



HAL
open science

Histoires d'ombres et traces mémorielles

Laura Bourboulon

► **To cite this version:**

Laura Bourboulon. Histoires d'ombres et traces mémorielles. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01924099

HAL Id: dumas-01924099

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01924099v1>

Submitted on 15 Nov 2018

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.

Université Paris I, Panthéon-Sorbonne UFR 04 d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Histoires d'ombres et traces mémorielles



Laura Bourboulon
Dirigé par M. Christophe Viart
Master 2 Créations et Plasticités Contemporaines
Année Universitaire 2017/ 2018

Projet de Recherches

Il s'agit d'un travail répétitif, le noir, le blanc, la ligne, le point. Du carton, de la plasticine choisie pour ses qualités plastiques. Malléable elle s'adapte à ce que l'on veut en faire et a la particularité de ne pas sécher à l'air libre. Ces contraintes liées au médium sont cependant très intéressantes vis-à-vis de mon travail. Travaillant sur le motif laissé au sol par les ombres portées des branches d'arbres le choix de mon matériau me pousse à me demander comment et dans quel but prendre un matériau aussi physiquement pour représenter l'empreinte de quelque chose d'immatériel ? En quoi cet ancrage dans le réel de l'œuvre et de son motif est-il rendu possible grâce au médium ? C'est un travail minutieux, d'obsession : représenter par la ligne et des points une abstraction à partir de la figuration, à partir d'une photo d'ombre de branches d'arbres morts. Mon travail est rituel, Je colle les points de pâte sur le carton, la mécanisation engendre une contemplation intérieure, il ne s'agit plus de penser mais de faire et de s'oublier dans l'œuvre par sa manière d'être faite. S'oublier soi-même pour se fondre dans la mémoire de l'espace urbain choisit. Car le macrocosme recrée dans l'œuvre et l'abstraction qui en découle permettent de faire s'oublier l'histoire des individus pour retrouver des traces de la grande histoire qui s'est faite sous les ombres des arbres. C'est, au niveau de la plasticité, ce que je tente de réaliser avec mon travail, grâce à la force du noir et la notion d'empreinte. Car en travaillant sur l'empreinte je travaille nécessairement sur la notion d'absence, de manque, de fantôme, de rémanence de l'histoire toujours présente dans la ville via les ombres de ceux qui étaient alors déjà présent lors des événements : les arbres. Les lieux que je choisis sont donc des lieux porteurs d'une histoire très lourde par exemple l'occupation nazie de Paris pendant la seconde guerre mondiale. Je choisis des lieux porteurs d'histoire pourtant rien ne l'indique aujourd'hui. L'histoire est silencieuse, seules les ombres témoignent, portant en elle la mémoire des événements, de ce qui a été. Ils sont cependant aussi des lieux de passages quotidiens, de joie, de manifestations, de la Libération etc. Il faut donc ici trouver un moyen de passer du microcosme d'un micro-événement tel un trajet quotidien et le macrocosme d'une histoire plus lourde et inversement. Je me demande ainsi comment par le réseau de ses ombres je peux relever des traces mémorielles de l'espace urbain. Pour ce faire il s'agira de travailler sur carton à une esthétique fragmentaire, à partir des photos des ombres des branches le but sera de perdre le spectateur parmi tous ces fragments de mémoire. Il s'agit aussi et avant tout d'un travail de création d'images à partir de relevés d'empreintes photographiques. J'effectue donc ce travail de relevés au moyen de dessins, dix par mois pendant un an. Pensés comme un agrandissement d'une lame de microscope ils sont des échantillons de lieux choisis dans l'espace urbain. Il faut cependant noter qu'une visite en janvier 2018 aux camps d'Auschwitz et de Birkenau ont influencé ce travail. Je penserai aussi à l'installation : j'aimerais en effet essayer d'installer ces souvenirs fragmentés au plafond pour créer un déplacement de l'ombre ou au contraire de les replacer au sol ce qui me mènera à penser les déplacements du spectateur dans l'espace d'exposition.

Introduction 1

I- Matières et Médiums 5

- 1- Médiums croisés, plasticine, carton et dessin 5
- 2- L'importance du geste et de sa répétitivité dans le processus de l'oeuvre 15
- 3- Noir et grisaille dans le processus de création 19
- 4- Remplissage par le quadrillage: mosaïque et imagerie scientifique 23
- 5- La branche d'arbre comme réseau de lignes graphiques 29

II- Empreintes et événements 37

- 1- Les événements d'un lieu 37
- 2- La rémanence de la mémoire et sa relation à l'oeuvre 43
- 3- Le relevé d'empreintes comme procédure indicielle 47
- 3-1 Le cas particulier du musée mémoriel d'Auschwitz comme hétérotopie 53

III- L'ombre, un espace pictural autre 59

- 1- Un espace radicalement autre, en marge du réel 59
- 2- L'inquiétante étrangeté de l'ombre, esthétique romantique contemporaine 63
- 3- La présence de l'absence 67
- 4- L'ombre comme envers du monde visible 73

IV - Veilleure, l'intérêt pour le travail de nuit 79

V- L'importance du lieu dans le processus de faire 85

- 1-La rue parisienne: réservoir de motifs et espace de création 85
- 2-Réappropriation d'un espace de domination masculine 93
- 3-La carte trajet comme « autobio-géographie » 99

Conclusion 105

ANNEXE 107

Entretien avec Séra « La mémoire permet de sortir vivant » – 01/12/2017 111

Bibliographie 121

Table des Illustrations 137

Index des Notions 143

Index des Personnes 149

Introduction

Relever, ramasser, collecter les traces mémorielles de la ville. Voici ce qui anime mon travail de recherche et ma pratique artistique. Pour ce faire je travaille avec les ombres de la ville, de la rue, des branches d'arbres. Ma pratique artistique se constitue d'un ensemble de processus. Tout d'abord il faut repérer un lieu, selon l'artiste Ernest Pignon-Ernest, connu pour intervenir dans les villes, les lieux «imposent leur pouvoir d'accueil»¹. Ce sont en effet la particularité des lieux choisis pour le ramassage des ombres qui m'intéressent, lieux de résistance, de manifestations, chargés d'histoire. Comment ramasser les ombres? À la manière d'une chiffonnière qui ramasse les déchets et les poussières de la rue je prends des photographies. Là où le motif créé par les ombres des branches d'arbres de la rue parisienne m'interpèle je le prends en photo.

Donc, la photographie. Témoin du moment de l'événement qui me pousse à la prendre ne me suffit pas. C'est là que je me mets à réaliser des modelages en deux dimensions grâce à la plasticine, une pâte à modeler qui a la particularité de ne pas sécher à l'air libre. Ces modelages, dont les dimensions ont pris de l'ampleur au fur et à mesure du développement de ma pratique artistique, sont réalisés sur du carton de maquette d'architecture gris. Après l'étape préparatoire du croquis, celui-ci étant un macrocosme de la photographie d'origine, vient le temps d'aller recouvrir par le noir la contre forme créée par l'ombre en marge de la lumière. Une fois cette opération réalisée il faudra alors créer la mosaïque mimant le sol de la rue où la photographie a été prise. Cette pratique permet une mécanisation du processus du faire dans l'oeuvre. En effet c'est un travail rituel, long, impliquant le corps à tous ses moments.

Mais ce n'est qu'une partie de mon processus artistique. En effet mon travail se compose aussi de séries de dessins. À raison d'une dizaine par mois j'effectue un travail d'échantillonnage de lieux parisiens. Il s'agit alors de traiter les ombres de la ville comme un motif graphique. Le déroulement du travail reste le même à la différence que les dessins sont réalisés sur papier avec de l'encre de Chine et des feutres fins. Il apparaît alors une frise chronologique créée sur une année, de décembre 2017 à décembre 2018, les dessins sont des cartes trajets, narratives, rendant compte de trajets de mémoire dans Paris. Une série de dix dessins se détache cependant du lot, réalisés en Pologne lors d'un voyage en janvier 2018 ils représentent les ombres des arbres de Cracovie, les cristaux de sel de la mine de Wieliczka et un relevé de ma visite des camps de concentration d'Auschwitz-Birkenau. Cette série est totalement indépendante du reste de mon travail de collecte, excepté à Cracovie elle ne met pas en oeuvre des ombres, première différence. Deuxième différence les photos servant à la base des dessins sont réalisés de jour, aux camps, ou sous la terre, dans la mine. Elle s'éloigne donc de mon mécanisme de travail habituel.

Mais pourquoi tout ce processus?

Ce qui anime mes recherches depuis bientôt trois ans, les premières photographies d'ombres ayant été réalisées fin 2015, est la conviction que l'arbre est porteur de la mémoire du lieu où il se trouve. Ainsi mon travail se constitue de ces relevés de mémoire arrachés à l'espace urbain. Se concentrant sur les ombres ma pratique artistique les rends matérielles. Mêlant réseau de lignes, surfaces mimant la mosaïque, formats dialoguants avec l'imagerie scientifique et la lentille du microscope, mes productions font échos à plusieurs problématiques. Je pourrai en effet considérer que l'arbre est porteur de mémoire comme nous l'avons déjà énoncé, le sol est aussi un témoin des

1. André Velter, *Ernest Pignon-Ernest, Parcours sur le qui-vive*, Paris, Gallimard, 2014, p.15

événements de l'Histoire car considéré comme neutre il n'est pas souvent rénové et porte les stigmates du temps. Mais si l'ombre est porteuse de tout un panel de fantasmagories et d'une «inquiétante étrangeté»² pour reprendre l'expression de Sigmund Freud, ce «lieu où l'intime se change en ombre déchirée et où le vivant et l'inanimé échangent leur place»³, elle reste cependant immatérielle comme la mémoire. Si la mémoire est mise sur le papier grâce aux archives, à l'art et aux récits qui constitue l'Histoire et les histoires les ombres elles n'ont aucune substance physique. L'ombre est aussi un espace de marge en bordure de la lumière dont je réalise les cartes jusqu'à ce qu'elle soit remise au centre de l'oeuvre. L'ordre alternatif créé par la marge devient donc la norme. Mais si elle devient la norme de l'ordre établi dans l'oeuvre peut alors continuer de considérer l'ombre comme un espace autre? Je me demanderai aussi comment, en effectuant ces cartes des ombres je peux réaliser de manière tangible et matérielle une histoire des ombres et des traces mémorielles de la ville.

Pour tenter de répondre à ces questions j'étudierais tout d'abord la question des matières et des médiums faisant oeuvre, mêlant imagerie scientifique et art mes productions sont un réseau des ombres des arbres, témoins du temps qui passe, du temps de la réalisation de l'oeuvre. Ensuite je verrai comment effectuer une empreinte d'un événement passé au moyen de son ombre recouvrant le lieu où l'histoire a eu lieu. En effet histoire et événement sont des notions indissociables, il faut creuser le noir de la mémoire car l'événement ne peut pas être effacé, remettre sur le sol les racines de la mémoire déterrants cette dernière. Mais l'ombre n'est pas seulement une empreinte de la mémoire dans l'espace urbain, elle est aussi porteuse d'une inquiétante étrangeté, est un espace radicalement autre, en marge de la lumière. Cette étrangeté de l'ombre est d'autant plus accentuée la nuit, temps de ma récollection d'ombres, dont j'étudierai les propriétés. Enfin tout ce travail sur les empreintes des ombres la nuit constitue une composante de mon travail sur les cartes. Autobiogéographiques et narratives, les cartes sont considérées comme des mosaïques spatio-temporelles, elles sont panchroniques, condensent tous les moments en un lieu. Ce dernier chapitre sur les cartes me permettra de montrer comment une carte peut avoir une temporalité, représenter un trajet (on parle alors de « carte-trajet ») qui remonte dans l'histoire. En faisant une carte des ombres de l'espace urbain parisien je mène alors un travail d'enquête, à la recherche des indices de la mémoire du lieu.

2. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985

3. France Culture, Les nouveaux chemins de la connaissance «L'inquiétante étrangeté (1/4): Freud: l'inquiétant familial» publié le 02 septembre 2013 sur le site <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/linquietante-etrangete-14-freud-linquietant>, consulté le 30 avril 2018



1. Laura Bourboulon, *Photographie documentaire 1*, photographie numérique couleur, 5 novembre 2015, Place de la Nation, Paris

I- Matières et Médiums

1- Médiums croisés, plasticine, carton et dessin

Novembre 2015, fin de soirée, une constatation se fait alors que je regarde le sol: les ombres des arbres forment un motif particulier. J'en prends quelques photographies, pour plus tard. Puis je n'y retouche plus et ne regarde plus les ombres pendant plusieurs mois. Et un jour je retombe sur la photographie et la force de l'ombre me frappe encore une fois. Il faut en faire quelque chose, des dessins s'accumulent dans mon carnet de croquis, puis je découvre la plasticine. Et fin 2016 l'évidence s'offre à moi: il faut absolument mettre en matière l'ombre.



2. Laura bourboulon, 05 Nov. 2015 – *triptyque I*, 2016, Plasticine noire et blanche sur carton d'emballage, 15 cm de diamètre

05 Nov. 2015, date de la première photo ayant servi à réaliser ce premier travail, premier panneau d'un triptyque. Ce triptyque réalisé en pâte à modeler noire et blanche sur un support de carton d'emballage, matériaux choisis pour leur simplicité et leur appartenance au quotidien. Le carton comme objet de la vie de tous les jours (colis, boîtes, etc.) et de la rue (déchets, cartons trouvés sur les marchés), la pâte à modeler pour son rapport au jeu et à l'enfance mais surtout parce qu'elle est malléable et fait empreinte de mes doigts quand je la travaille. La forme circulaire de la lentille du microscope fait elle écho à l'imagerie scientifique. Je retrouve ce jeu entre science et art dans mes dessins d'échantillonnage de lieux. Le format de la feuille sera d'ailleurs homothétique à celui de la lamelle. Ici, ce motif abstrait constitué de points juxtaposés et de lignes noires trouve ses racines dans la photographie d'un arbre, plus particulièrement de l'empreinte de l'ombre de ses branches le 05 novembre 2015 aux alentours de neuf heures du soir.

Le motif créé par l'enchevêtrement des branches m'ayant paru intéressant je le prenais donc en photos et n'y touchais plus jusqu'en janvier 2016, là je fis une série de dessin reprenant ce motif et le rendant plus abstrait. Les photographies ayant servies de modèle pour ce travail ont pour moi une dimension uniquement de reportage, de traçage et de datation. Elles n'ont pour but que de documenter l'œuvre, ce qui ne les empêche pas d'avoir de vraies propriétés plastiques et une véritable valeur artistique. Je commençais à éprouver un vif intérêt pour la pâte à modeler et sa plasticité à cette période suite à un travail universitaire portant sur la picturalité et l'abandon de la figuration, cela me conduisit à ce résultat.

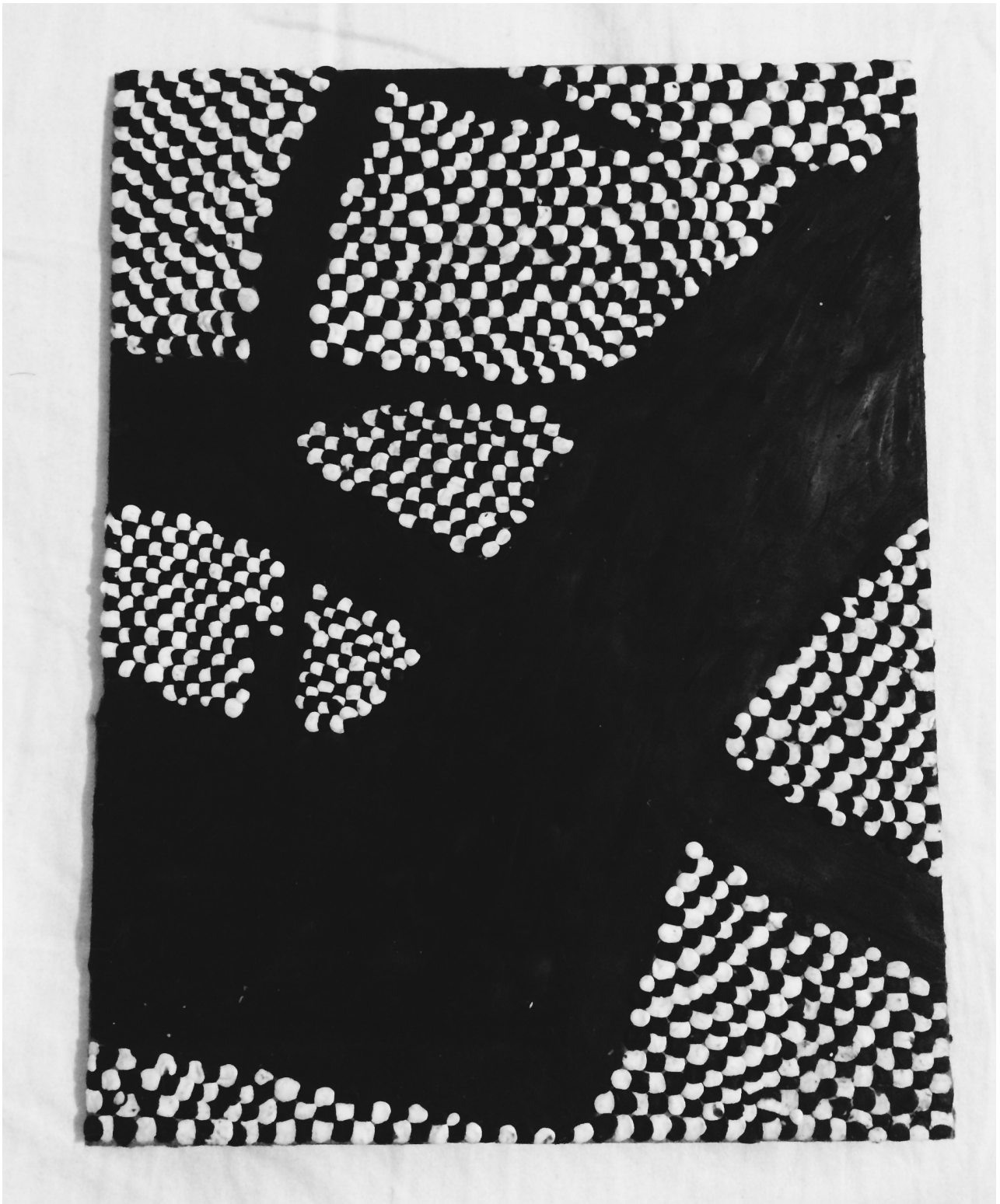
La matière que la pâte à modeler que j'utilise, la plasticine, donne au motif peut aussi avoir une signification : qu'est-ce que ça veut dire que de matérialiser une ombre projetée au sol ? Comment le noir et blanc accentue-t-il les données abstraites qui peuvent se dégager d'une image figurative ? Pourquoi sortir de cette figuration et comment, par quels moyens ? Pourquoi aller recouvrir un carton gris d'une ombre rendue physique par le médium même de l'œuvre ? En allant chercher l'abstraction à se séparer de l'essence naturelle et organique de l'arbre (il est mort, nous sommes à la toute fin de l'automne, les feuilles sont tombées) je cherche à donner une dimension essentiellement formelle et picturale à l'œuvre pour que le contemplateur puisse y trouver une résonance en lui-même tout à fait personnelle. Ainsi je cherche ici à aller du personnel à l'universel via une picturalité laissant libre cours à la sensibilité et l'imaginaire personnel de celui ou celle qui regarde ces fragments comme au travers d'un microscope. Il s'agit ici de recréer l'histoire de chacun passant à côté de ces empreintes, que chacun puisse y trouver une trace de lui-même, de son histoire et de la grande histoire qui traverse le lieu. Car l'ombre elle-même devient un espace pictural radicalement autre, possédant ses propres règles et codes.

