dénaturation totale des identités concernées, s'agit-il d'une personne ou d'un peuple qui en est sujet.



Sans titre, triptyque, photographie numérique, work-in-progress, 2022.

La malléabilité de nos souvenirs, leur mouvance permanente, ce flou fécond et indéterminé qui tout en nourrissant l'imagination se prête aisément à des interprétations aussi bien qu'à des manipulations, est-ce notre force ou notre faiblesse ? En admettant que le contenu de la mémoire se transforme, se dégrade et se reconstruit sans cesse, tout comme la matière à laquelle je prends mon appui, on peut dire que, de ce point de vue, l'opposition traditionnelle du sensible et de l'intelligible ne paraît plus si évidente. La plasticité de cette *matière sensible*⁸³ est une source inépuisable de la création, mais en même temps cette flexibilité comporte en elle-même un danger permanent d'un total détournement. Et comme c'est notre vécu qui en grande partie conditionne et structure notre identité, ce danger est loin d'être anodin. S'agit-il de la perte ou de la perturbation de la mémoire personnelle, ou

⁸³ Selon la définition de Bergson : « La matière, pour nous, est un ensemble d'« images ». Op.cité, p.257.

de la dégénérescence et du détournement de la mémoire collective – le résultat est terrifiant. Le dysfonctionnement de la mémoire fait perdre au corps (humain et/ou social) tout contact avec la réalité, les murs porteurs de l'identité se détruisent. La perte de la mémoire ne signifie pas l'oubli, elle signifie la destruction, le démolissement, le chaos, l'anéantissement de l'identité. Et les multiples ruines, les traces des civilisations disparues en témoignent. L'interprétation qu'on en tire relie notre passé à notre futur. Cela se fait par les traces que nous laissons après nous. Et malgré tous les hasards et les imprévus le choix abonde.

Si les œuvres, chaque fois singulières malgré de plus ou moins grandes similitudes, sont la représentation – pour reprendre une notion large – de nos vécus, perceptions ou attentions à l'égard du monde, elles confèrent signification et consistante en retour à celui-ci, le mettent véritablement en forme⁸⁴.

⁸⁴ Lageira, *ibidem*, p.40.

BIBLIOGRAPHIE :

- Attali, Jacques, *Chemins de sagesse : Traité du labyrinthe*, Fayard, Paris, 1996.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1957.
- Baudelaire, Charles, « Le Palimpseste » dans *Visions d'Oxford / Les Paradis Artificiels*. in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980.
- Benjamin, Walter, « Brèves ombres », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 2000, t.2.
- Benjamin, Walter, « L'image proustienne », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 2000, t.2.
- Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, trad. par Rainer Rochlitz, Gallimard, in Folio/Essai, Paris, 2000, t.3.
- Benjamin, Walter, « Paris, capitale du XIX siècle », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 2000, t.3.
- Benjamin, Walter, « Sur le pouvoir d'imitation », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 2000, t.3.
- Benjamin, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, Gallimard, in Folio/Essai, Paris, 2000, t.3.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 7^e ed., Presses universitaires de France, Paris, 1999.
- Berthet, Dominique (dir.), *Le hasard dans l'art*, éd. L'Harmattan, Paris, 2021.
- Boutonnet, François, *Mnémosyne. Une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Editions Dis Voir, Paris, 2013.
- Certeau, Michel, de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Gallimard, Folio/Essai, Paris, 1990.
- Charbonnier, Georges, « Le monologue du peintre : Matisse, Lettres nouvelles », volume 2 de *Le monologue du peintre : entretiens avec Georges Charbonnier*, R.Julliard, Paris, 1959.

- Convert, Pascal, *Autoportraits*, www.pascalconvert.fr/corps/autoportrait.html, consulté le 22.03.2021.
- Davila, Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamps à nos jours*, éditions du Regard, Paris, 2010,
- Demachy, Robert et Maskell, Alfred, [Le procédé à la gomme bichromatée ou photo-aquateinte, traité pratique sur un nouveau procédé d'impression en pigment convenant spécialement pour les travaux artistiques : Maskell, Alfred : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#), consulté le 05/05/2022.
- Debord, Guy, « Introduction à la critique de la géographie urbaine », dans *Les Lèvres Nues*, n°6, Bruxelles, novembre 1955.
- Debord, Guy, « Sur le hasard », in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2006
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, éd. De Minuit, Paris, 2008.
- Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, Nathan, Paris, 1990.
- Dubuffet, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973.
- François, Julien, *La grande image n'a pas de forme*, Seuil, Paris, 2003.
- Goldberg, Itzhak (dir.), *L'art du vide*, Paris: CNRS éditions, 2017.
- Goudinoux, Véronique, Giuseppe Penone. Respirer l'ombre ; Giuseppe Penone ; Giuseppe Penone : parchemins , *Critique d'art* [Online], <http://journals.openedition.org/critiquedart/1689>, consulté le 22.03.2021.
- Humbert, Claudine, *La nouvelle abstraction américaine, 1950 – 1970*, Skira/Seuil, Paris, 2003.
- [Invoking the Body: Jasper Johns at Menil Drawing Institute \(artsandculturetx.com\)](#), consulté le 20.03.2021.
- Koenig, Karl P., [Karl P. Koenig \(1938-2012\) - AlternativePhotography.com](#), consulté le 28.04.2022.
- Larbi-Messaoud, Souad, Lord, Sébastien, Serfaty-Garzon, Perla, « Pieds marchant, pieds faisant. Quand la marche interroge l'ambiance », in *Enjeux et société*, Vol. 6, N 2, Automne 2019, p. 80–108, [Promenade\(s\) et société en mouvement, Pieds marchant, pieds faisant. Quand la marche in... – Enjeux et société – Érudit \(erudit.org\)](#), consulté le 05.05.2021

- Munoz, Oscar, <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2011>, consulté le 05/04/2021.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, éd. du Seuil, Paris, 1964
- Nahon, Pierre, *Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain*, Plon, Paris, 2014.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, [1919] éd. sous la dir. De J.-Y. Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, 4 t., Paris, 1987-89.
- Rancière, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001.
- Restany, Pierre, *Nouveau Réalisme: 1960 – 1990*, Paris: La Différence, 2007;
- Roussillon-Constanty, Laurence, Parsons, Michael et Vaugeois, Dominique (dirs), *Empreinte, imprégnation, impression*, Pau: Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.
- Sudjic, Deyan, *Le langage des objets*, Pyramyd NTCV, [2008], trad. par Claire Reach, 2012.
- Tàpies, Antoni, *La pratique de l'art*, http://web.ac-reims.fr/mic/mensuel/06/incitation_ap.pdf, consulté le 03.12.2020.
- Tiberghien, Gilles A., *Land Art*, éd. Dominique Carré, Paris, 2012.
- Trudel, Alexandre « Des surréalistes aux situationnistes. Sur le passage entre le rêve et l'ivresse », dans *Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire*, Contextes, 2009/6, <https://doi.org/10.4000/contextes.4421>, consulté le 11.05.2021.
- Ufan, Lee, <https://cahierdeseoul.com/lee-ufan/>, consulté le 10.04.2021.
- Weber, Pascale (dir.), *Mémoires et identités: Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso*, Editions L'Harmattan, Paris, 2012.

INDEX

Cet index porte sur le texte, notes incluses, et concerne à la fois les noms d'auteurs et les mouvements artistiques cités dans le cadre de ce travail.

- AKHMATOVA, Anna – 30 ;
- ALTHUSSER, Louis – 58, 59 ;
- ARISTOTE – 16 ;
- ARTE POVERA – 31 ;
- ATTALI, Jacques – 17 ;
- BACHELARD, Gaston – 40, 41, 42, 44, 50 ;
- BENJAMIN, Walter – 20, 21, 26, 40, 42, 45, 47 ;
- BERGSON, Henri – 18, 42, 53, 59 ;
- BERTHET, Dominique – 13, 53, 58 ;
- BERTHOZ, Alain – 52, 55 ;
- BOLTANSKI, Christian – 37, 38, 60 ;
- BOUTONNET, François – 6, 16, 35, 43 ;
- BRESLIN, David – 28 ;
- BRETON, André – 20 ;
- CERTEAU, Michel de – 17, 18, 43 ;
- CHAR, René – 3 ;
- CHARBONNIER, Georges – 27 ;
- CLAEBOTS, Mathilde – 29 ;
- CONVERT, Pascal – 28 ;
- COWEN, Jeff – 11 ;
- DAVILA, Thierry – 31 ;
- DEMACHY, Robert – 10 ;
- DEBORD, Guy – 20, 21 ;
- DE VINCI, Leonardo – 7 ;
- DIDI-HUBERMAN, Georges – 26 ;
- DUBOIS, Philippe – 23 ;