L'œuvre porte sur la trace laissée par la nature ou l'homme dans un territoire donné, le marquage au sol. Elle représente ainsi sur la trace laissée par les arbres au sol via leurs ombres, en fonction des saisons le feuillage change créant au sol une trace, des réseaux, plus ou moins denses. En travaillant ce motif, en le rendant abstrait et graphique, grâce au travail du point et de la ligne, un lieu choisit pour sa symbolique et ses manifestations toujours actuelles devient un lieu d'histoire banale, quotidienne, anonyme et presque universelle. Ce passage d'une histoire personnelle à une histoire impersonnelle n'est pas sans rappeler les procédés utilisés en littérature par Annie Ernaux et Georges Perec par exemple qui utilisent l'autobiographie sur un mode impersonnel pour élargir leur histoire à celle des autres. C'est, au niveau de la plasticité, ce que je tente de réaliser avec mon travail, grâce à la force du noir et la notion d'empreinte. Car en travaillant sur l'empreinte je travaille nécessairement sur la notion d'absence, de manque, de fantôme qui sera propre à chaque spectateur face à l'œuvre et y verra un monde personnel. Je me demande ainsi comment, et par quels moyens peut-on effectuer un relevé des traces des ombres mémorielles de la ville.

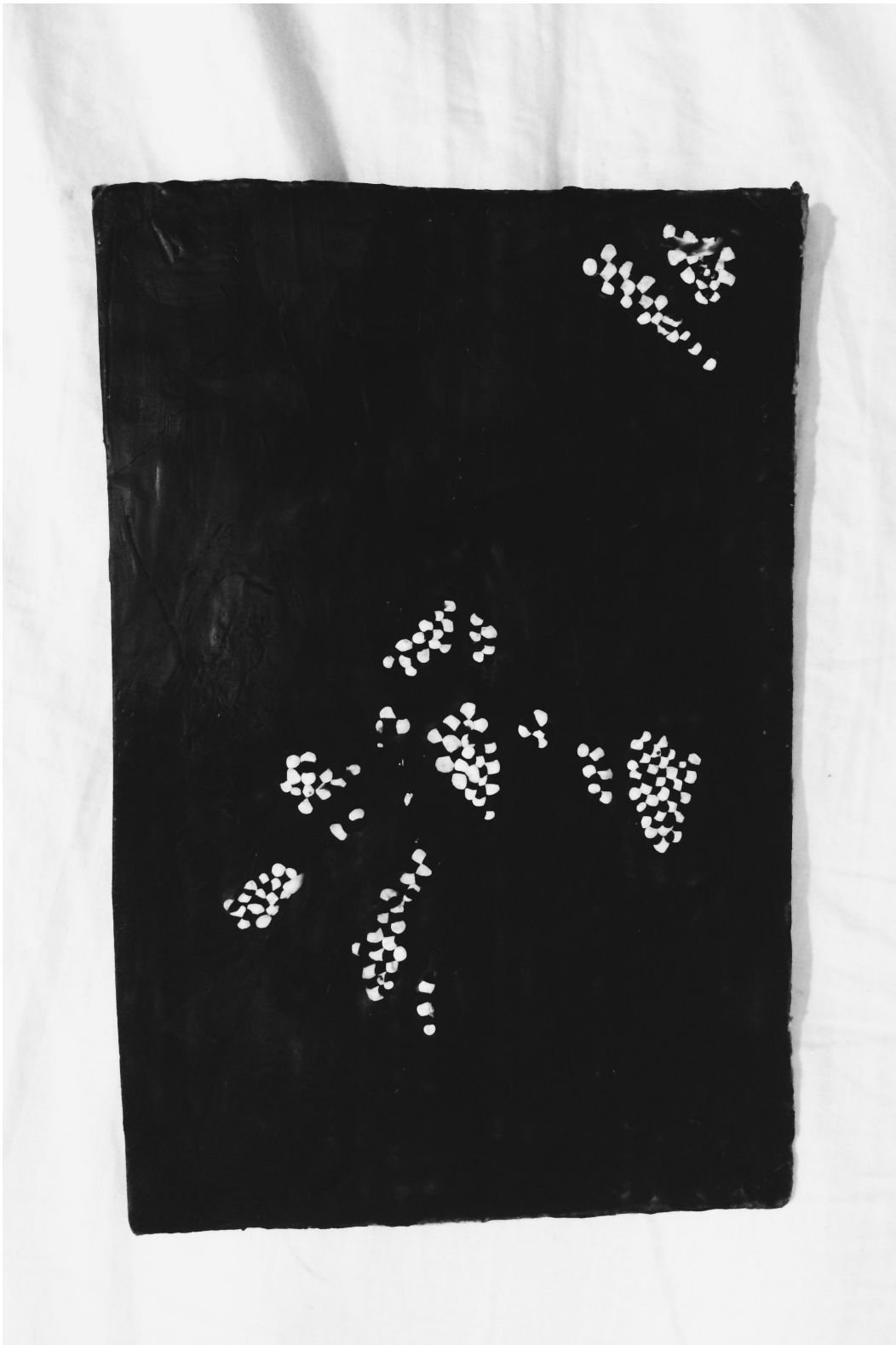
L'installation de l'œuvre au sol elle, permet de déplacer le lieu de déambulation du spectateur, s'il regarde toujours les ombres de branches au sol il ne voit plus que l'ombre impressionnée grâce à la plasticine, sa présence rendue physique. Déplacer le regard du spectateur est essentiel (du mur au sol), je le contrains à un nouveau point de vue, le pousse à une contemplation poétique d'un monde autre, en reflet.

Ici, l'œuvre se compose de trois formats ronds d'une trentaine de centimètres de diamètre ils sont tout trois réalisés sur du carton avec de la pâte à modeler (ou plasticine) blanche et noire. Ce triptyque est un essai, à la fois au niveau du format, exclusivement en tondo, et au niveau de la gamme chromatique, en effet au lieu de réaliser un fond de pâte à modeler noire j'ai utilisé ici de la pâte blanche. L'intérêt était d'essayer d'opérer un changement dans la perception de l'œuvre et de son espace d'exposition. En effet le blanc pourrait se confondre avec l'espace de la galerie menant à une contemplation différente de mes travaux habituels. Car il s'agit ici de repasser à une installation au mur, les sols des lieux d'exposition étant rarement blancs, plus attendu d'une certaine façon. Cette façon d'accrocher et de considérer le fond de l'œuvre comme presque confondu avec son support d'exposition permet de laisser la place uniquement au quadrillage qui constitue le reste du motif de l'œuvre. Cette façon de remplir l'espace entre les lignes (ici elles mêmes remplies en blanc) permet d'effacer la présence de l'arbre qui sert comme base de l'image réalisée dans mon travail. Avec le blanc se confondant à la couleur du mur et générant une absence je permets donc au spectateur de s'immerger totalement dans l'œuvre car elle ne se constituerait alors que de points de plasticine juxtaposés. En faisant abstraction totale du motif constitué par le réseau des branches d'arbres je pourrai alors ne voir que la répétition du geste constituant à poser les points les uns à côtés des autres, à la manière d'un artisan créant une mosaïque. Cela accentuerait donc la dimension contemplative de l'œuvre et permettrait de faire un parallèle entre le processus de création et le processus mémoriel, lui aussi long et laborieux. Il ne s'agit cependant ici qu'un triptyque de petite taille, ce processus d'absorption dans l'œuvre serait sans aucun doute beaucoup plus efficace dans de plus grandes dimensions.

L'autre forme de mon travail se compose d'une série de dessins réalisés au feutre et à l'encre de Chine sur du papier de gravure, le format de 38 x 26 cm quand à lui est homothétique des dimensions d'une lame de microscope. Ce format change au fil des mois, en fonction de mes trajets et de mes lieux de travail mais reste toujours dans l'optique de mimer le format de la lame scientifique. Le protocole de travail reste globalement le même que celui que j'emploie habituellement, des photos d'ombres de branches d'arbres sont prises dans des lieux parisiens sélectionnés à l'avance et je crée des images à partir de ces relevés. À la différence que le protocole de relevé que j'emploie m'impose de réaliser, à minima, dix dessins par mois pendant un an. Dans cette œuvre, qui se présentera sous la forme d'une ou plusieurs frises chronologiques il s'agit donc d'exacerber la dimension de relevé de mon processus de travail. En effet je vais ici créer une série d'image reprenant les codes de l'imagerie scientifique, où je reproduirai l'imagerie du microscope et de ses échantillons. Car il s'agit dans cette œuvre, comme dans toutes les autres, de créer des échantillons de lieux, amenant à des cartes comme trajet « autobio-géographique ». Ces échantillons et cartes fourmillent d'informations sur l'histoire et la mémoire des lieux sur lesquels ils ont été relevés. Si les cartons de plasticine à grande échelle permettent une immersion du spectateur dans l'œuvre et dans la relation entre sa mémoire et la mémoire du lieu les dessins permettent eux de se concentrer sur un échantillon de cette mémoire, un détail du lieu, un micro-événement se trouvant en parallèle d'un événement plus lourd de sens. Le fourmillement d'information sur la mémoire du lieu et la notre est lui donné par la répétition du geste consistant à remplir certaines zones de points. Il s'agit également ici d'un travail à l'exécution nécessairement plus rapide que mon travail à la plasticine, je peux tout à fait réaliser



3. Laura bourboulon 19 Nov. 2016 – *triptyque II*, 2016, plasticine noire et blanche sur carton d'emballage, 16 x 24 cm



4. Laura bourboulon, *19 Oct. 2016 – triptyque III*, 2016, plasticine noire et blanche sur carton d'emballage, 13,5 x 17,8 cm



5. Laura bourboulon, *19 Oct. 2016 II*, 2017, plasticine noire et blanche sur carton gris, 185 x 210 cm



6. Ci-dessous une installation différente de l'œuvre, Laura Bourboulon, *19 Oct. 2016 II*, 2017, plasticine noire et blanche sur carton gris, installation in situ de Ikrame Diyen à la galerie Arnaud Deschin, Paris, pendant « Ex-Nihilo » (27/02/2017 – 05/03/2017) 185 x 210 cm



7. Laura bourboulon, *14 Mar. 2017*, 2017, plasticine blanche et noire sur carton d'emballage, 2 x 26 cm de diamètre et 1 x 27 cm de diamètre

ce type de dessin à même le lieu tel un archéologue de la mémoire d'un lieu parisien ou de Georges Perec dans ses tentatives d'épuisement d'un lieu parisien. Ce sera alors aussi une réappropriation de la rue la nuit, considérée comme un espace de domination masculine. Cette rapidité d'exécution permet aussi de considérer cette série de dessin comme préparatoire au travail de modelage qui va suivre. Certains de ces dessins pourront aussi être reproduits par la suite sur de plus grands formats, il y se créera donc au sein même de l'oeuvre un jeu entre le microcosme et le macrocosme.

2- L'importance du geste et de sa répétitivité dans le processus de l'oeuvre

On remarque cependant que ce qui ressort de mon travail, qu'il soit de modelage ou de dessin est la répétition. Répétition du motif de l'ombre de la branche d'arbre par le recouvrement (à l'encre ou à la plasticine), répétition du quadrillage pour le modelage ou du point pour les encres. Mon travail repose donc entièrement sur le geste. Dans son ouvrage Philosophie du geste Michel Guérin définit le geste comme un substitut pauvre de la parole, il va à l'essentiel, est contextuel, n'a pas de signification complexe et signifie « le principal », « le vital »¹. Ici le geste de quadrillage, de pointillé ou de recouvrement exprime donc ce principal, il est une lutte contre l'oubli de la mémoire de la ville et ses habitants. En faisant de l'ombre un geste et en lui donnant une matérialité propre elle n'est plus une absence de réfraction de la lumière mais un espace physique. Cela nous permettra plus tard de définir l'ombre comme un espace pictural radicalement autre ancré dans le réel. C'est justement pour ancrer l'oeuvre dans le réel que j'ai choisi ce médium : il fige l'empreinte, vernis l'ombre et pétrifie le reflet. La pâte à modeler va servir à réellement mettre en évidence cet entre deux qu'offre l'ombre de la branche d'arbre mort : nature pétrifiée, nature morte, natura naturata... Passive et absente de son essence même l'oeuvre présente une empreinte d'ombre remise au sol, pastiche d'une véritable nature vivante et naturante. C'est donc ce que me permet la pâte à modeler : elle rend physique et réel un élément immatériel sur lequel je marche volontiers, elle rend tangible le plus anodin des signaux visuels qui composent notre quotidien : l'ombre.

Concentrons nous tout d'abord sur le geste permettant de faire empreinte de l'ombre. Qu'on utilise l'encre ou la plasticine il s'agit avant tout de recouvrir une surface considérée neutre (le carton gris, le papier...) de noir. C'est donc un acte de « faire le noir », comme si l'on voulait re-transposer l'ombre telle qu'on l'a collecté dans une rue, la nuit, à la lueur des lampadaires. Cette manière de faire le noir se fait de manière répétitive, j'encre une feuille, de manière rapide car c'est un travail d'échantillonnage, ou plus longuement je colle, étale et tire une pâte difficile à manier de part ses propriétés physiques. C'est un processus mécanique presque rituel, physique il engage le corps quand le travail du quadrillage, nous le verrons plus tard, mécanise tellement le geste que le corps s'efface sous l'automatisme du « faire ». Le geste engage aussi la mémoire, il y est intimement lié car, comme l'explique Michel Guérin:

« Le geste de faire est invinciblement mouvement et symbole et sa dynamique est à la fois physique et interprétative. Force et forme se conjuguent dans une "volonté" qui n'appartient pas aux individus et à leurs représentations mais à l'espèce "potentielle" par excellence, la notre, condamnée à jouer tout le patrimoine des vivants à chaque pas de son avenir incertain. La marque du geste humain c'est la superposition d'un projet et d'une réminiscence. Lorsqu'on regarde bien, on ne laisse pas de s'étonner du « déjà-vu » qui concurrence le tracé d'un horizon indistinct.

1. Michel Guérin, *Philosophie du geste*, 1995, Paris, Actes Sud, 2011 pour la présente édition, p.11



8.Laura Bourboulon, *Echantillons de lieux 4/10 « Blvd Voltaire »*, 2017, feutres, encre de chine et papier arches, 38 x 26 cm

Le geste c'est une gageure dans une posture: extrême rapprochement de la fin et de la faim. »²

Le geste de faire de la trace de l'ombre, s'opérant ici par un recouvrement, est donc un refus de l'oubli, c'est ici une répétition dans la manière de faire en elle-même et dans ce qu'il ne faut pas oublier: les événements passés toujours présents à l'ombre des arbres, eux-mêmes considérés comme témoins du temps. Pourtant recouvrir de matière un format c'est procéder à un effacement, le geste n'est pas neutre, il neutralise le regard du spectateur, l'empêche de s'exercer totalement (comme chez Gerhard Richter par exemple), il n'est en rien accidentel.

La répétition du geste induit aussi une rythmique et une temporalité dans l'oeuvre, comme une boucle musicale ou de danse je répète à l'infini le collage de la plasticine sur le carton, le dessin sur le papier. « *Dans la répétition, d'abord, du motif ornemental: creusé, usé par un insatiable travail de ressassement, le motif se vide de sa chair figurative. La juxtaposition proliférante et répétitive des carrés de feuillage [...] se comprend [...] comme manière de contrer le 'ruissellement continu du temps'.* »³. Car faire le geste du recouvrement de l'empreinte de l'ombre c'est aussi faire le geste du temps même de l'oeuvre. Travailler sur ce triple motif de l'aplat noir, du quadrillage (mimétique de la mosaïque en quelque sorte) et du point c'est aller à l'encontre du temps qui passe tout l'intégrant de manière inhérente à l'oeuvre. Il y a deux temporalités accumulées dans mon travail plastique: le temps représenté de la mémoire de la ville et le temps de l'oeuvre même. Temps de l'oeuvre qui peut d'ailleurs « tomber en ruine » car le dessin se dégradera inévitablement dans le temps et les modelages sont affreusement fragiles, ce qui rend l'état de leur installation presque aléatoire à moins de combler les trous dans l'aplat noir ou dans le quadrillage à chaque installation.

Effacement donc du support par le recouvrement, de l'oubli par la réminiscence grâce au geste de faire et effacement du temps de l'oeuvre par sa dégradation. La ruine témoigne de ce qui a été avant nous et qui ne nous est accessible qu'en exerçant notre capacité à se figurer le passé tel qu'il a été. C'est pourtant une entreprise vertigineuse presque impossible puisque qu'il faut alors effectuer une sorte de voyage, ou du moins un trajet, au milieu des vestiges des ombres du passé et se propulser dans un temps autre fantasmé. Car à part l'ombre des arbres, rémanence de cette temporalité finie, plus rien n'indique dans la majorité des lieux que je visite la présence des histoires et de l'Histoire. Ainsi comme Chateaubriand lors de son voyage dans le bassin méditerranéen et au Moyen-Orient j'« erre au milieu des ruines qu'il [Chateaubriand] ne peut reconnaître. La plupart du temps il est confronté à l'effacement, l'oubli et l'absence. Sa mémoire tourne à vide en ces lieux aphasiques qui ne lui renvoient plus qu'un triste silence. »⁴. Temps et espace sont ainsi liés et sont en étroite corrélation, le paysage doit être empreint de souvenirs (nous reviendrons sur les corrélations entre histoire et Histoire plus en détail dans le chapitre II) pour qu'il « puisse susciter une émotion esthétique »⁵.

Certains artistes comme la plasticienne afghane Lida Abdul suscitent cette émotion esthétique grâce aux souvenirs dont le paysage est empreint. Dans son oeuvre *Clapping with stones* datant de 2005 le geste et sa répétition sont:

« *une action de mémoire portée par le chant des pierres entrechoquées. Dans*

2. *Ibid.* pp. 34-35

3. Marik Froidechon, *Titus-Carmel, Allée, contre-allées*, Paris, Édition de la réunion des musées nationaux, 2008, p. 29

4. Dir. Pierre Hyppolite, *La Ruine et le geste architectural*, Paris, Presses Universitaires de France Paris-Ouest, Coll. « ritm », 2016, p. 68

5. *Ibid.*, p. 63

les sonorités mates des cailloux se font entendre les riches résonances d'une histoire qui s'est construite dans ce lieu [...] Aujourd'hui, c'est par la vidéo qu'une artiste choisit d'assurer la liaison, du passé au présent, de la tradition à la modernité, de l'ancestral au contemporain. »⁶

il ne s'agit pas de recouvrir le silence de l'oubli par la matière mais par le son. L'oeuvre est réalisée à partir des pierres des ruines des bouddhas de Bamiyan, détruits par les talibans au début des années 2000. En revanche si il s'agit de recouvrir le silence de l'oubli il s'agit aussi d'éprouver la capacité de figuration de la forme réalisée. Notamment dans la série des *Échantillons de Lieux* où le motif de l'ombre est de plus en plus remise au centre du format au fil du cycle des saisons. Le noir de l'ombre envahi tout, la branche devient à la fois geste et motif. L'ombre de la branche de l'arbre ne se présente pas entière, elle subit deux découpes, deux fragmentations. Tout d'abord en prenant la photographie qui sera la base de tout mon travail pictural puis en agrandissant cette photographie pour en tirer un motif uniquement graphique présentant un intérêt plastique. Il se présente donc au spectateur un fragment chargé d'une double mémoire: celle dont il est chargé et celle qui a été perdue à ses bords, à sa marge. Nous reviendrons sur ces notions de fragments et de marges plus loin.

Faire c'est donc se rappeler, répéter l'action de frapper des cailloux ou de recouvrir la trace d'une ombre mémorielle c'est neutraliser l'oubli, pétrifier la mémoire de ce qui a été et donner une valeur rituelle au geste. Rituel car la répétition du recouvrement de l'ombre ou du remplissage par la mosaïque créée à la plasticine induit un retrait et une mécanisation du corps qui l'efface jusqu'à rendre l'oeuvre contemplative à la fois pour celui qui la regarde par l'absorption dans la contre forme du quadrillage et pour celui qui fait l'oeuvre.