- DUBUFFET, Jean – 9, 13, 14 ;
- DUCHAMP, Marcel – 25, 31 ;
- FRANCOIS, Julien – 31 ;
- FREUD, Sigmund – 31 ;
- GAULTIER, Théophile – 32 ;
- GOLDBERG, Itzhak – 26 ;
- GOUDINOUX, Véronique – 29 ;
- GREENAWAY, Peter – 49 ;
- HAINS, Raymond – 23 ;
- HUMBERT, Claudine – 27 ;
- JOHNS, Jasper – 28 ;
- KABAKOV, Emilia – 36 ;
- KABAKOV Ilya – 36 ;
- KANT, Emmanuel – 20 ;
- KOENIG, Karl P. – 10, 11 ;
- KOLTSOV, Alexey – 12 ;
- LANCE, Daniel – 52 ;
- LONG, Richard – 20 ;
- LAGEIRA, Jacinto – 57, 63 ;
- LARBI-MESSAOUD, Souad – 18 ;
- LORD, Sébastien – 18 ;
- LEVI-STRAUSS, Claude – 26 ;
- MASKELL, Alfred – 10 ;
- MATISSE, Henri – 27 ;
- MILON, Alain – 52 ;
- MONINOT, Bernard – 48, 49 ;
- MONO-HA – 7 ;
- MUNOZ, Oscar – 36, 37 ;
- NADEAU, Maurice – 13 ;
- NAHON, Pierre – 31 ;
- NANCY, Jean-Luc – 31 ;
- NEWMAN, Barnett – 27 ;
- NOUVEAU REALISME – 23 ;
- PENONE, Guiseppe – 28, 29 ;

- PEQUIGNOT, Bruno – 12, 13, 14, 58 ;
- PIOLINO, Pascale – 52, 54 ;
- PLATON – 6, 46, 49 ;
- PLINE L'ANCIEN – 46, 49 ;
- POLKE, Sigmar – 38, 39 ;
- PROUST, Marcel – 34, 42 ;
- RESTANY, Pierre – 23 ;
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – 20 ;
- SAMAAN, Maryam – 60 ;
- SAMARINE, Valentin – 12 ;
- SANITIOSO, Bo – 52;
- SCHELLE, Karl Gottlob – 20;
- SERFATY-GARZON, Perla – 18;
- SHONAGON, Sei – 49 ;
- SITUATIONNISME (Internationale Situationniste) – 20, 21 ;
- SOUSA DIAS, Susana de – 49 ;
- SUDJIC, Deyan – 32 ;
- SURREALISME – 13, 21 ;
- TAPIES Antoni – 7 ;
- TIBERGHIEU, Gilles – 20 ;
- THOREAU, Henry David – 20;
- TRUDEL, Alexandre – 21 ;
- UFAN, Lee – 7, 8 ;
- VILLEGLE, Jacques – 23 ;
- WABI-SABI – 18 ;
- WEBER, Pascale – 52, 54, 55, 60.

SOMMAIRE

Introduction.....	4
Chapitre 1 Murs	5
Chapitre 2 L'alchimie, la marche, le hasard.....	9
Chapitre 3 Traces, empreintes, impressions	23
Chapitre 4 L'insignifiant	30
Chapitre 5 Mémoire.....	34
Chapitre 6 Maison	40
Chapitre 7 Foyer	45
Chapitre 8 Passerelles imaginables.....	51
Conclusions.....	53
Bibliographie.....	64
Index.....	67
Sommaire.....	70