3- Noir et grisaille dans le processus de création

Nous verrons plus en détail au troisième chapitre que l'ombre est porteuse d'une « inquiétante étrangeté » telle qu'elle a été décrite par Sigmund Freud en psychanalyse. Cette impression de malaise qui survient avec elle est d'autant plus accentuée la nuit, quand toutes les lumières sont éteintes. Il faut cependant apporter une nuance à cette donnée: « quant toutes les lumières sont éteintes » signifierait en fait qu'il n'y a plus d'ombre. Complémentaire de la lumière elle ne peut exister sans elle, or si toutes les lumières sont éteintes alors il ne reste que le noir.

Parlons du noir justement, le sujet a été abordé plus en détail dans les chapitres précédents, le noir est une composante importante de mon travail artistique. Avec la plasticine blanche servant à créer le quadrillage ou le blanc (qui reste cependant plus blanc cassé) de la feuille de papier ce sont les deux seules couleurs utilisées dans mes oeuvres. Malgré tout, ce ne sont même pas des couleurs, car dans le cas du noir il ne figure pas en tant que couleur dans l'analyse spectrale de la lumière, le blanc est au contraire le mélange de toutes les couleurs réfracté par la lumière. Je peux cependant me référer à l'ouvrage de Wassily Kandinsky *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* pour définir le noir comme: « quelque chose d'éteint [...] quelque chose d'immobile [...] Il est comme le silence du corps à la fin de la vie. *C'est extérieurement la couleur qui manque le plus totalement de sonorité sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte plus précise.* »⁷. Le noir indique donc une absence et un silence, dans la plupart des cultures occi-

6. Maurice Fréchuret, *Effacer, Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les presses du réel, Coll. « Dedalus », 2016, p. 189

7. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand par Nicole De-



9. Lida Abdul, *Clapping with stones*, 2005, vidéo couleur, 16mn, Anna Schwartz Gallery, Sidney, Australie

dentales c'est notamment un symbole de deuil. Le noir est ce qui reste, il envahi tout. Plus récemment, en 2015, le philosophe Alain Badiou décrit le noir, d'une manière plus générale comme « l'absence de lumière, et donc l'absence de toute longueur d'onde figurant dans l'analyse de la lumière »⁸. Cette définition moins spirituelle que celle de Kandinsky définit cependant toujours le noir comme une absence. C'est, dans le cas de l'ombre, une déchirure sombre dans l'espace indiquant que quelque chose manque.

En revanche, toujours selon Kandinsky, le blanc « apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. [...] C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. [...] ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. »⁹

Il y a donc deux silences différents silences qui résonnent dans les couleurs utilisées pendant la création de mon travail, l'un est « celui du corps à la fin de sa vie », l'autre est « plein de possibilités ». J'ai déjà évoqué longuement dans mon travail l'intérêt pour la rémanence de la mémoire des lieux dans l'oeuvre et ce sont ces silences qui y résonnent également. Encore une fois une dualité est présente, un dialogue se crée entre deux notions opposées, entre le monde autre, à l'envers, des morts et le monde de la surface où agissent les vivants.

Dans mon processus artistique si le noir sert à recouvrir le support cartonné, et la grille mise en place servant à ordonner le damier, le blanc lui a deux fonctions. Dans les dessins des « échantillons de lieux », et plus particulièrement dans les relevés des écorces de bouleau des camps d'Auschwitz et Birkenau le blanc tranche de manière radicale avec le noir. Si dans les autres dessins il perce à peine la surface et n'est réellement visible qu'en dehors de la mimique de la lentille du microscope, le blanc est dans ces trois dessins déchiré par le recouvrement du noir. Je peux alors me demander si c'est le blanc qui perce la nuit régnant sur le lieu ou si c'est la mémoire des atrocités commises qui viennent dévorer la surface de la feuille. D'autant plus que si le noir marque l'absence il n'est cependant pas une négation car il « ne nie ni la lumière ni les couleurs. Il en est le pur manque. Le noir est négation passive, il ne fait que signaler l'absence de son antipode: la lumière »¹⁰

Mais dans le cas des modelages la fonction du blanc et du noir est un peu plus particulière. En effet si le noir des aplats conserve sa fonction principale de recouvrement il en va autrement pour le noir utilisé en alternance avec le blanc dans la mosaïque formée par la plasticine. Ce damier représente les incursions de lumière dans l'ombre des arbres, les contre-formes créées par le dessin des ombres des branches au sol. Puisque que dans l'installation de mes modelages je choisis de remettre l'ombre à sa place première, c'est à dire au sol, le damier représente la surface goudronnée du trottoir parisien. Et le sol, comme je peux le voir dans les photographies documentaires servant à faire l'oeuvre n'est pas uniforme, surtout lorsque la photographie est prise de nuit à la lumière des lampadaires. Outre les traces de chewing-gum et autres dégradations constamment présentes sur le sol des grandes métropoles le bitume en lui même n'est pas uniforme, il est en permanence constellé de petites taches blanches se détachant sur le gris du béton. Ce sont donc de ces variations colorimétriques que je tente de mimer avec le damier.

brand et du russe par Bernadette du Crest, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1910, 2016 pour la présente édition, p.152

8. Alain Badiou, *Le noir, éclat d'une non-couleur*, Paris, Autrement, Coll. « Les Grands Mots », 2015, p.41-42

9. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op.cit., p.151-152

10. Alain Badiou, *Le noir, éclat d'une non-couleur*, op. cit., p.42

Le gris selon Kandinsky est le parfait équilibre du noir et du blanc, ainsi il n'a « ni résonance intérieure ni mouvement. *Le gris est sans résonance et immobile.* [...] Le gris est donc *l'immobilité sans espoir.* Plus le gris devient foncé, plus le désespoir l'emporte, plus l'étouffant gagne en importance. Lorsqu'on l'éclaircit, il s'aère en quelque sorte, donnant une possibilité de respirer dans la couleur, qui contient alors un certain élément d'espoir caché. »¹¹

Le gris figurant comme un mélange entre le noir et le blanc est donc selon l'artiste un « parfait équilibre ». Malgré cela il n'en est pas moins positif, étouffant, indiquant un certain désespoir il possède tout comme le noir une aura mystérieuse. Plus il est clair plus il donne une impression d'espoir, plus il est foncé plus le désespoir s'abat sur l'oeuvre et le spectateur.

Car mes modelages sont installés au sol mais doivent se voir de loin. Il se crée alors une impression de grisaille par illusion d'optique. Si il n'était pas intéressant pour moi de mélanger mes deux plasticines pour créer un aplat de gris, il est en revanche dans mon intérêt d'aller chercher une grisaille (qui pour rappeler la formule de Gerhard Richer « au pire n'exprime rien ») qui va ainsi brouiller la perception du spectateur, ou du contemplateur. Le gris et la grisaille sont capables, toujours selon l'artiste allemand, de visualiser le néant. Il s'agit donc dans le cadre de mon processus artistique d'aller via la grisaille créée par la mise à distance du motif de la mosaïque et du spectateur contemplant l'oeuvre de faire rentrer ce dernier dans le néant de la mémoire oubliée du lieu. Mais plus je me rapproche de l'oeuvre plus le gris qui la compose s'aère et s'éclaircit, il n'est en réalité pas question d'un gris étouffant et lourd sur le format mais d'une juxtaposition de points. Cela permet d'y voir clair, de pouvoir aller chercher quelque chose, une rémanence de la mémoire, là où je ne l'y attendais pas.

4- Remplissage par le quadrillage: mosaïque et imagerie scientifique

Nous nous sommes précédemment attardé sur le geste du remplissage par le noir et ce que cela implique. Cependant un autre geste constitue mon travail: celui qui consiste à juxtaposer des morceaux de plasticine côte à côte, formant ainsi un quadrillage, une grille, rappelant la mosaïque et l'imagerie scientifique. Il s'agit aussi d'un geste de recouvrement car dans le processus de l'oeuvre je retrouve un travail préparatoire de grille (servant à soutenir le quadrillage) dans les contre formes créées par la couche de noir. À la différence qu'il s'agit d'un travail de pointillé dans les dessins mensuels le processus de création reste le même. À la différence aussi du geste de tirage, celui de la juxtaposition dans la mosaïque de plasticine et plus particulièrement dans le pointillé des dessins le corps s'efface. Car dans le recouvrement par le noir dans les modelages tout le corps est penché sur le format, est engagé totalement dans le faire. Le corps ne peut échapper au processus créatif de l'oeuvre car le processus est douloureux. En revanche dans le travail de pointillé, après plusieurs heures de travail en continu, le corps s'efface et le geste est automatisé, contre forme par contre forme il ne s'agit plus que d'un travail mécanique de remplissage. Mon corps va tellement se mécaniser qu'il m'arrive d'atteindre, dans le temps de travail, à un état méditatif où je n'ai plus conscience de mon propre corps mis à part sur le point de contact entre ma main et la feuille. Le corps faisant l'oeuvre sort du temps pour que l'oeuvre possède sa propre temporalité.

Pourquoi cependant effectuer un rapprochement entre le quadrillage comme réminiscence de la mosaïque et l'imagerie scientifique? Pour étudier les liens entre le quadrillage et la mosaïque nous nous concentrerons en majorité sur le travail de modelage, le travail d'échantillonnage par le dessin

11. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op.cit., p.153

nous servira de support pour établir un dialogue entre science et art. Nous pouvons tout d'abord établir un parallèle entre le mode d'installation de mon travail de modelage et les mosaïques installées au sol où elles ont une fonction utilitaire et décorative. Ces dernières en effet sont majoritairement construites en pierre et non en verre, leur permettant d'être plus solides, indiquant par leur motif la fonction de la pièce qu'elles décorent. Je remarque aussi que, par sa nature de fragments de pierre juxtaposés une mosaïque en ruine se dégrade de la même manière que mon travail dans le temps, à une échelle beaucoup plus longue, dans le cas des mosaïques de la Rome Antique il se posera alors une problématique de restauration. Comme nous l'avons vu précédemment le devenir de l'oeuvre dans le temps est une problématique qui traverse mon travail de modelage, que faut-il faire? Le laisser « en ruines » ou le restaurer à chaque fois qu'il est installé dans un lieu? L'installation au sol du travail de modelage rappelle aussi ce mode d'ornement décoratif qui a prédominé pendant la période Antique.

Cependant mon travail se rapporte aussi à la carte et plus particulièrement aux cartes urbaines. Or cette mosaïque de plasticine noir et blanche peut faire écho à une photographie vue du ciel d'une grande métropole moderne, souvent organisée en grille. Je penserai à Buenos Aires (Marcelo Bidinost a écrit *La ville comme paysage du sentiment* en 2012 aux éditions L'Harmattan sur le sujet, à voir plus particulièrement son chapitre sur la perception du damier constituant Buenos Aires), New-York etc. qui ont été modernisées et organisées par blocs rectangulaires, cette organisation normalisante de l'espace urbain se retrouve cependant moins à Paris. En revanche en observant une carte de Barcelone je remarque une claire différence entre la vieille ville et les quartiers plus récents. Eric Dardel décrit par ailleurs, dans son livre *L'homme et la terre* (1952), les cartes comme des « mosaïques spatiotemporelles »¹².

C'est donc une mosaïque, un quadrillage, un damier, une grille, qui est présenté ici. Cette grille est la base de mon travail, en constitue ses ramifications. Elle sert à rapprocher le champ des arts plastiques et celui des sciences dures, ou plutôt de l'imagerie scientifique car « La grille a une fonction épistémologique en rationalisant le champ de la représentation et en homogénéisant les données du savoir. Les espaces les plus lointains appartiennent au même monde que ceux qui nous sont les plus proches »¹³. Il se crée donc un jeu entre les espaces lointains et les espaces proches. Nous considérerons ces espaces comme les espaces de la mémoire et de l'événement. Grâce au quadrillage le micro-événement possède la même valeur que l'événement majeur de l'histoire de la ville, trajet quotidien, manifestation, répressions, guerres etc. sont ramenés au même plan. Il nous est alors possible d'aller à l'infiniment petit, presque au « non événement » le plus anodin jusqu'à l'événement historique qui va jusqu'à marquer l'architecture de la ville même (comme les impacts de balle datant de la Libération de Paris toujours visibles sur la façade de l'Hôtel de Ville).

Il y a aussi une notion d'inventaire absolument essentielle à mon travail de dessin. Il ne s'agit en effet que de faire un inventaire de l'ombre de certains lieux choisis dans Paris sur le cours d'une année. Une exception à cela: un voyage à Cracovie et une visite du musée mémorial d'Auschwitz-Birkenau en janvier. Paris porte sa mémoire, le mémorial est considéré comme un des plus hauts lieux de mémoire. Il m'a donc semblé indispensable d'en faire une série de dessins, en plus petit format. Cet inventaire permet d'étudier le mouvement de l'ombre à l'éclairage électrique en fonction des saisons. Mais cela interroge aussi la fonction même de l'inventaire. Nous pourrions citer ici Raphaële Bertho sur l'expérience « Cosmothropos » menée par le CNES en 2011:

12. Éric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1952, 1990 pour la présente édition, p.58

13. Gilles Tiberghien, *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, Coll. « Le rayon des curiosités », 2007, p.92

« En cherchant à « dresser un paysage des traces spatiales », les initiateurs de cette expérience voient se dessiner un autre paysage: celui de l'appropriation de la forme de l'inventaire, voire son détournement à travers les diverses initiatives individuelles. Images et textes vont sortir de leur fonction descriptive pour devenir les instruments d'une véritable mise en récit du réel. »¹⁴

Mon travail d'échantillonnage établi effectivement un dialogue entre une image, prise comme au travers d'un oculaire de microscope, et le texte qui l'accompagne, mimant la légende de la gravure, le texte se veut aussi précis que possible, il indique où l'échantillon a été relevé, à quelle date et même à quelle heure. C'est une note visuelle, il n'y a cependant pas d'intention portée à la finalité descriptive de l'image, elle se compose en « négatif du style documentaire photographique »¹⁵. Cela interroge le rôle ambigu de l'image souvent « assignée à une fonction d'attestation du réel »¹⁶. Et si l'image est une façon d'inventer le réel et non pas de le décrire, l'inventaire d'échantillons scientifiques de mémoire des lieux, lui, en dialoguant avec le texte et la masse d'images donnent un sens à la série présentée car une image seule sortie de son contexte sera banale.

Mais le rapprochement et le parallèle entre mon travail et les images prises au microscope ne se fait pas uniquement de cette façon. En effet en observant des images d'arbres prises au microscope je me rends compte que la structure cellulaire du végétal fait écho à la forme même de mon travail. En effectuant une « macroscopie » de l'ombre d'un arbre la nuit elle devient une mimesis de l'image scientifique obtenue par microscopie optique. Les images se font échos dans leurs formes et plasticité respectives. Il se peut aussi qu'un chercheur remarque ce parallèle et se fasse artiste l'espace d'un instant, comme dans cette vidéo du CNRS où le narrateur nous dit à propos de la découverte du chercheur d'une image au coeur du monde microscopique:

« Et comme souvent, ce qu'il a vu était beau [...] Et puis, comme par hasard, une image a surgi dans l'oculaire où il ne cherchait rien. Une image sans aucune finalité, mais dont le dessin, la forme, les couleurs, évoquaient à la fois un coeur, un vitrail, un bijou, une cité, un soleil, un tableau vu dans un musée. Un écho de notre monde dans l'univers d'un infiniment petit. Alors émerveillé, il a oublié sa quête et capturé l'image. À cet instant, le chercheur est devenu artiste. »¹⁷

Le détail, l'infiniment petit devient donc le tout, un miroir rétrécissant de notre monde, ce qui se passe dans l'oeuvre entre les branches est un fourmillement de micro événements constituant par leurs multiplicités et leurs imbrications les histoires et l'Histoire du lieu (mais nous y reviendrons en détail dans le chapitre trois). Nous noterons également que selon les chercheurs russes A.V. Shubnikov et V.A. Koptsik une symétrie dans l'art apparaît avec la structure, car l'art est considéré comme le reflet des structures du monde (ils parlent principalement des oeuvres musicales mais évoquent également les arts visuels).

« Structure is truly a wide law, a form of existence and motion of matter, and the products of scientific and artistic creativity are also subject to this law. Artistic products - literature, poetry, music, painting, architecture etc. - have a complex artistic structure presenting an organic interweaving and interpretation of a variety of substructures constituting individual components of

14. Dir. Gérard Azoulay, *Cosmothropos, Les empreintes de l'espace sur terre*, Paris, Observatoire de l'espace CNES, 2012, p. 26

15. *Ibid.*, p. 28

16. *Ibid.*, p. 28

17. Jean-Marc Serelle, *Coupe transversale de hêtre, microscopie optique*, production de la Cité des Sciences et de l'Industrie, CNRS, 1mn50 secondes, 2009, <http://www.universcience.tv/video-bois-de-hetre-454.html> consulté le 27 mars 2018

Il y a donc une dimension organique intrinsèque à l'oeuvre d'art, un enchevêtrement de structures et sous structures qui font l'oeuvre, son rythme et sa composition. J'observe d'abord cette notion de structure dans les oeuvres dites « non descriptives » comme les frises, les rosaces, les ornements etc. Cependant dans l'histoire des arts visuels je remarque que la symétrie n'est jamais absolument mathématiquement exacte, cela tend à changer avec l'art numérique.

Mais ce qui nous intéresse dans la structure géométrique de l'oeuvre est le parallèle que nous pouvons établir avec la structure cellulaire de l'arbre. Nous avons déjà établi qu'il y a une parenté purement formelle entre la picturalité de mon travail et l'image microscopique de l'arbre. Car la géométrie de l'arbre se retrouve dans sa structure même. La membrane cellulaire du végétal se compose:

« d'un assemblage de protéines, de cellulose et de lignine dans le cas du bois. Des pores traversent la paroi, les plasmodesmes, permettent les échanges de substance entre les cellules. Cette paroi rigide constitue une sorte de maillage structurant un squelette à géométrie relativement régulière, avec des formes angulaires ou courbes selon les tissus, ce qui leur confère une architecture souvent spectaculaire au microscope »²⁰.

5- La branche d'arbre comme réseau de lignes graphiques

Mon intérêt pour l'arbre ne résulte cependant pas uniquement de sa structure cellulaire. Car dans sa forme l'arbre, et plus particulièrement ses branches comme nous allons le voir, se dessinent bien des choses. Motif veiné qui envahit l'espace je retrouve des ramifications partout dans le règne du vivant, encore une fois, allant du plus petit organisme jusqu'au plus grand.

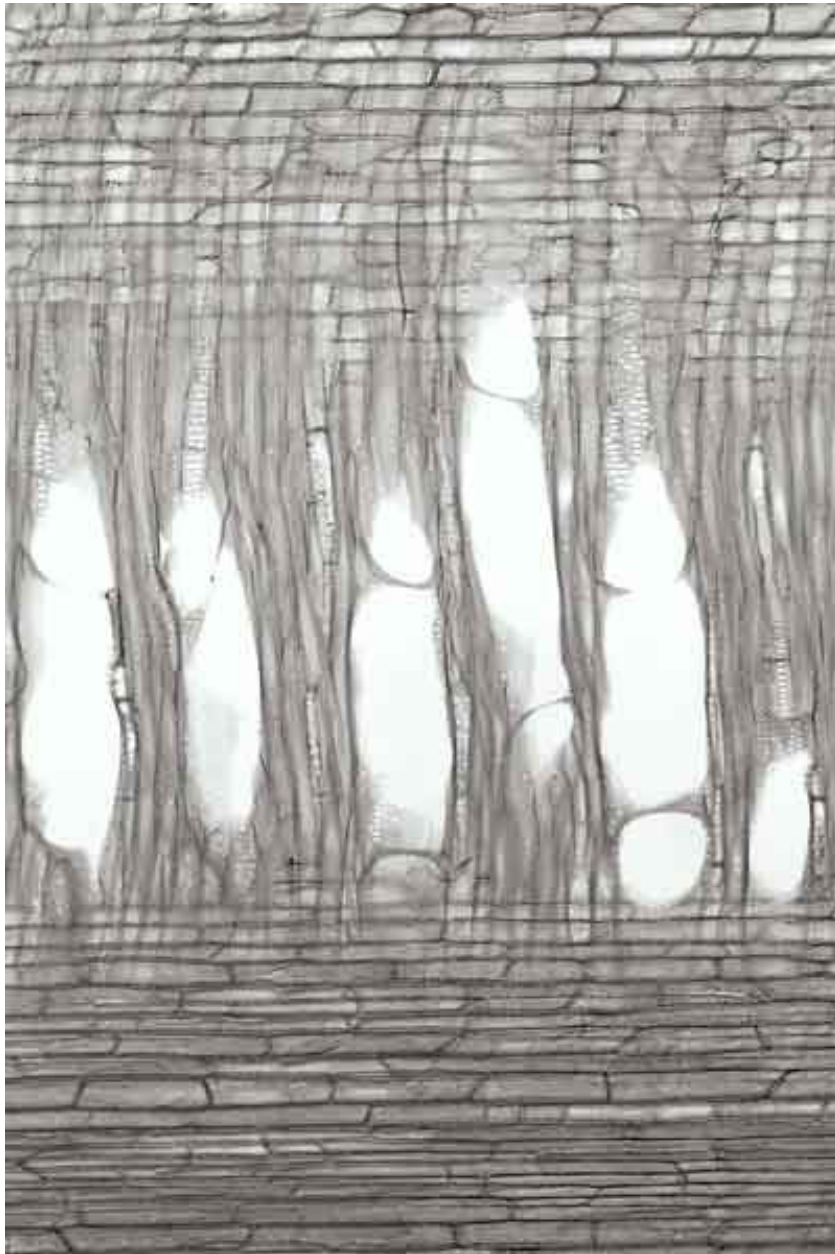
Mais avant tout le motif de la branche de l'arbre, et plus particulièrement son ombre, m'intéresse pour ses qualités graphiques. La branche et l'ombre se présentent en effet à l'oeil du spectateur comme un enchevêtrement de lignes envahissant l'espace jusqu'aux confins de la lentille du microscope. Si elles sont enfermées à l'intérieur de l'oculaire dans mes dessins elles se déploient dans l'espace d'exposition avec les modelages. Je remarque cependant un certain déploiement dans les dessins de part leur nombre. Soixante-quinze dessins seront réalisés au mois de juillet²¹, cent vingt cinq en décembre quand l'année pendant laquelle j'aurais réalisé ces échantillons sera écoulée. Ainsi, même confinée dans un diamètre de quinze centimètre, la branche et son ombre rampent toujours pour se

18. « La structure est réellement une loi large, une forme d'existence et de mouvement de la matière, et, les productions des créativités scientifiques et artistiques sont aussi des sujets de cette loi. Les productions artistiques — littérature, poésie, musique, peinture, architecture etc. — possèdent aussi une structure artistique complexe présentant un entremêlement organique et une interprétation des sous-structures variées constituant les composants individuelles de l'expression artistique. »

19. A.V. Shubnikov et V.A. Koptsik, *Symmetry in Science and Art*, translation edited by David Harper, New-York, Plenum Publishing Corporation, 1974, 1977 pour la présente édition, p. 351

20. Hervé Conge et François Michel, *Micromonde, Voyages sous l'oeil du microscope*, Paris, Belin, 2014, p. 84

21. Dix dessins sont réalisés par mois, quinze ont cependant été réalisés en janvier 2018, cinq à Paris, dix en Pologne. S'agissant à la fois d'un protocole que je me suis donné car il permet d'effectuer une certaine quantité de travail, c'est aussi un rythme qui peut se tenir dans la durée. À la fois assez peu pour permettre une rapidité d'exécution et assez pour que le travail s'accumule au fil du temps.



10. *Platanus orientalis*, Platane, photographie au microscopie numérique, échelle 0.5mm, consultable sur <http://www.woodanatomy.ch/species.php?code=PLOR#>, consulté le 05 mars 2018

développer, et ainsi continuer à pousser d'une certaine manière, dans l'espace dans laquelle elle se trouve. Le modelage permet aussi, par l'empreinte de l'ombre, de remettre les racines à la surface du sol, les branches deviennent racines et elles s'élèvent au ciel. En représentant les ombres projetées au sol je fais sortir de terre les racines de la mémoire d'un arbre et donc, de la mémoire d'un lieu.

Ainsi, ces ramifications, cette mémoire rampante de la ville, envahissent l'espace par un réseau de lignes complexes. Il me faut donc d'abord définir la ligne en tant que telle avant d'analyser comment les lignes créées par les ombres des branches d'un marronnier à Paris peut être témoin de la mémoire du lieu où il a été planté. Une ligne est une suite de points liés de façon continue, elle est mince et si je réunis plusieurs lignes j'obtiens une surface. Son histoire et l'histoire de la surface sont en relation constante. Dans son livre *Line*, paru en 2003, Matt Donovan se demande si les lignes peuvent exister sans surface, en 1755 Samuel Johnson va, lui, lister dix-sept sens au mot « ligne » dans le *Dictionnaire of the English Language* dont les sens de « contour, silhouette » (sens numéro sept) et comme une « excavation; tranchée » (sens numéro dix). Cependant si Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes* distingue deux types de lignes, les fils et les traces, il définit le fil comme:

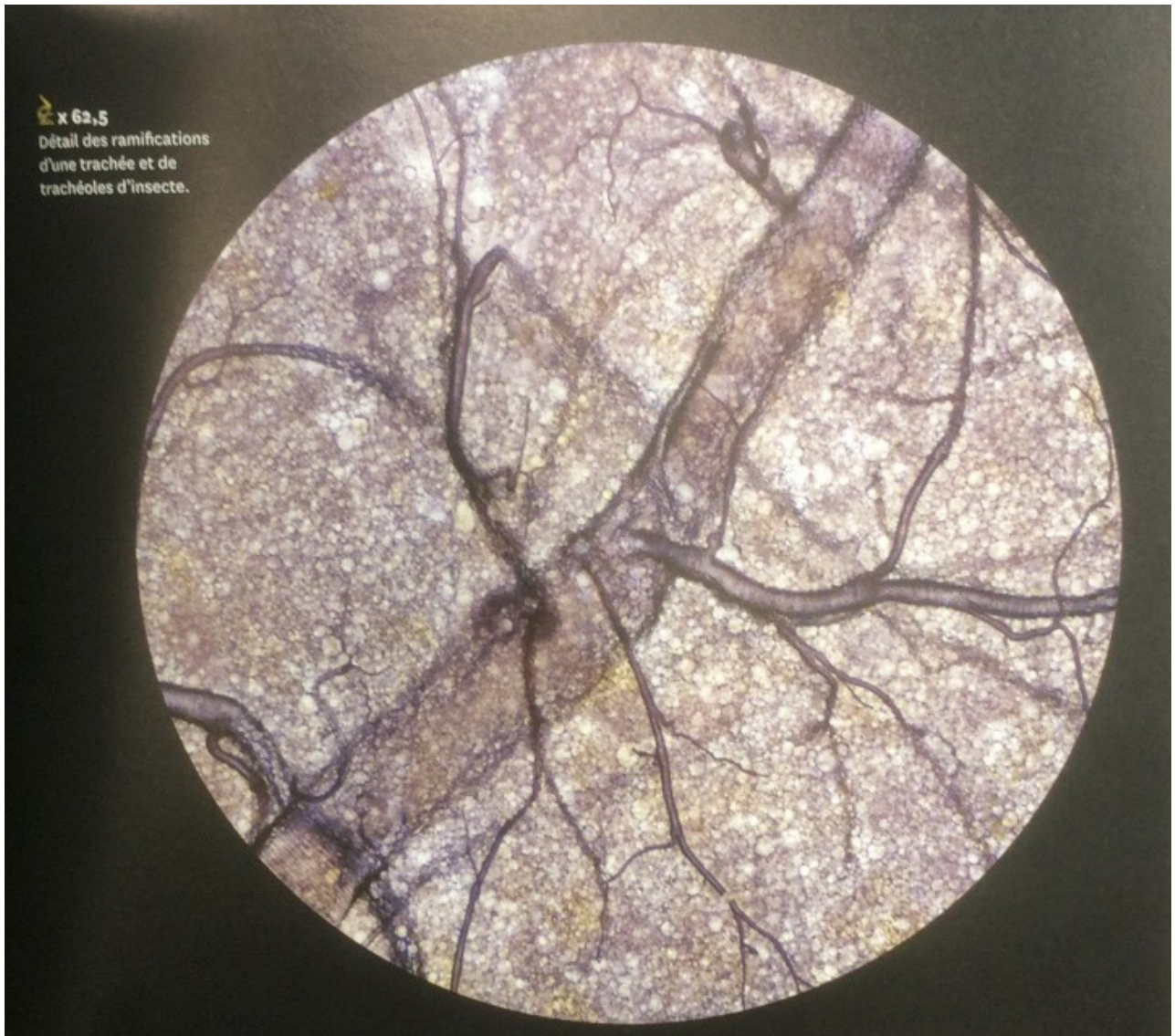
« un filament d'un certain type, qui peut être entrelacé avec d'autres fils ou suspendu entre les points dans un espace à trois dimensions. À un niveau relativement microscopique, les fils ont des surfaces; en revanche, ils ne s'inscrivent pas sur des surfaces. »²²

On remarquera d'ailleurs que le processus même de l'oeuvre, dans ma façon de créer le quadrillage, pousse en vérité à penser tout d'abord à la ligne plus qu'au point. En effet pour fabriquer la grille je réalise tout d'abord des fils de plasticine, roulés entre mes mains, que je re-découpe ensuite pour aller coller les points constituant la mosaïque. Il s'agit donc de créer une ligne pour la séparer, la découper en plusieurs dizaines de petits fragments qui viendront « grignoter l'espace ».

Je retrouve donc encore une fois cette interrelation entre le microcosme et le macrocosme, entre l'événement le plus bénin et la grande Histoire comme nous le développerons plus tard. À l'échelle du paysage je peux aussi retrouver ces « lignes-fils » pour reprendre la formule de Vassily Kandinsky, car « Pour peu qu'on soit attentif, on verra en se promenant dans les campagnes une infinité de lignes appartenant à la famille des fils, même si l'ordre linéaire de la nature se trouve sous terre, sous forme de racines, de rhizomes²³ et de mycéliums fongiques (figure 2.1). À la surface du sol,

22. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011, 2013 pour la présente édition, p.60

23. Définit par Gilles Deleuze et Félix Guattari le rhizome, « à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au Multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n + 1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes, Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [...] A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoque entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit



x 62,5
Détail des ramifications
d'une trachée et de
trachéoles d'insecte.

11. Conge, Hervé et Michel, François, *Micromonde, Voyages sous l'oeil du microscope*, Paris, Belin, 2014, p. 100

les végétaux font surgir des tiges et des pousses. Les feuilles des arbres caducs possèdent leur propre réseau linéaire de nervures, tandis que n'importe quelle aiguille de conifère est en soi une ligne-fil »²⁴

On serait même tenter de définir la branche d'arbre comme une sorte de ligne-surface, tirant un trait dans le paysage (ou sur sol au moyen de son ombre). Déchirant l'espace elle reste cependant une surface par son épaisseur et sa taille. Kandinsky énonce par ailleurs que le pouvoir de la ligne est de créer des surfaces, elle crée une « nouvelle surface dans le sol, verticale, comme une tranchée archéologique »²⁵. C'est à cette « tranchée archéologique » tracée par l'ombre de la branche d'arbre que je m'intéresse en particulier. En effet, dans le cas de mes modelages, en remplaçant l'ombre au sol je crée dans l'espace où l'oeuvre est installée une véritable trouée, faisant empreinte de l'ombre dans l'espace réel. Je noterai aussi que l'arbre et ses différents composants (tronc qui coupé indique l'âge du végétal, racines, écorces etc.) sont porteurs d'une mémoire propre, des « lambeaux de temps » selon l'expression employée par Georges Didi-Huberman dans *Écorces*.

« Ce sont là trois lambeaux arrachés à un arbre, il y a quelques semaines en Pologne. Trois lambeaux de temps. Mon temps lui-même en ces lambeaux: un morceau de mémoire non écrite que je tente de lire; un morceau de présent, là, sous mes yeux »²⁶

Les arbres portent en eux la mémoire de ce qui s'est passé sous leur ombre, qu'il s'agissent d'un déjeuner sur l'herbe à l'ombre où du génocide commis par les nazis pendant la seconde guerre mondiale. Je note d'ailleurs que si les bouleaux (dont le camp de Birkenau tire son nom « lieu des bouleaux » en Allemand, « Birkenwald » pour « bois de bouleaux ») vivent environ trente ans en Europe tempérée ils survivent une centaine d'années en Pologne. En continuant de pousser grâce aux cadavres enterrés dans les prairies du bois d'Auschwitz, ils sont les derniers témoins de ce qui s'est passé continuant de croître dans les camps de la mort. Les notions d'arbre et de mémoire sont donc intimement liées. Quand je se trouve au pied d'un arbre je suis confrontée à une temporalité bien plus longue que la notre, il y a dans ce dialogue entre l'arbre vénérable et l'être humain une opposition entre l'éphémère et le durable, une distance entre le caractère immémorial de l'arbre et la mémoire de soi. « Le paysage est plus persistant que la ruine, car il est vivant »²⁷. Je pourrai citer à ce sujet des auteurs tels que Victor Hugo pour qui, quand l'Arc de Triomphe aura disparu le chêne sera toujours là, ou Lamartine assurant que « les cèdres du Liban verront le dernier jour comme ils ont vu le premier »²⁸.

L'arbre concentre dans ses anneaux la mémoire du monde, des savants suédois ont ainsi récemment estimé que les plus vieux arbres présents sur Terre étaient âgés d'environ huit mille ans. Il provoque ainsi un choc mémoriel car sa temporalité se heurte à celle bien moindre de celui qui se

être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. [...] le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de «devenirs».», Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Minuit, Coll. «Critique», 1980, p.12

24. *Ibid.*, p.60

25. *Ibid.*, p.65

26. Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p.10

27. Alain Corbin, *La douceur de l'ombre, l'arbre, source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Frayard, 2013, p.28

28. *Ibid.*, p.31



12. Giuseppe Penone, *Alpes maritimes. L'arbre se souviendra du contact* [*Alpi Marittime. L'albero ricorderà il contatto*], 1968, Arbre, fil de zinc, Vue prise à un moment de la croissance de l'arbre, Photo Giuseppe Penone et Dina Carrara, 1978

trouve sous son ombre. Dans l'art contemporain et dans l'Arte Povera en particulier je pense à Giuseppe Penone qui travaille avec les arbres.

L'artiste écorce et évide les troncs des arbres qu'il choisit pour mettre au jour une perception du temps à rebours, en mettant à nu les anneaux de croissance d'un chêne ou d'un sapin il met à nu son temps propre. Car plus que sur la nature Penone travaille sur le temps, il dit dans un entretien au cabinet de Jean Bonna de l'École nationale supérieure des beaux-arts le 29 janvier 2009 que « L'arbre est une forme vivante qui mémorise ses gestes. Quand il pousse, il crée une forme vivante qui devient partie de sa structure. C'est la mémoire d'un mouvement »²⁹. Un arbre est donc mémoire du geste, ce n'est pas sans rappeler le geste effectué pour réaliser les oeuvres qui composent ma pratique plastique, geste rémanent de la mémoire d'un événement (la prise de la première photographie préparatoire au travail). Il s'agit aussi pour Penone d'intégrer à son oeuvre une dimension autobiographique, en 1969 il choisit par exemple un arbre de vingt-deux ans pour réaliser son âge car c'est l'âge qu'il a à l'époque.

*« Dans chaque arbre pour Penone, il y a une histoire personnelle, une biographie ou une autobiographie. En sculptant, en regardant, il remonte vers la naissance de l'arbre, il suit la succession des saisons, son exposition au soleil, il lit les accidents qu'il a subis, il sait où est sa base et où est son sommet. La dendrochronologie des archéologues est pour lui une science intime. »*³⁰

La dimension autobiographique est aussi essentielle dans ma propre pratique, il s'agit en effet pour moi de faire s'imbriquer entre eux les différents entrelacements de l'histoire, personnelle et intime ou générale et publique, au travers du dessin crée par les ombres des branches d'arbres projetées au sol.

29. Giuseppe Penone, *Matrice de sève*, Paris, Beaux-art de Paris les éditions, Coll. « Carnets d'études » n°14, Cabinet des dessins de Jean Bonna, p.28

30. *Ibid.*, p.33

II- Empreintes et événements

1- Les événements d'un lieu

Je vais maintenant m'intéresser à la façon dont les entrelacements de l'intime au public, du particulier et du général, des histoires et de l'Histoire se mêlent dans les lieux choisis pour créer une oeuvre d'art. En effet les événements et l'histoire, qui font partie de nos préoccupations, sont intrinsèquement liés au lieu où ils ont eu lieu, où l'histoire a été faite. Pour cela je prendrais comme exemple l'oeuvre de la plasticienne britannique Rachel Whiteread qui a installé en 2000 l'oeuvre *The Nameless Library* sur la Judenplatz à Vienne.

Commandé pour le 9 novembre 1996, cinquante-huitième anniversaire de la Nuit de Cristal (ou *Kristallnacht* en allemand) le monument aux victimes de l'holocauste réalisé par l'artiste britannique Rachel Whiteread ne sera inauguré qu'en 2000. Se tenant à la place d'une ancienne synagogue détruite lors de pogroms au milieu du XV^e siècle où des fidèles furent brûlés vif pendant les persécutions, la Judenplatz de Vienne. La place qui se trouve au cœur du quartier juif de la ville depuis le Moyen Âge est déjà un lieu chargé d'histoire. C'est aussi sur cette place que se trouve le musée juif de Vienne.

La mise en place du mémorial sur la Judenplatz fut laborieuse. En 1994 donc six ans avant l'inauguration du mémorial Rachel Whiteread gagne le prix Turner, elle reçoit la permission de créer le monument deux ans plus tard en 1996. Il aura fallu quatre ans pour que cet immense bloc de béton soit installé à sa place. En effet son inauguration était originellement prévue pour le 9 novembre 1996, à l'occasion du cinquante-neuvième anniversaire de la Nuit de Crystal (*Kristallnacht*). Cependant des tensions politico-religieuses au sein du gouvernement autrichien retardent sa mise en oeuvre. Il fut en effet découvert, pendant les travaux préparatoires sur la place, qu'une synagogue s'y était tenue. Cette synagogue fut détruite lors de persécutions des catholiques extrêmement violentes contre les juifs en 1421. Les fidèles présents à l'intérieur de l'édifice furent brûlés vif avec le bâtiment le 12 mars 1421, malheureuse coïncidence les troupes nazies entrèrent dans Vienne le 12 mars 1938. Une grande partie de la communauté juive de Vienne soutint alors que la synagogue serait beaucoup plus appropriée en tant que mémorial de la Shoah que l'oeuvre de Whiteread en raison du double anniversaire du lieu. La communauté juive de Vienne soutint aussi que l'oeuvre de l'artiste entacherait la mémoire des persécutions du peuple juif au contraire des ruines redécouvertes de la synagogue. L'artiste teint cependant bon, elle avait créé le mémorial pour la Judenplatz et fit comprendre que si elle devait changer de lieu pour installer le mémorial la ville de Vienne devrait se trouver un autre artiste pour le créer. Après de longues négociations l'oeuvre va pouvoir être installée sur la Judenplatz et cohabite avec les ruines archéologiques de l'ancienne synagogue. La place va aussi devenir piétonne, créant une ambiance relativement calme propice à la contemplation du mémorial.

L'oeuvre se présente donc comme un immense bloc de béton au cœur de la place, à son entrée se trouve le moule, l'empreinte, de deux portes que l'on ne peut pas ouvrir. Ce mémorial est une bibliothèque sans nom, l'artiste a effectué des moules de livres ouverts aux spectateurs, aux visiteurs qui déambulent dans la ville. On ne voit ainsi, qu'aux quatre coins du bloc, des livres ouverts sur des pages blanches, sur le reste des murs on en voit que les tranches. Je remarque que si le béton paraît neuf certaines aspérités paraissent (pages décolorées, tranches abimées etc.), cela participe à créer l'histoire du lieu et à exacerber le contexte dans lequel l'oeuvre se place. Cette bibliothèque est anonyme, on ne peut y voir aucune histoire, aucun titre, le spectateur seulement les pages restant



13. Rachel Whiteread, *Holocaust Monument (aka The Nameless Library)*, 2000, Vienne, béton et métal, 7 x 10 x 3,8m

blanches de l'histoire de toutes les victimes du Troisième Reich. Je peux penser que ces aspérités aident le spectateur, il ne s'agit pas de livres vierges, il s'agit de représenter des vies arrachées et volées par la cruauté des crimes nazis. Nous n'avons pas tous les noms des victimes, seules peu d'entre elles ont laissé des témoignages de l'holocauste. Présenter ainsi l'intérieur des livres un peu abimés nous rappelle très fortement qu'il s'agit d'une mémoire vieille de soixante-cinq ans (au moment de l'installation du mémorial à Vienne) qui s'abîme et s'étiôle mais ne doit jamais s'oublier.

Cette façon de présenter des livres sort donc de l'ordinaire, nous voyons ces ouvrages tels qu'un mur de bibliothèque les voit, pas de la façon dont un potentiel lecteur va les voir. Le spectateur, surtout s'il est Viennois car il est familier de l'architecture de la ville, est amené à s'interroger sur l'architecture du bloc, bien qu'elle se mêle parfaitement à celle de la Judenplatz et s'accorde à l'architecture du centre historique de Vienne son austérité rappelle l'architecture nazie. La sculpture rappelle en effet les Blaücker, ainsi que les bunkers et infrastructures militaires du mur Atlantique. Cela est bien évidemment intentionnel de la part de Rachel Whiteread qui veut déranger les passants et les forcer à s'interroger sur les coupables de la guerre, la politique de l'Autriche fait qu'il y a des victimes de la Shoah mais aucun coupable. Cela soulève donc la question de la responsabilité du pays dans la déportation des juifs. En effet l'Autriche a plus tendance à mettre en avant son statut de victime des atrocités commises pendant la seconde guerre mondiale que son rôle et ses responsabilités dans la déportation des juifs d'Autriche. Grâce à cela Whiteread force la mémoire à rester vivante, elle force les viennois à se souvenir des atrocités commises par les nazis et par le gouvernement autrichien, elle force son spectateur à se confronter à cette réalité peu glorieuse du rôle des autres pays dans la shoah.

Cela peut sembler paradoxal car absolument rien n'est écrit sur les livres, le spectateur ne peut pas rentrer dans le monument, au contraire de la bibliothèque d'Anshelm Kieffer. Les seules traces écrites de l'œuvre se trouvent au sol, autour du monument sont marqués les noms des de tous les camps de concentration et d'extermination où ont été exterminés les victimes autrichiennes du régime nazi (Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau etc.). Il peut aussi lire sur le sol au niveau des portes un texte écrit en allemand, en anglais et en hébreux, rendant hommage aux soixante cinq mille juifs autrichiens morts entre 1938 et 1945 sous la dictature nazie:

« Zum Gedenken an die mehr als 65 000 österreichischen Juden, die in der Zeit von 1938 bis 1945 von den Nationalsozialisten ermordet wurden.

שׁמי מייטסילאיוסלנויצנה מיעשופה י»ע 1945-1938 מינשב וחצרנש מיירטסוא מידוהי 65.000-מ הלעמל רכו

In commemoration of more than 65,000 Austrian Jews who were killed by the Nazis between 1938 and 1945. »³¹

De manière symbolique celui ou celle qui passe devant le mémorial ne peut pas lire la tranche du livre, il ou elle ne peut donc pas savoir de quoi ils vont parler, ces livres représentent pourtant les mémoires invisibles, non écrites, des victimes de l'holocauste. Rachel Whiteread représente donc ici l'invisible, l'empreinte de ce qui a été, de ce qui n'est plus, l'artiste crée un espace négatif des souvenirs des victimes de la Shoah. Car ici est représenté un hommage au judaïsme, la religion du livre, mais aussi la perte à la fois culturelle et physique de la culture juive causée par le génocide mené par le Troisième Reich. L'espace négatif est aussi représenté au niveau formel, le mémorial est un moulage, pratique récurrente de l'artiste qui permet de créer un espace particulier avec la forme même du processus créatif de l'œuvre. Rachel Whiteread choisit aussi volontairement le béton, elle intègre son œuvre à l'architecture de la ville en utilisant un matériau rugueux, quotidien, dénigré car il n'aurait pas les valeurs esthétiques du marbre (par exemple).

31. « En mémoire des plus de 65 000 juifs autrichiens tués par les nazis entre 1938 et 1945 »

Cet usage du béton rappelle aussi, comme dit précédemment, l'architecture du Troisième Reich, l'architecture des bunkers du mur Atlantique et les Blaücker. Il est alors impossible pour le spectateur d'échapper au message de l'œuvre car elle le délivre jusque dans ses moyens mêmes.

« *The soft white parachute silk covering Austria's first memorial to its 65,000 Jews killed in the Holocaust rippled gently in the wind. «This monument shouldn't be beautiful,» Nazi-hunter Simon Wiesenthal warned a crowd of around 400 gathered in Judenplatz - Jews' Square - for its unveiling. «It must hurt,» he insisted, his faint voice shaking with age and emotion.* »³² »³³

L'œuvre ne doit pas être belle mais fonctionnelle, elle confronte la souffrance de la Shoah à l'histoire ordinaire du touriste ou du résident du quartier. Ainsi elle force la rencontre entre ces deux temporalités absolument opposées, elle heurte et entrechoque les mémoires de ceux qui ont disparus, ceux qui restent et celles des générations suivantes. L'absence est un thème récurrent dans le travail artistique de Rachel Whiteread, aux moyens de moulages réalisés en plâtre, béton ou même en carton. L'artiste britannique commence en effet ses moulages quand elle étudie à l'université, ayant le mal du pays (elle fait ses études à aux Etats-Unis) elle commence à faire des moules des meubles de la maison de ses parents. C'est pour elle une façon de laisser transparaître le vide qu'elle ressent en représentant des empreintes de meubles d'objets familiers. Son travail répond aux siècles de sculptures célébrant la gloire de leurs sujets, Whiteread, elle, célèbre l'anonymat, l'ordinaire, la mémoire de ses proches qu'elle étend à une célébration de la classe moyenne en créant ces négatifs d'objets tridimensionnels. Son travail est donc un hommage aux objets ordinaires, à la masse des personnes anonymes à la foule. Tout c'est à quoi on ne fait plus attention, avec le mémorial de la Judenplatz elle rend hommage aux victimes d'une page extrêmement sombre de l'histoire, une histoire que l'on aimerait beaucoup oublier par honte, par dégoût. L'œuvre a, en effet, suscité beaucoup de réactions négatives mais aussi des positives de la part des Viennois habitant le quartier. Une petite fille de victimes de l'Holocauste dit que l'œuvre n'offre pas de consolation « and rightly so »³⁴ [et avec raison]. Mais dans cette œuvre mémorielle Rachel Whiteread met en évidence cette mémoire, ce vide laissé par le génocide juif, elle y confronte radicalement son spectateur en créant un monument mémoriel scellé par la mémoire invisible du peuple juif.

Tout comme la plasticienne Britannique, de nombreux artistes se sont intéressés à la question de la mémoire et de sa représentation. Ici l'artiste élabore une œuvre mémorielle de la Shoah mais mon travail ne se concentre pas sur la question de la représentation de la mémoire du peuple juif. Ce qui m'intéresse en revanche dans l'œuvre de Rachel Whiteread c'est la manière dont la sculpture a été pensée par et pour un lieu en particulier. Comment elle s'intègre à l'architecture de la ville de Vienne et comment, même en représentant l'absence, car rien n'est écrit sur l'œuvre, la mémoire et l'histoire sont presque palpables.

32. « Le doux parachute de soie blanc couvrant le premier mémorial autrichien à ses 65 000 victimes juives tuées pendant l'Holocauste bruissait doucement dans le vent. « Ce monument ne devrait pas être beau » averti le chasseur de nazis Simon Wiesenthal une foule d'environ 400 personnes rassemblées à la Judenplatz - la place juive- lors de son inauguration. « Cela doit faire mal », insista-t-il, sa voix faible tremblant sous l'émotion et l'âge. »

33. Kate Connolly, « Closed Books and Stilled Lives », publié le 26 octobre 2000, <https://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly>, consulté le 25 novembre 2017

34. *Ibid.*

2- La rémanence de la mémoire et sa relation à l'oeuvre

Il me faudra d'abord définir l'événement pour s'interroger sur la relation entre mémoire et oeuvre, selon Jean-Christophe Bailly

«C'est dans la double forme du dénouement et du commencement que l'événement, dans son être singulier, se déplie. Figure absolue du présent au moment où il a lieu, l'événement n'existe ainsi, absolument, que parce qu'il apparaît à ceux qui en sont les acteurs ou les témoins comme ce qui vient à la fois fermer un passé et ouvrir un futur. L'événement dont le mode est l'irruption, la soudaineté, le renversement, c'est tout ce qui permet en effet de dire, selon la formule consacrée, qu'après lui après ce qui est venu avec lui, rien ne sera plus jamais comme avant.»³⁵

L'événement ne peut donc jamais être effacé, il est lié au futur, y est ancré par ce qui sera commémoré plus tard, est presque synonyme de « révolution ». Je note par ailleurs que le terme est la forme absolue de l'événement car la révolution coupe le temps en deux, il y a un avant et un après, des changements radicaux s'opèrent et ainsi « rien ne sera plus jamais comme avant ». La commémoration elle est un moyen d'en finir avec les morts, elle confectionne un passé spectaculaire souvent enjolivé. « Ce qui s'agit de sauver-citer c'est justement ce qui n'est jamais commémoré »³⁶. Il faut alors aller sur les lieux, relever les indices de la mémoire dans les ombres projetées au sol, un espace considéré neutre, car ces ombres d'arbres sont porteuses de mémoire mais c'est à l'ombre de l'arbre que l'on commémore un événement. Mais pourtant l'art ne commémore pas et n'est pas fait pour garder une mémoire, la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle ne réside pas dans l'oeuvre mais en nous, dans ce trajet effectué, dans cet écart entre la temporalité de l'oeuvre et de celui ou celle qui la regarde. Selon les mots de Jean-Luc Nancy:

« Si l'art, en général, a un rapport avec la mémoire, c'est avec l'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir, qui n'est donc susceptible ni d'oubli, ni de mémoire car nous ne l'avons jamais vécu ni connu, et qui cependant ne nous quitte pas: ce qui sous les noms de beau ou de sublime, de terrible ou de gracieux, d'éclatant ou de touchant est pour nous, depuis si longtemps (depuis toujours?), la « splendeur du vrai », c'est à dire à la fois son éclat et son éclair, sa foudre, son évidence et son secret »³⁷.

Mais comme nous l'avons vu, une oeuvre d'art, peut cependant se placer dans un rapport mémoriel à un ou des événements, à un lieu, un souvenir etc. Ce rapport à la mémoire si il tend, chez Rachel Whiteread ou Ernest Pignon-Ernest, à rapporter une mémoire collective d'un génocide (dans le cas de *The Nameless Library*) ou d'un massacre (*La Commune* de Pignon-Ernest) peut aussi être en rapport avec une mémoire individuelle. Et les deux sont peuvent être en interrelation constante.

En effet quand, par exemple, Georges Perec « épuise » la place St Sulpice dans le sixième arrondissement il fait un compte rendu présentant une démarche extrêmement personnel de ce qui se passe dans la masse des événements ayant lieux sur la place parisienne entre le 18 et le 20 octobre 1974. Cela rappelle aussi la démarche de Annie Ernaux dans *La vie extérieure* et *Journal du dehors*. Sans jamais utiliser le « je » (ou alors de manière très sporadique) elle décrit au travers de ses propres trajets la vie « dehors », à l'extérieur d'elle-même, par des notes factuelles.

35. Dir. Jean-Christophe Bailly, *Art, mémoire, commémoration*, Nancy, Voix édition, 1999, p.7

36. *Ibid.*, p.100

37. *Ibid.*, p.43-44

Il se passe dans mon travail d'échantillonnage des lieux parisiens le même processus dans la relation entre le texte et l'image. Les seules informations servant de légende sont le numéro du dessin dans la série mensuelle, numéroté de un à dix, sont: le lieu de récolte d'ombre, sa date et l'heure de la prise de la photographie ayant servi de base au travail plastique. Il ne s'agit donc que d'une série de mots et de chiffres, ils servent cependant à rendre compte d'un double événement. D'une part cela rend compte la décision de prendre une photographie et d'en tirer un travail possédant des propriétés graphiques, et, dans un second temps, le souvenir de cette décision, de ce micro-événement façonnant le quotidien de celui ou celle qui la prend. Au jour le jour je me sens «partie prenante d'une grande histoire »³⁸ qui imprègne les lieux que l'on traverse au quotidien. L'histoire a un poids et elle pèse lourd dans l'imaginaire individuel et collectif, qui à l'ombre d'un arbre centenaire par exemple, n'a jamais imaginé qui s'était reposé à l'ombre de son feuillage? Qui lors de la visite d'un monument historique n'a jamais imaginé ou ressenti la présence ce qui a été?

Dans un premier temps ce processus rend donc compte tout d'abord d'une volonté de ne pas oublier ce qui a été, ce qui a retenu mon attention ce soir là: le motif extrêmement graphique de l'ombre des arbres entrelacées. L'entrelacement des branches d'arbres rappellent le système de connection du rhizome, définit précédemment, la mémoire peut être un rhizome. Mémoire courte et mémoire longue sont en relation, ce sont deux types de mémoire différente, l'une est rhizome, l'autre arborescente.

« Les neurologues, les psychophysiologues, distinguent une mémoire longue et une mémoire courte (de l'ordre d'une minute). Or la différence n'est pas seulement quantitative : la mémoire courte est du type rhizome, diagramme, tandis que la longue est arborescente et centralisée (empreinte, engramme, calque ou photo). La mémoire courte n'est nullement soumise à une loi de contiguïté ou d'immédiateté à son objet, elle peut être à distance, venir ou revenir longtemps après, mais toujours dans des conditions de discontinuité, de rupture et de multiplicité. Bien plus, les deux mémoires ne se distinguent pas comme deux modes temporels d'appréhension de la même chose ; ce n'est pas la même chose, ce n'est pas le même souvenir, ce n'est pas non plus la même idée qu'elles saisissent toutes deux. Splendeur d'une Idée courte : on écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus ; elle ne se confond pas avec l'instant, mais avec le rhizome collectif, temporel et nerveux. La mémoire longue (famille, race, société ou civilisation) décalque et traduit, mais ce qu'elle traduit continue d'agir en elle, à distance, à contretemps, «intempestivement» , non pas instantanément. »³⁹

Dans un second temps, au fur et à mesure que mes recherches avançaient il s'est aussi s'agit de rendre compte d'une relation existante entre ce qui s'est passé avant la prise de la photographie: manifestation, barricades, libération, déportation etc.

Il ne faut donc pas oublier le passé, mais l'oubli est « nécessaire à la société comme à l'individu [...] Il faut savoir oublier pour goûter la saveur du présent, de l'instant et de l'attente, mais la mémoire elle-même a besoin de l'oubli: il faut oublier le passé présent pour retrouver le passé ancien. »⁴⁰. Oublions donc les trajets effectués hier et avant-hier, il faudra donc aller creuser le noir de la mémoire pour y déceler des traces du passé dans le présent. Ou au contraire, peut-être faudra-t-il recouvrir le passé récent de plasticine noire pour pouvoir se plonger dans une contemplation établissant un lien avec le passé ancien. Cela amène à fuir l'anecdote, à capter un potentiel poétique dans un motif posé au sol, à « capter la violence des lieux », « retendre les vecteurs irra-

38. André Velter, *Ernest Pignon-Ernest, Parcours sur le qui-vive*, Paris, Gallimard, 2014, p.15

39. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie tome 2: Mille plateaux, op.cit.*, p.8

40. Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot&Rivages, 1998, p.7

dians du passé qui s’y trouvent »⁴¹. Il faut marquer une action là ou une conscience collective de la ville même garde une trace mémorielle de luttés ou de répressions passées et, parfois, effacée dans l’urbanisme contemporain. En effet, si l’on ne connaît pas l’histoire de Paris, impossible de deviner que le quartier de la Butte-aux-Cailles fut l’un des derniers lieux de l’histoire parisienne ou furent érigées des barricades. C’est l’un des lieux où Ernest Pignon-Ernest choisit d’installer son oeuvre La Commune en 1971, j’y reviendrai cependant plus en détails dans le dernier chapitre.

Il est donc ici question de collecter les moments présents et passés, les événements oubliés ou imprimé dans une mémoire urbaine collective. Ce travail de collection met en jeu la texture même du temps, car la collection établit « la relation la plus profonde que l’on puisse entretenir avec les choses: non qu’elles soient vivantes en lui, c’est lui-même au contraire qui habite en elles. »⁴², collecter les événements peut rappeler la tâche du chiffonnier telle qu’elle est décrite par Walter Benjamin dans *Sur le concept d’histoire*. Le collectionneur habite les objets de ses collections, ici en entremêlant la mémoire de mon trajet avec celle du lieu dans lequel je me trouve j’habite moi aussi la mémoire collective parisienne dont je suis une partie indissociable. Car c’est dans les micros événements individuels que se crée une histoire collective, des histoires vont former une Histoire et les souvenirs forment une mémoire. Le geste du chiffonnier est un geste essentiel à la ville que l’on peut lier au travail artistique de Lionel Sabatté, sa démarche consiste à relever (et il en reçoit maintenant) des poussières collectées dans le métro parisien. À partir de ces poussières il forme des sculptures extrêmement délicates prenant la forme d’animaux. L’artiste cherche à rendre compte d’un de ses multiples trajets dans l’infrastructure de la ville, il cherche à faire la collection de déchets porteurs de souvenirs pour en créer une oeuvre d’art.

Rendre compte de traces poussiéreuses, presque infimes, ou d’ombre immatérielles va aussi servir à créer une histoire des anonymes même si elle servira à créer une histoire plus universelle. « Mais comme tant d’autres choses sur lesquelles le passé nous a édifiés en vain, c’est le futur qui nous apprendra si une telle observation tournée vers les anonymes et ce qui a conservé la trace de leurs mains, ne contribue pas plus à l’humanisation de l’humanité que ce culte des chefs que l’on semble de nouveau vouloir lui assigner. »⁴³.

Car il ne s’agit pas de narrer une épopée faisant la gloire des chefs évoqués par Benjamin mais de relever des détails, des ombres, de la mémoire des lieux pour en dégager une Histoire anonyme qui laisse pourtant des traces indélébiles.

3- Le relevé d’empreintes comme procédure indicielle

Comme nous avons pu le voir mon travail se compose de procédures et de gestes mimant le relevé d’échantillons scientifiques. Il est cependant aussi intéressant de noter comment ces gestes se retrouvent même dans la genèse des oeuvres. En effet ce qui est la base du travail est le relevé d’ombres dans la ville, dans certains lieux donnés et choisis, au moyen de la photographie. Ce processus est toujours réalisé de nuit, grâce à l’éclairage public. Nous reviendrons plus en détail sur l’importance du travail de nuit et de l’éclairage dans le chapitre quatre.

Il est donc proposé ici de considérer les ombres des arbres comme des empreintes de la mémoire

41. André Velter, *Ernest Pignon-Ernest, Parcours sur le qui-vive*, op.cit., p.17

42. Walter Benjamin, *Sur le concept d’histoire*, trad. de Olivier Manhoni, Paris, Payot&Rivages, 1940, 2013 pour la présente édition, p.26

43. *Ibid.*, p. 163



14. Lionel Sabatté, *Cygne noir de février*, 2015, Moutons de poussière sur structure en métal, 75 x 150 x 60 cm

du lieu qu'elle habite, car, comme nous l'avons vu, l'arbre est perçu comme gardien de la mémoire, un témoin du temps qui résisterait même à l'Arc de Triomphe. Mais tout d'abord, définissons ce que nous entendons par « empreinte ». Selon Georges Didi-Huberman dans le catalogue d'exposition *Empreinte* dont est tiré le livre *La ressemblance par contact*, il y définit l'empreinte, ou plutôt les empreintes comme un :

« [...] processus concret qui se donne comme un savoir-faire de très longue durée, applicable à des champs matériels et techniques extrêmement variés [...] paradigme théorique qui a servi de modèle à tant de pensées abstraites, notamment lorsqu'il s'est agi de penser des notions aussi fondamentales que celles du signe, de la trace, de l'image, de la ressemblance, de la généalogie [...] procédure - à la fois concrète et théorique - où se sont définis les choix formels et opératoires de tant d'artiste, notamment au XX^e siècle. »⁴⁴

Les ombres qui nous intéressent vont donc ici marquer, tout en restant immatérielles, des empreintes du temps qui passent, l'ombre s'étendant en fonction des saisons, au fur et à mesure des possibles ajustements de l'espace urbain. L'empreinte est un passé comme réminiscence, elle va marquer la présence de l'absence. Or, l'ombre peut signifier la présence survivante de quelque chose (ou quelqu'un) qui a disparu, elle survit après la mort du corps physiquement présent.

« Beate George conclut que l'ombre, dans le culte égyptien des morts, évoque, par sa noirceur, la fraîcheur d'une existence protégée contre les ardeurs du soleil (ce que symbolise également le hiéroglyphe du parasol ou de l'éventail, qui la désigne), et, par extension, l'idée d'un refuge ou d'une protection. »⁴⁵

L'ombre peut donc être vue comme une empreinte de ce qui a été. Cependant faire une empreinte c'est « produire une marque par la pression d'un corps sur une surface »⁴⁶. Il y a donc un geste d'empreinte dans ce qui constitue ma pratique de modelage. L'étalement du noir crée une empreinte de mes mains sur la plasticine, le noir n'est d'ailleurs pas uniforme car il bouge et s'adapte à la forme de mes mains. Il se constitue comme un deuxième niveau d'empreinte ici : après avoir relevé des empreintes métaphoriques de ce qui a été je vais chercher à re faire empreinte par le geste. Il sera aussi intéressant de noter que contrairement à la trace elle produit une marque durable. Elle suppose d'avoir un support, un geste et une marque, c'est un dispositif technique complet et complexe. Elle est autant motif de l'oeuvre que son processus.

Il serait donc, peut-être, plus juste de dire que mon processus de travail est en réalité un relevé de traces mémorielles immatérielles dont je fais l'empreinte au moyen du modelage.

« [...] ici demeure la paroi rouge *sauf* à l'endroit, nettement marqué où la main était posée; là, une main vit sa vie, une main rougie qui se *souvient* de son contact avec la paroi »⁴⁷. La notion de mémoire est donc liée intrinsèquement à la notion d'empreinte. Cependant je ne peux pas identifier le référent de l'empreinte dans la réalité. C'est un contact entre deux surfaces qui ne se pense qu'avec les notions d'absence, de séparation et de perte.

44. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p.12

45. Voir George Beate, *Zu Den Altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele*, Bonn, Rudolf Habelt, 1970, p.4 in Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p.24)

46. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op.cit., p.27

47. *Ibid.*, p.43



15. Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992, Galerie Marian Goodman, New York; Galerie Chantal Crousel, Paris, et Galerie kurimanzutto, Mexico City

Pourtant cette « ressemblance par contact » peut aussi se comprendre comme une procédure judiciaire. En effet faire empreinte de quelque chose, sur un trajet par exemple, c'est relever des indices de ce qui constitue ce chemin, ce cheminement fait dans l'espace urbain par l'artiste. Je citerai ici l'oeuvre de Gabriel Orozco qui réalise la performance suivante: l'artiste va modeler une boule de plasticine, d'environ un mètre de diamètre. Il va la déplacer devant lui, la pousser pour faire empreinte de la route qui va de son atelier jusqu'à la galerie où il expose. L'oeuvre donnée est donc une boule de pâte, rappelons qu'elle ne sèche pas à l'air libre et reste malléable, marquées des empreintes de son trajet dans la ville, saletés, bouches d'égouts, chewing-gums etc. Tout va faire empreinte du trajet effectué par l'artiste.

Dans mon travail l'usage de la photographie numérique dans l'oeuvre permet un processus précis, permettant, grâce à la technologie, de pouvoir retrouver facilement la date et l'heure de la prise de photo. En effet elle permet de facilement dater ce qui se produit à un instant extrêmement précis dans un lieu. Cela est essentiel pour photographier les ombres d'un lieu car celles ci n'ont pas de formes fixes, elles peuvent aller de la forme parfaitement identifiable à une distorsion sans intervention entre le corps et son ombre portée. C'est une empreinte saisissable mais qui s'échappe sans cesse, « elle est une trace qui se brouille elle-même »⁴⁸. Elle annonce un corps à venir qui va arriver via le biais de la plasticine ou du dessin. Car il s'agit toujours dans mon travail de dessin de travailler sur les traces mémorielles de la ville, l'empreinte est cependant moins évidente car le noir devient uniforme grâce à l'intensité de l'encre de Chine.

Mais si il y a une notion mémorielle dans l'empreinte alors les lieux se « chargent d'accueillir puis d'archiver un singulier fond de mémoire »⁴⁹. Les lieux sont donc chargés d'indices de la mémoire et des mémoires. Plus ou moins évidents et présents ces indices de mémoires sont les échantillons que je tente de relever avec mon travail. J'évoquais dans le chapitre précédent les traces des impacts de balles sur l'Hôtel de Ville datant de la Libération et l'écorce des boulevards d'Auschwitz-Birkenau II comme seul témoin vivant des atrocités commises sur ce lieu pendant la seconde guerre mondiale.

Revenons donc sur les traces et indices mémoriels des camps. Ayant visité les camps de concentration d'Auschwitz et de Birkenau en janvier 2018 et effectuant déjà des « échantillons de lieux » à cette date j'en ai aussi réalisé à l'occasion de ce voyage en Pologne. Après les ombres des arbres à Cracovie (dessins numéros quatre et cinq) et les mines de sel de Wieliczka (dessins un, deux et trois) je réalisais cinq dessins à un format très réduit des camps. Comme toujours l'oeuvre de dessin se compose tout d'abord d'un relevé photographique, le dessin étant réalisé le soir. Il est important de noter que cette série de photographie faite dans les camps est la seule réalisée de jour, car les camps ne se visitent pas la nuit pour des raisons de sécurité. Il est cependant indéniable qu'une nuit permanente et qu'un poids de l'histoire pèsent lourds sur ces parcelles de terre polonaises. Mais tout n'est pas d'époque dans les camps, certains murs mentent et sont refaits à neuf. Dans Auschwitz I tout est fait par les conservateurs du musée-mémorial pour conserver en l'état le lieu tel qu'on l'a trouvé en 1945. Cela mène donc à une situation paradoxale où le camp d'Auschwitz se met en scène lui-même. Mais au contraire du premier camp Birkenau tombe en ruine et n'a pas été refait à neuf. Le sol en particulier ne ment pas. Considéré comme un élément neutre il est resté intact et porte les stigmates de l'histoire des camps et de ce qui s'est passé après la libération. Si Auschwitz tend vers le musée, Birkenau lui n'est guère plus qu'un site archéologique. Si la question s'est posé de savoir si il y avait des images d'Auschwitz, à voir à ce sujet Images malgré tout de Georges Di-

48. Alain Fleischer, *L'empreinte et le tremblement, écrits sur le cinéma et la photographie*, suivi de, *Faire le noir*, Paris, Galaade, 2009, p.88

49. Barbara Le Maître, *Entre film et photographie, essai sur l'empreinte*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p.136

di-Huberman, Paris, Minuit, 2003, il reste cependant des choses dans les camps. Outre les objets retrouvés par l'Armée Rouge en 1945 et les rares manuscrits et photos ayant survécu à la barbarie nazie. Le camp d'Auschwitz I n'est aujourd'hui plus une prison mais un musée. Les musées et les prisons sont deux lieux ayant leurs propres règles, codes et lois, ce sont des lieux autres en marge de la société dite « normal », décrits par le philosophe Michel Foucault comme des hétérotopies.

« Les hétérotopies sont des « lieux réels », des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société et qui sont des sortes de contre-emplacement, les emplacements réels qu'on peut trouver à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux bien qu'ils soient effectivement localisables »⁵⁰

3-1 Le cas particulier du musée mémoriel d'Auschwitz, comme hétérotopie

Les hétérotopies peuvent donc être aussi parfois la façon de classer dans l'obscurité les personnes indésirables. Dans les marges de la société, dans un monde à l'envers du notre, on les soustrait au regard de l'ordre établi. Ces espaces de marges possèdent tous leurs propres règles, ordre et codes sociaux faisant d'eux des hétérotopies où un ordre alternatif se développe parallèlement au notre. Nous verrons ici comment un espace autre peut faire sortir du noir ceux qui avaient été considéré comme indésirables alors qu'il était à la base destiné à les mettre à l'ombre : le lieu de mémoire du musée mémoriel d'Auschwitz.

Espace carcéral par excellence tout y était régit au bon vouloir des kapos et des SS. Un langage parallèle à celui du monde normal s'y était développé, certains mots étaient connus des prisonniers en allemand et dans les langues les plus parlées au Lager, un gros numéro est un nouveau, un muselman désigne un prisonnier juif à bout de force ayant épuisé toutes ses réserves aussi bien physiques que mentales, lui-même dans un espace autre à la marge du monde de ceux qui tente de survivre et de ceux qui, pour reprendre l'expression du camp sont déjà « sortis par la cheminée ».

On retrouve ces nouveaux langages dans toutes les prisons, considérées comme des hétérotopies par Michel Foucault, notamment au travers des tatouages. Pourtant avec le cas de l'espace carcéral je remarque, et cela fut théorisé par Foucault dans *Surveiller et Punir* une façon particulière de mettre à l'ombre les prisonniers. Prenant l'exemple du panoptique de Bentham qu'il considère comme archétype de toutes les prisons. La surveillance et la négation de l'identité des prisonniers passent par la lumière et l'éclairage de l'espace. La lumière piège les prisonniers (et la société qui devient de plus en plus une société de surveillance) dans une toile inextricable de supervision insidieuse.

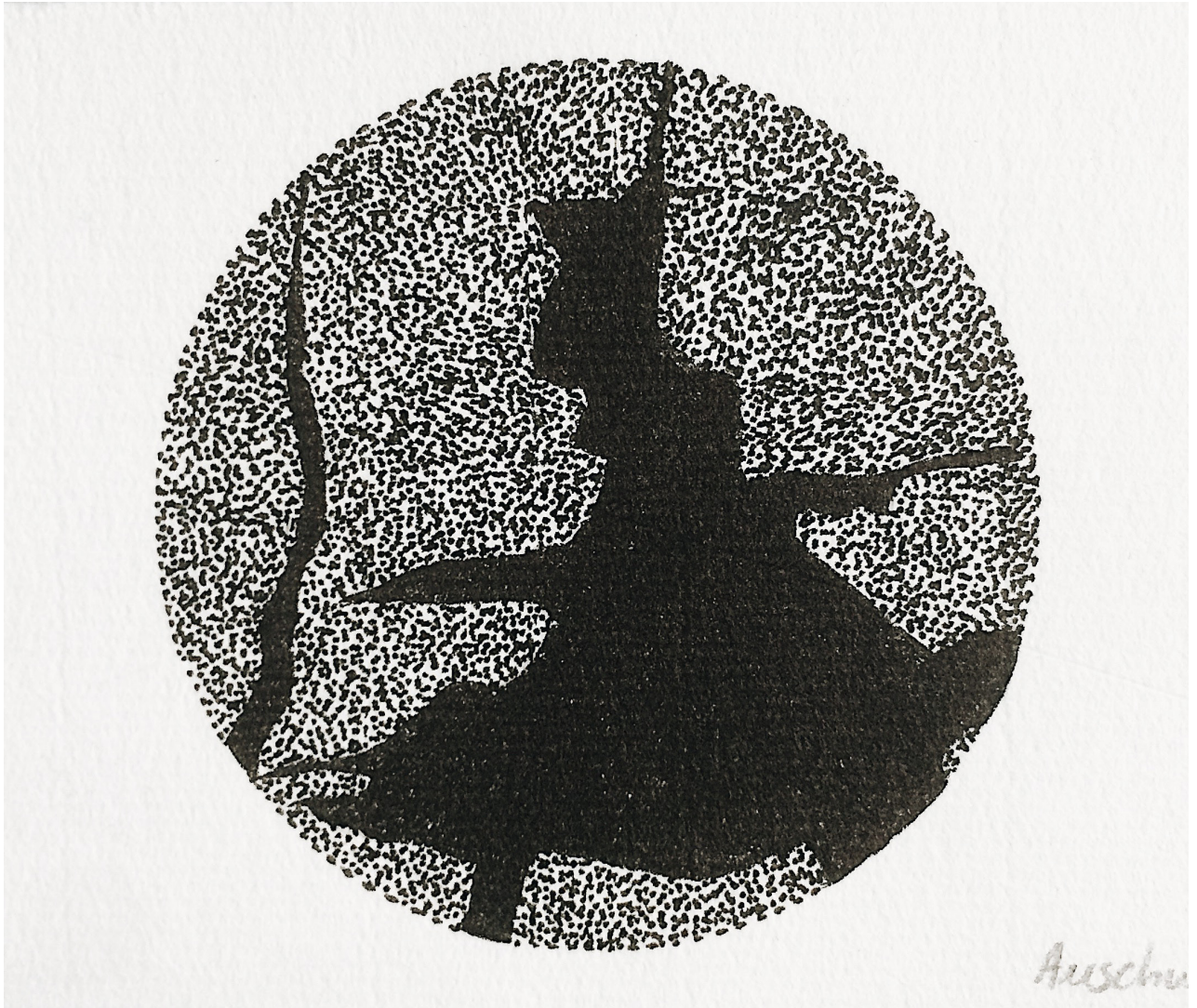
Cependant Auschwitz n'est aujourd'hui plus une prison mais un musée et un lieu de mémoire. Foucault donne dans sa conférence donnée en 1967 deux exemples d'hétérotopie : le cimetière et le musée. Le lieu de mémoire que constitue le musée-mémoriel d'Auschwitz Birkenau est donc sans aucun doute un espace radicalement autre liant ces deux hétérotopies en une seule.

À la fois plus grand cimetière du monde comme le décrit Georges Didi-Huberman dans *Ecorces* parut en 2011 aux éditions de Minuit, à la fois musée car certains blocks d'Auschwitz I ont été réhabilités à des fins éducatives pour ses visiteurs. En activité la quarantaine de camps constituant

50. Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et Écrits II (1976-1988)*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2001, p. 1574-1575, première édition, 1984, in « Architecture-Mouvement-continuité »

Auschwitz était une ville-autre en marge de la vie normale, une ville où tous les codes et normes que connaissaient les prisonniers avant leur emprisonnement n'avaient plus de mise. Aujourd'hui seuls les deux camps principaux se visitent et ces deux camps constituent toujours une forme d'espace autre, la visite est gratuite sauf si l'on veut profiter d'une visite guidée, l'usage des téléphones portables est interdit, il y est interdit de boire ou manger, il est interdit de prendre des photos dans certains lieux du camps... La visite du musée qu'est Auschwitz I aujourd'hui obéit à ses propres règles, espace narratif qui se veut hors du temps car tout est fait pour que le camp conserve l'aspect exact dans lequel il a été trouvé à la libération le temps classique n'agit toujours pas sur le lieu car on l'en empêche. Tout cela est bien entendu fait pour rappeler au visiteur qu'il n'entre pas dans n'importe quel musée, il marche sur un cimetière à ciel ouvert où l'herbe reste toujours verte, en permanence fertilisée par les millions de cadavres toujours présents dans les sols. Il existe par ailleurs un monument aux victimes de l'holocauste à la lisière du bois de bouleau dans le camp de Birkenau. Le musée se juxtapose donc ici en permanence au cimetière. Tous deux, hors du temps. Les camps fonctionnent donc toujours comme une ville autre en marge d'Oswiecim et ont fonctionné ainsi quand ils étaient en activité.

C'est en cela que le cas de l'hétérotopie du camp de concentration m'intéresse dans ma pratique artistique. Car le régime nazi agit avec le régime concentrationnaire et exterminateur comme une négation même du langage, de l'identité, de la mémoire et de toute trace du peuple juif. Or, mon travail se constitue en relevant des empreintes de la présence des absents. En travaillant à partir des ombres je tente de créer moi-même un espace autre où la présence de ceux qui ne sont plus là se juxtapose à ceux qui foulent encore les lieux où ils ont disparus. Car mon travail se veut comme une articulation entre ce qui a été et ce qui est, comme un dialogue entre l'histoire et le quotidien car il porte usuellement sur les trajets de tous les jours pendant lesquelles je relève des traces d'un espace autre, l'ombre, portant en lui les traces d'une mémoire rémanente. Le poids de ce qui s'est passé pèse et son énergie est toujours présente et crée un espace pictural autre en négatif et en marge de l'espace réel.



17. Laura Bourboulon, *Auschwitz II Birkenau, 3 jan. 2018, 12h57, 2018*, encre de Chine sur papier, 7,8 x 22,5 cm



16. Laura Bourboulon, *Auschwitz II Birkenau, 3 jan. 2018, 14h11*, 2018, encre de Chine sur papier, 7,8 x 22,5 cm

III- L'ombre, un espace pictural autre

1- Un espace radicalement autre, en marge du réel

Nous avons définis dans la partie précédente le concept de l'espace autre hétérotopique en prenant l'exemple très particulier du musée mémoriel d'Auschwitz-Birkenau. Si cela nous sert à définir l'espace de l'ombre comme un espace pictural radicalement autre en marge du réel il nous faut maintenant définir ce que l'on entend par « ombre » et ce que l'on entend par « marge ». L'ombre se définit par elle-même en marge de la lumière, elle s'y oppose et est son contraire. Considérons ici la définition de la lumière et de l'ombre faites par Michael Baxandall dans *Ombres et Lumières*.

« La lumière elle est un flux d'énergie massique émis par une source de rayonnement »⁵¹ ; « comme le soleil, une bougie, une lampe etc. L'énergie massique (les photons) est une énergie en excès, qui produit en surplus de petites particules se mêlant pour former des particules plus grosses. La lumière visible est les photons de la partie intermédiaire de ce spectre. Il existe de nombreuses structures moléculaires à travers lesquelles l'énergie des photons n'est pas transmise sous forme visible. Il y a donc des inégalités, des interruptions du flux dans le monde. Des « trous dans le corps de la lumière »⁵².

Ces trous sont les ombres.

Les ombres percent donc des trous dans le champ optique, on peut en distinguer trois formes. Je note que dans un premier temps une ombre peut être une déficience locale, relative dans la quantité de lumière qui rencontre une surface, elle est alors objective. Dans le deuxième cas l'ombre est une variation locale et relative dans la quantité de lumière réfléchi de la surface vers l'oeil. Ainsi on note trois formes de déficiences, trois formes de l'ombre: que l'on appelle ombre projetée, ombre portée et ombre propre et d'ombrage. Max Milner va définir l'ombre comme « à la fois un en deçà et un au-delà de l'être, vers lequel se tournent les époques que les clartés rationnelles laissent sur leur soif d'illimité, mais aussi celles que tourmente l'idée d'un envers des choses et celles qui n'apprécient pleinement la lumière que dans la mesure où l'interposition d'un obstacle crée des contrastes donnant au monde visible relief et couleur. »⁵³

L'ombre est donc en marge, en bordure de la lumière. Mais qu'est-ce qu'est précisément une marge? Une marge se trouve au bord de quelque chose, à la frontière, à la lisière de... Elle est à côté de ce qui est au centre, de l'espace principal. C'est aussi un espace de déplacement, en sociologie la marge peut être conçue comme un espace d'ordre social alternatif, ce qui se passe en marge de l'ordre établi relève du contre-pouvoir et de la résistance⁵⁴.

Comme nous avons pu le voir mon travail se consacre presque exclusivement au relevé des ombres portées. Il est aussi important de noter que ces ombres de branches d'arbres sont créées à partir de l'éclairage public de la ville. Nous reviendrons plus précisément sur l'influence de l'éclairage pu-

51. Michael Baxandall, *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard, 1999, p.11

52. *Ibid.*, p.11

53. Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p.10

54. Voir sur le sujet: Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity, Heterotopia and social ordering*, Londres, Routledge, 1997, 2003 pour la présente édition (Taylor&Francis e-library)

blic dans la ville dans le chapitre quatre de ce mémoire. Mais revenons à notre conception de l'ombre comme un espace radicalement autre. Si nous allons aborder le sujet de l'ombre pour ses qualités picturales il est intéressant de noter que certaines expressions comme « mettre à l'ombre » font passer quelque chose d'immatériel car l'ombre et les couleurs sont les seuls objets du monde physique à ne pas avoir de matérialité.

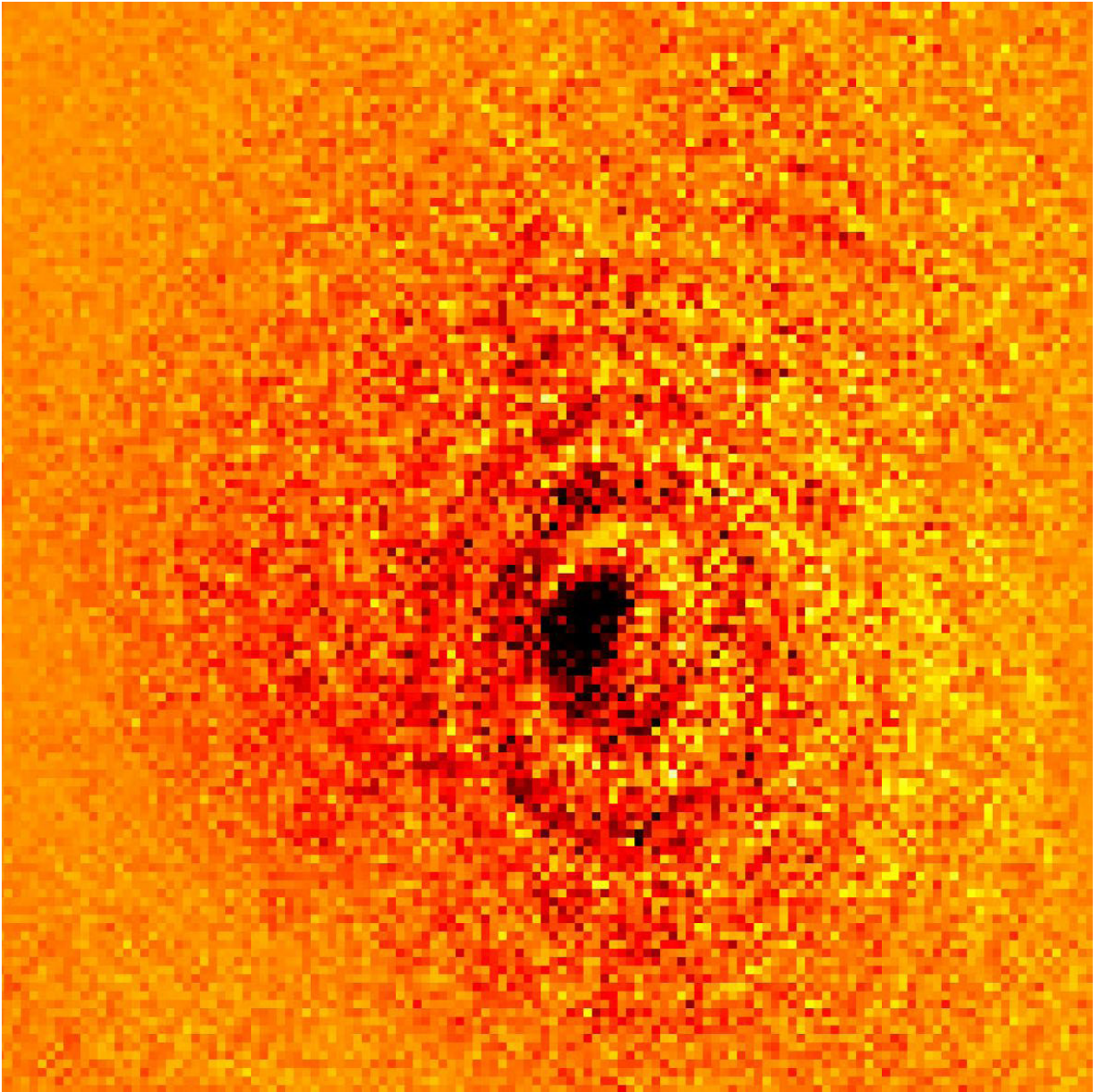
Elles ne sont qu'affaire de perception, cependant en 2012 une équipe de physiciens australiens de l'université Griffith dirigée par David Kielpinksi démontre qu'un seul atome suffit à bloquer la lumière. L'infiniment petit, tout comme l'infiniment grand possède une ombre.

«Mettre à l'ombre » signifie « aller en prison », un espace lui aussi défini par Michel Foucault comme une hétérotopie. Les prisons possèdent leurs propres règles et codes en marge du monde réel, de la société normative, elle crée ses propres normes, Je citerai le travail du photographe serbe Milomir Kovačević (réfugié politique en France depuis 1995) qui va passer six jours à prendre des photographies de six prisons bosniaques et croates quand l'état Yougoslave se désintègre, à raison d'une journée par prison et d'environ cinq cent clichés (soit quinze rouleaux de pellicule) par jour. Il se concentre sur les détails car « le détail permet de dire davantage [...] Le détail, c'est une intention à ce qu'il y a de singulier. »⁵⁵. Cette attention portée à ce qui est singulier rentre en conflit avec l'espace carcéral car ce dernier vise à tout uniformiser, à gommer toute individualité, à casser l'individu au moyen de l'uniforme, du matricule et de la surveillance constante. Mais les prisonniers pour garder une individualité (ou paradoxalement rentrer dans des rangs) usent de moyens divers pour créer des codes propres à l'espace carcéral comme les tatouages (ils diffèrent énormément selon les gangs et la zone géographique dans laquelle se trouve la prison) ou les photographies collées au mur des cellules. Un livre créé à partir de ce travail est publié aux éditions Actes-Sud en 1998 et les photographies seront exposées au sépulcre de Caen en 2000.

Être à l'ombre veut donc dire se trouver dans un espace autre qui est défini par ses propres règles, outre la prison je peux aussi citer l'exemple des catacombes comme un monde à l'envers du notre, existant en parallèle, complètement coupé de lumière naturelle. Mais cela nous ferait, pour l'instant, sortir de notre propos. En revanche l'espace urbain de nuit, lieu de mes relevés d'échantillons d'ombres, peut aussi être compris comme un espace de marge. D'autant plus que pour réaliser mon travail artistique je me place à l'ombre des arbres, dans un autre espace bien précis. Cet espace est défini par le cadrage de mes photographies, où, nous l'avons vu précédemment, l'attention est portée sur le détail. Ce détail peut être alors compris comme un espace négatif de l'image de la branche d'arbre, plus les ombres prennent la place dans le format plus elles forment un contre-espace, une image autre de l'arbre visant à l'abstraction totale. Au fil des saisons, grâce aux dessins réalisés de manière mensuelle, nous pourrons alors voir comment l'ombre dévore l'espace de la lumière, la situation s'inverse donc la lumière (représentée, toujours, par le quadrillage ou le travail de pointillés) devient un espace autre en marge des ombres. La marge prend alors le dessus sur le centre au fur et à mesure que l'on avance dans l'espace ou seront exposés les dessins de manière chronologique. Cet espace de marge ne sera pas simplement compris comme une picturalité autre prenant le dessus sur une certaine forme de figuration mais comme un espace possédant des implications sociales. En effet, nous le verrons dans le chapitre cinq consacré à la question du lieu, il se crée dans les marges des espaces de résistance à certaines formes de domination sociale.

Mais l'ombre ne crée pas seulement un espace radicalement autre que ce soit dans sa matérialité ou dans sa picturalité. Elle possède une aura, est présente dans tous les mythes et plus particulièrement dans certains rites funéraires. À la fois familière et inquiétante car elle rend invisible certaines

55. Milomir Kovačević, *La part de l'ombre*, Paris, Actes Sud, 1998, p.106



18. Ker Than, « First Picture of an Atom's Shadow—Smallest Ever Photographed » publié le 13 juillet 2012, <https://news.nationalgeographic.com/news/2012/07/120710-first-picture-atom-shadow-photograph-science-nature-smallest/>, consulté le 09 avril 2018

parties du monde connu, elle crée selon l'expression de Freud, dans le domaine de la psychanalyse, une « inquiétante étrangeté ».

2- L'inquiétante étrangeté de l'ombre, esthétique romantique contemporaine

L'ombre est donc une manifestation de « l'inquiétante étrangeté » telle qu'elle est définie par Sigmund Freud dans son essai du même nom en 1919. Elle prend le nom « *Das Unheimlich* » en allemand, « *the uncanny* » en anglais, le terme est cependant difficilement traduisible en française, selon l'aveu des traducteurs de l'essai il est même impossible de trouver un équivalent de « *Das Unheimlich* » dans la langue française. Il est ainsi traduit sous les termes d' « inquiétante familiarité » par Roger Dadoun, comme « l'étrange familier » par François Roustang ou comme « Démons familiers » par François Stirn.

Pour tenter de comprendre ce terme de manière plus précise et son rapport avec les ombres il convient donc d'en donner la définition la plus exacte possible. L'inquiétante étrangeté est donc un concept freudien qui « analyse le malaise né d'une rupture de la rationalité rassurante dans la vie quotidienne »⁵⁶. Dans l'essai publié en 1919 il ne fait pas de doute pour le psychanalyste que l'inquiétante étrangeté est du domaine de « *l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante, il n'est pas moins certain que ce mot n'est pas toujours employé dans un sens dont on puisse donner une définition précise, de sorte que, la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse en général.[...] la réceptivité à cette qualité de sentiment se rencontre à des degrés très différents chez des personnes différentes.* »⁵⁷ Freud définira tout au long de cet essai les conditions dans lesquelles le familier peut devenir inquiétant, effrayant et pourquoi. Il donne plusieurs raisons à ce familier «étrangement inquiétant»⁵⁸. L'inquiétante étrangeté est un endroit supposément familier ou l'on se retrouve désorienté, que ce soit à cause de la nuit tombée et d'une absence d'éclairage, d'une poupée de porcelaine paraissant vivante et réveillant une peur d'enfant etc. Cette impression d'Unheimlich concerne «tout ce qui devait rester un secret , dans l'ombre, et qui en est sorti»⁵⁹.

L'ombre présente, surtout dans sa dimension nocturne, les caractéristiques de l'inquiétante étrangeté. En effet c'est la nuit, que les ombres du paysage urbain se font tranchantes, qu'elles déforment l'espace environnant donnant à un trajet, un lieu, un sentiment d'étrange. Notre perception de notre espace familier s'en retrouve déformée car il devient parfois presque impossible de voir où je mets les pieds ou même de reconnaître ma propre rue. L'ombre portée présente donc une dimension inquiétante que nous allons étudier maintenant.

Rampantes et grandissantes au fil des heures (cela est surtout flagrant au coucher du soleil), fixes pendant tout le temps de la nuit où les lampadaires sont allumés, les ombres sont présentes dans notre environnement quotidien. Elles nous sont donc familières, pourtant elles n'en sont pas rassurantes pour autant. En effet les ombres se présentent comme des doubles de proximité, des

56. Dictionnaire sens agent, « l'inquiétante étrangeté » <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/L/%27inquiétante%20étrangeté/fr-fr/>, consulté le 06 avril 2018

57. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op.cit., p.213-214

58. *Ibid.*, p.214

59. *Ibid.*, p.222

« doubles de seconde espèce »⁶⁰ qui garantissent le réel (au même titre que le reflet et l'écho), elles en sont un complément nécessaire. Si il manque ce double l'objet n'est plus réel, il devient fantomatique. Mais rien de tangible ne sépare une ombre de son objet, elle n'est pas un double de la réalité mais y est inhérente. Pour chaque objet réel, inanimé ou vivant, il y a une ombre. Si elle est absente cela signifie la mort chez les vivants et un état de non-existence pour l'objet inanimé. Le double, l'ombre, est donc un garant de la matérialité de l'objet pourtant il en est privé. Il se situe donc à la frontière de l'existence et de la non-existence, « L'ombre, privée du corps qu'elle ombre, est dénuée de toute consistance tout comme est inconsistant un corps privé de son ombre. »⁶¹

Et dans la nuit les ombres, tout comme les branches d'arbres, s'entremêlent pour ne former plus qu'un amas noirâtre que l'on ne peut réellement identifier. Il est parfois même difficile de distinguer l'objet réel de l'ombre. Cela produit un sentiment de malaise chez le promeneur de nuit qui ne peut plus se repérer dans l'espace comme il le ferait en plein jour. Le trajet du « retour à la maison » effectué dans mon processus artistique bien que familier prend alors une dimension angoissante à la fois dans le trajet réel et dans le résultat plastique car l'ombre envahie la mimique de la lentille du microscope et le sol. Elle prend tout l'espace et n'a plus de corps réel.

« Distincte du corps [...] néanmoins semblable à lui, l'ombre, loin de se réduire à une vaine apparence, constitue, dans l'au delà, le support de l'être véritable, dont elle assume la destinée éternelle. Comment se représenter ce mixte de présence et d'absence? Un premier trait permet de l'imaginer sinon de l'expliquer: les ombres ne projettent pas d'ombres... C'est au début de l'ascension du mont du purgatoire, alors qu'ils tournent le dos au soleil, que Dante, regardant devant lui, s'aperçoit que son ombre n'est pas flanquée de celle de son compagnon et craint que celui-ci ne l'ait abandonné »⁶²

Sur les dessins effectués en hiver, je remarque surtout les lignes et le réseau formé par les ombres portées des branches. Ce réseau presque abstrait sert encore une fois à faire le parallèle entre la branche et la racine, le sol et le ciel et à considérer l'arbre comme un passage entre le tellurique et le monde du ciel. Mais son contraste du noir tranchant la feuille de papier blanche, dans sa phase préparatoire où la grisaille du processus de pointillé n'est pas encore en place, peut rappeler certaines photos de ruines prises par Lucien Clergue, il photographie en effet les ruines de la ville d'Arles au lendemain de la seconde guerre mondiale. En 1944 la ville est détruite par les bombardements alliés lors du débarquement de Provence. Enfant, il a été envoyé en « colonie de vacances » par la mairie pour le mettre, lui et les autres enfants de la ville, en sûreté. Il revient alors chez lui et sa maison est détruite, ainsi que la majorité de la ville. Clergue revient dans un environnement qui lui est familier, c'est chez lui, pourtant il ne reconnaît plus rien sinon ce qu'il peut transposer sur la ruine grâce à ses souvenirs.

Cet intérêt pour la ruine peut aussi nous rappeler celui de l'artiste états-unien Robert Smithson quand il prend en photo les ruines de Passaic réalisant ainsi la série des *Ruins in Revers*. Dans le paysage artistique français je donnerai aussi citer le duo artistique de Anne et Patrick Poirier, ils sont nés dans un monde en ruine, au contraire de Clergue qui a connu un monde avant les ruines⁶³, dans

« des villes en ruines, pas des ruines romantiques lavées par le Temps, des ruines de la violence nue et immédiate du Présent de la violence d'une guerre qui a ravagé le monde, accumulant

60. Clément Frosset, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004, p.10

61. *Ibid.*, p.24

62. Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, op.cit, p.32

63. Lucien Clergue est né en 1934, Anne et Patrick Poirier sont nés en 1942



19. Anne et Patrick Poirier, *Theater of Memory*, 1991, Bois de sycamore, tempera, livres et photographies, 160 x 170 x 200 cm

ruines sur ruines [...] Tout leur travail d'artiste sera marqué par cette mémoire des ruines, par ces ruines de la Mémoire »⁶⁴

Et les ruines de cette photo prise comme exemple, j'aurais aussi pu citer la série des marais de la Camargue où la nature est tellement dense qu'elle ne forme qu'un réseau de lignes abstraites, forment elles aussi une grille noir tranchant l'espace. Si le spectateur n'en lit pas la légende il a bien du mal à identifier un immeuble bien que la forme lui semble familière. Une fois identifiée il se produit un malaise car quelque chose manque, l'ombre de l'immeuble en ruine et une partie même de l'objet que notre imagination doit faire l'effort d'imaginer entier. Il se produit un brouillage du réel car si nous reconnaissons un objet nous n'en voyons pas la totalité et nous ne pouvons dire si il nous est montré sa réalité tangible ou son ombre.

Cette ombre, et c'est ce qui se produit dans mon travail, n'a alors plus de corps. Cela renforce encore plus cette impression d'« uncanny », d'inquiétante étrangeté. Je prends l'exemple cité par Clément Frosset dans son livre *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho* de la période métaphysique de Chirico entre 1912 et 1919 et plus particulièrement l'oeuvre *Mystère et mélancolie d'une rue*. L'ombre est projetée, le corps est caché, c'est une situation inquiétant car le corps disparaît. L'ombre devient alors indépendante de son objet, elle a une présence propre mais pourtant signifie l'absence. Où est donc passé le corps réel auquel elle est supposément rattachée? Cette « indépendance de l'ombre » est un procédé sur-utilisé en cinéma pour créer du suspens, l'un des exemples les plus célèbres est sans doute le plan sur l'ombre supposée du corps du comte Orlok dans le film *Nosferatu le vampire*, réalisé en 1922 par Friedrich Wilhelm Murnau. Sauf que le vampire ne possède pas d'ombre selon la légende, c'est donc ici un corps sans ombre qui s'étire à l'écran. Un corps détaché de son double qui fait douter le spectateur: est-ce l'ombre du monstre qui nous ai donnée à voir? Mais non, comme le montre la scène finale du film c'est bien le corps du comte Orlok qui est visible. Son corps lui, brûle au soleil et ne possède jamais son double, son ombre.

L'ombre, au contraire du spectre du début de Hamlet, va rester muette car si elle se mettait à communiquer cela l'assimilerait partiellement au monde des vivants. Or la particularité de l'ombre est de résider dans cet entre deux, dans cet espace autre à lisière du monde réel et tangible et du monde immatériel.

3- La présence de l'absence

Mais l'ombre en étant rattachée à un corps signifie tout à la fois sa présence et son absence. Si je ne vois que l'ombre le corps n'est plus présent, mais par son absence il signale paradoxalement son existence dans le réel. Des artistes contemporains se sont beaucoup intéressés à cette notion, nous allons nous intéresser à la démarche de l'artiste italien Claudio Parmiggiani qui commence en 1970 la série des *Delocazione*.

« Lorsque la chute, lorsque la catastrophe se produit, naît la splendeur de l'image. La *Delocazione*, comme processus de création par la destruction convoque l'idée de l'apocalypse. Il y a chez Parmiggiani une propension à repérer certaines formes du désastre et à les introduire dans l'œuvre. »⁶⁵

64. Dir. Pierre Hyppolite, *La Ruine et le geste architectural*, Paris, Presses Universitaires de France Paris-Ouest, Coll. « ritm », 2016, p.168

65. Véronique Mauron « La bibliothèque en feu : naissance des images Installation picturale de Claudio Parmiggiani »

20. Lucien Clergue, *Ruines d'Arles*, 1955, tirage vintage, 30,5 x 24cm, Arles, Atelier Lucien Clergue



21. Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu le vampire*, 1922, noir et blanc, 35mm - 1,33:1, 94mn



L'artiste italien Claudio Parmiggiani initie en 1970 une série d'installation et de recherches qu'il continue encore aujourd'hui : la *Delocazione*. Initiée par un hasard, Parmiggiani travaille avec l'empreinte, l'ombre (il emploie les deux de manière indifférenciée), le feu, la fumée et la cendre. En 1970 l'artiste doit exposer à la Galleria Civica de Modène une série d'œuvre dans une exposition collective « Arte et Critica'70 ». Choissant d'exposer ses œuvres dans une salle utilisée habituellement comme réserve il retire les objets disposés contre les murs afin d'installer son travail. A ce moment ci il remarque que les objets de la salle laissent des traces au mur sur lequel ils étaient appuyés. Ces empreintes d'objets intéressent alors Parmiggiani qui va alors souligner l'empreinte de ces objets laissés au mur en re-dessinant une silhouette créée par la poussière s'accumulant avec le temps dans la pièce. C'est la toute première *Delocazione*.

Peu à peu Claudio Parmiggiani va accentuer le processus, il ne contente plus de redessiner une silhouette déjà présente mais va créer par le feu cette silhouette qui va alors être faite de fumée et de cendre. L'artiste va donc alors mettre des tableaux dans une pièce choisie, brûler les tableaux (ou des livres comme dans l'installation de la bibliothèque du MAMCO de Montpellier) en brûlant des pneus disposés dans la pièce et observer le résultat. Une part est donc laissée au hasard, le feu n'étant pas maîtrisable, cette utilisation du combustible rend donc le processus risqué, imprévisible et dangereux, tout pourrait mal tourner pendant la mise en œuvre de l'installation.

On notera aussi que l'espace est toujours propre à l'œuvre, ainsi la *Delocazione* est unique, propre à son lieu et ne pourra pas être reproduite. Et quand le spectateur pénètre le lieu de l'installation il éprouve un sentiment étrange : la pièce est vide de tout objet, de toute présence physique, pourtant le spectateur a la sensation qu'elle est habitée et qu'il y a quelque chose dans le vide de l'espace.

C'est ce que veut provoquer l'artiste chez le spectateur, une sensation de présence, de rémanence, dans un lieu absolument vide. Pour cela il se réfère beaucoup aux ombres claires observées à Hiroshima. Après le bombardement on a en effet observé l'empreinte des corps soufflés par l'explosion, il n'en restait que les contours, tout le reste de la victime ayant été calciné jusqu'à ce qu'elle ne soit plus que poussière sur un mur. On retrouve donc ici le même processus, la matière a été détruite par le feu, il n'en reste qu'une trace visible formant un contour parfois incertain sur les murs d'une absence et d'une rémanence de ce qui se trouvait là avant la destruction.

Claudio Parmiggiani travaille donc avec l'absence, la *Delocazione* (ce qui signifie « déplacement » en italien) est empreinte et poussière, ce sont deux composantes essentielles à l'œuvre. Car pour l'artiste l'empreinte dit l'absence, elle oblige à penser la destruction avec son reste (Hiroshima, encore). L'absence a comme un pouvoir psychique qui nous oblige à penser et à toucher une matière même de l'absence. Elle dit en négatif un état des lieux comme le formule Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu* : « la tonalité mélancolique des œuvres de Parmiggiani semble profondément liée à une sorte d'état des lieux émergeant en négatif de la disparition des choses elles-mêmes »⁶⁶.

L'artiste manifeste donc un passage du temps, un temps sans temps car tout nous désoriente dans l'œuvre, dans une image donnée en négatif. Il va sculpter cette absence grâce à l'ombre et à la poussière, Didi-Huberman nommant même un des chapitres de *Génie du non-lieu* « élevage de poussière ». La poussière est considérée comme la poétique de la matière en mouvement, une poétique des paradoxes. Elle permet de penser le monde, d'y instaurer par sa matière se déposant sur les objets une temporalité dans un espace souvent clos comme dans les installations de l'artiste « La

ni à Montpellier », <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html>, consulté le 23 octobre 2017

66. Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001 p. 86-87



22. Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 2014, fumée et suie sur bois, New-York, galerie Bortolami

poussière est utilisée comme un matériau d’empreinte et l’air lui-même – haleine du temps – comme le médium général du processus »⁶⁷. L’œuvre aspire à l’immatériel par son processus même : la destruction, le feu, la fumée créant une présence de l’absence et des formes rescapées des flammes.

*« De la fumée émergent des formes rescapées
ombres lumineuses, empreintes de lumières.
Des images non pas comme ombre d’une forme physique
mais comme forme physique de l’ombre.
Le regard introduit à la profondeur plastique du néant,
à l’âme de pure lumière des choses, au rien. »⁶⁸*

Autre chose qui frappe dans les *Delocazione* de Claudio Parmiggiani : le gris. Les ombres ne sont en effet pas noires et si la surface cachée par l’objet brûlé reste blanche, son empreinte, son contour, sont gris. Il se forme ainsi dans l’œuvre une tache grise, non iconique, qui n’est pas symbolique mais qui est primordiale et peut se définir comme un indice de ce qui a été et de ce qui est une matière de l’absence. Puisque qu’il ne reste de l’objet (ici du livre) que de la suie et des cendres éclatées dans l’espace à la manière d’un pochoir les choses de l’ombre émergent hors d’elles-mêmes. Ainsi la présence du gris est capitale dans l’œuvre, elle définit sa colorimétrie.

Définit par Gerhard Richter le gris : « *Au pire il n’exprime rien, ne suscite ni sentiment ni association d’idées ; en réalité, il n’est ni visible ni invisible. Cette insignifiance lui confère la propriété de communiquer, de mettre en évidence, et ceci d’une manière presque illusionniste comme sur une photo. Aucune autre couleur n’est capable de visualiser le néant* »⁶⁹.

Être capable de visualiser le néant pourrait être une bonne définition de la *Delocazione*, en effet elle est une immense surface de grisaille donnant à voir la présence d’une absence.

Cette grisaille participe donc de manière indissociable à l’œuvre, tout d’abord parce qu’il s’agit de la couleur même de la cendre et de la suie, ce qui a brûlé n’a plus de couleur, est à peine présent et se trouve dans un entre deux pictural et physique, entre matière et immatériel, entre présent et absent, entre vivant et fantôme. La grisaille est aussi la couleur de cet entre deux crépusculaire « entre chien et loup » entre la nuit et le jour. Ainsi le gris ajoute une dimension étrange, mystérieuse et presque fantastique à l’œuvre de Claudio Parmiggiani, des formes surgissent du néant sans que nous sachions si ce sont des objets réels bien présents ou des hantises tout droit sorties de notre imagination.

« Hantise : magie noire de l’air ambiant, son étrange « vie » d’effluves propagées jusqu’au plus intime de nous-mêmes, de notre vie [...] L’effet atmosphérique d’une disparition coupable d’envahir tout l’espace, de le densifier [...] puis se dépose « sa présence » manière de dire la manière psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la surveillance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes [...] avec cette densification s’impose le pouvoir de l’étrangeté avec cette modification spatiale s’impose le pouvoir du lieu »⁷⁰

67. *Ibid.*, p.64

68. Claudio Parmiggiani, *Polvere*, Paris, Gori, 1998, p.3 cité dans Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani*, Paris, Actes Sud, 2003

69. Gerhard Richter, Extrait d’une lettre de Wilde à Edy, 23.02.1975, in *G. Richter, Textes*, Paris, Les presses du réel, 1999 cité dans Mauron, Véronique, *Le Signe incarné, ombres et reflets dans l’art contemporain*, op.cit p.193

70. Didi-Huberman, Georges, *Génie du non lieu*, op.cit. p.123

Le pouvoir du lieu s'impose donc au spectateur, la forme, même la forme humaine a elle aussi une capacité à devenir un lieu, car le lieu est une zone de vivant impersonnelle pouvant se révéler étrange et inquiétante. Cette inquiétante étrangeté du lieu se fait, nous l'avons plus haut, par son vide révélant une absence donc une présence, une ombre, une empreinte. La disparition d'une forme qu'elle soit vivante ou non densifie l'espace, son ombre [son absence] va peser dans le lieu justement parce qu'elle a disparu. La manière qu'a Claudio Parmiggiani de représenter l'absence par le procédé de la brûlure passe donc par sa rémanence, son ombre. L'ombre cette matière du lointain, capable d'influence directe sur son environnement, nous pouvons presque la toucher, presque la sentir car elle prend possession du lieu et possession de nous. La *Delocazione* est donc une méthode de recherche initiée il y a quarante ans sur l'absence et sa présence, sur le vide et le lieu, elle ne peut se faire en dehors de son lieu et celui-ci est unique à chaque fois qu'une *Delocazione* est créée, elle ne peut être reproduite et elle et son lieu sont interdépendants. Empreinte et poussière, l'œuvre dit l'absence, oblige à penser la destruction avec son reste, sa trace, utilisant la poussière « comme un matériau d'empreinte et d'air lui-même – haleine du temps – comme le médium général du processus »⁷¹.

4- L'ombre comme envers du monde visible

Nous avons donc défini l'ombre comme un espace pictural autre porteuse d'une « inquiétante étrangeté » qui lui est propre. Par sa présence elle indique l'absence, ou plutôt l'absence du corps rattaché à l'ombre montre la présence de l'absence, ceci a été développé grâce à l'exemple de la série des *Delocazione* de Claudio Parmiggiani. Nous allons maintenant montrer comment l'ombre grâce à toutes ses propriétés présente aussi un envers du monde visible et matériel. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Max Milner en écrivant son essai sur l'ombre l'intitule *Envers du visible*.

C'est notamment comme cela qu'on va considérer certains espaces comme en dessous de notre monde visible, à l'ombre de celui-ci. Ce qui se trouve en opposition avec la lumière, dans ses marges, est comme nous l'avons montré, un espace radicalement autre, une hétérotopie. Je montrerais ici comment je peux dire d'un espace d'ombre qu'il est un monde autre en prenant l'exemple des catacombes, autre forme d'hétérotopie développée par Michel Foucault dans sa conférence et le texte qui l'a suivi. Monde autre à l'ombre possédant ses propres règles, les catacombes fascinent. Envers du monde de la surface, espace négatif, hors des normes, en cohabitation avec le monde des morts, les catacombes intriguent. Lieu de visite à Paris elles sont très touristiques mais possèdent toujours d'autres entrées plus secrètes, auxquelles, pour y avoir accès il faut y avoir été initié. Il se crée ainsi un espace radicalement autre, un monde souterrain en opposition totale avec le monde de la surface dont seuls quelques initiés connaissent les entrées, possédant ses propres règles, fêtes et pratiques sociales. Espace pensé de manière pratique quand elles étaient utilisées car elles n'avaient pas seulement un usage religieux et rituel, servant aux enterrements et aux pèlerinages et parfois même à des repas pris en communauté chez les romains elles ont aujourd'hui perdu leur valeur de cimetière en tant que lieu où l'on va se recueillir mais pas celle de pèlerinage.

Mais mon travail ne se concentre pas sur les catacombes, en revanche ce qui a été dit sur ce lieu peut, d'une certaine manière, se généraliser à tous les espaces dits de l'ombre. Car tout ce qui se trouve dans l'ombre possède des codes différents. Je ne me déplace pas dans un lieu ou sur un trajet de la même façon si on est la nuit ou le jour. Je reviendrais plus en détail sur le féminisme spatial dans le chapitre cinq mais pour

71. *Ibid.*, p.64

en donner un bref exemple je peux affirmer qu'il existe des codes, des règles de déplacement, utilisés par les femmes la nuit radicalement différentes de celles des hommes. Par exemple certaines femmes ne se déplacent qu'en groupe passé une certaine heure, ont des tenues de rechange avec elles dans l'espoir de limiter les risques d'agressions et privilégient les taxis à la marche ou aux moyens de transports.

Mais si le féminisme spatial nous aidera à décrire l'espace de l'ombre comme un espace de résistance aux normes et au patriarcat il ne décrit cependant pas spécifiquement l'ombre comme un « envers du visible ».

On peut considérer l'ombre comme l'envers du visible de manière plus précise si l'on considère le sens métaphorique de l'ombre. Dans tout ce chapitre j'ai abordé le sujet de l'ombre comme un espace autre porteur d'une inquiétante étrangeté de manière très physique sans prendre en compte les autres moyens de l'ombre. Car l'ombre ne se définit pas uniquement comme une absence de lumière, plusieurs civilisations considèrent l'ombre comme une importante partie des rites funéraires. Ainsi, en Chine la tradition veut qu'on ne se penche pas sur un cercueil car si ce dernier se renferme l'ombre de celui qui s'est penché y resterait enfermé. Dans l'Égypte Antique l'ombre comme double de l'homme est la preuve que la vie ne s'arrête pas après la mort car l'ombre survit à son propriétaire. On retrouvera aussi beaucoup dans la littérature occidentale la notion de l'ombre utilisé de manière indifférente avec celle du fantôme.

Car l'ombre littéraire, nous l'avons déjà vu, présente un double de son propriétaire, elle lui est indissociable mais peut devenir inquiétante. Elle est la manifestation d'un monde autre qui n'est pas régit par les règles du monde physique. Dans certaines oeuvres de la littérature fantastique du XIX^e siècle l'ombre peut même prendre le dessus sur le monde matériel pour envahir le personnage. Le double du monde autre va prendre le dessus sur l'habitant du monde matériel, il représente un monde invisible venant dévorer la réalité. Je retrouve donc la notion de recouvrement d'une surface (ici le monde visible) par un noir d'un monde à l'envers de ce visible que l'on retrouve dans mon processus créatif.

Outre l'ombre dans le milieu de la littérature l'ombre utilisé comme moyen d'expression artistique brouille les frontières par différentes techniques utilisées notamment par Victor Hugo quand il exerce son activité de dessinateur. Frottis, estompes, zébrures, lavis etc. Servent à estomper les limites du visible, à introduire l'informe pour brouiller les contours et introduire l'ombre. Cependant c'est là tout l'inverse de ma pratique artistique, la découpe de la plasticine sur le carton, ou de l'encre sur la feuille, est nette, elle tranche l'espace de la représentation pour mettre l'ombre au premier plan du réel, mettant ainsi en lumière un monde invisible. Car « *si l'effacement des contours introduit, au sein de l'image, incertitude et instabilité, il a pour résultat, en ce qui concerne ses limites externes, un désenclavement, une ouverture sur l'infini, qui est un lieu de passage, si passage il y a, vers une réalité autre, et plonge l'esprit du contemplateur dans un état qui est à la fois de repos et de quête.* »⁷² Cette contemplation se retrouve aussi dans mon travail soit par les dimensions des modelages qui englobent le spectateur, le plongeant entièrement dans l'espace pictural, soit par la multiplicité des dessins qui amènent à une déambulation dans l'espace d'exposition. Le contemplateur marche au fil de la mémoire des branches, au fil du cheminement ayant amené à cette pratique artistique.

Si l'esthétique hugolienne emploie l'ombre comme un quasi synonyme de « ténèbres », « obscurité » et « nuit » il convient aussi de rappeler l'importance du milieu liquide et de l'océan. En effet, quel monde n'est-il pas plus « à l'envers du visible » que celui des profondeurs sous-marines? Si je me permets de rapprocher cette esthétique de la mer avec mon travail c'est grâce à la façon dont

72. Max Milner, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, op. cit., p.278



23. Ici un exemple de recouvrement sur une oeuvre, Laura Bourboulon, *19. Oct. 2016, 2017*, plasticine noire sur carton gris

la plasticine s'étale sur le carton, elle n'est jamais uniforme et, surtout dans l'oeuvre *19 Oct. 2016* présente une très importante quantité de noir, faisant ainsi apparaître les petites éclaircies de lumière comme des archipels sur un océan agité. Cette façon de s'étaler, si j'y regarde de plus près, peut rappeler au contemplateur les motifs de la mer formés par le vent à la surface. L'ombre a presque un miroitement et en effet, je peux me demander si il existe « une ombre qui ne soit pas mêlée de clarté? »⁷³

Mais l'ombre est avant tout une manière de voir en négatif un monde en dessous du notre, elle peut être un aperçu, une ouverture sur le monde des morts. Certains dessins le montrent, par exemple celui ou Victor Hugo où il illustre la légende du mancenillier « *dans lequel l'ombre portée d'un arbre figure un tête de mort, conformément, on l'a vu, à la légende selon laquelle cette ombre est mortelle à qui-conque s'y endort.* »⁷⁴. Je retrouve encore ici un exemple d'arbre dont l'ombre a une portée extrêmement symbolique, parfois de très mauvais augure et porteuse de mort. Les ombres des arbres ne sont donc pas anodines, il faut y prêter garde car elles peuvent renfermer la mémoire d'un lieu ou une mort certaine.

*« Il est facile d'imaginer [...] la surprise de découvrir un monde auquel l'inversion des teintes donne un aspect surréal, un monde envahi par l'ombre - la photographie à ses débuts privilégiant, pour des raisons techniques, les lieux et les objets fortement éclairés, c'est-à-dire tout ce qui apparaît en noir dans le négatif. »*⁷⁵

Il ne s'agit cependant pas dans ma pratique artistique de travailler à partir du négatif des photographies documentaires nécessaires à mon travail — elles sont qui plus est prises en couleur! mais de travailler à partir de la matière même du « monde négatif ». Il me faut pour cela effectuer de cadrage et de re-cadrage. Ainsi le monde de l'envers, à la fois mimétique de la branche de l'arbre et de sa racine devient la partie visible du monde. En déterrants les racines de la mémoire pour les mettre sur le sol, alors je déterre la mémoire même du lieu où est planté l'arbre, qui est, encore une fois, un témoin du temps qui passe.

Mais cette façon de travailler avec le monde négatif, à l'envers du visible, ne s'exprime pas seulement dans la façon de faire l'oeuvre mais aussi dans les moyens de sa préparation. Je travaille la nuit, et cette nuit noire d'encre implique une façon de travailler bien précise que nous allons étudier dès maintenant.

73. *Ibid.*, p.283

74. *Ibid.*, p.272

75. *Ibid.*, p.275



24. Victor Hugo, *L'Ombre du mancenillier*, BNF, NAF 1350, f°7

IV - Veilleure, l'intérêt pour le travail de nuit

« La nuit n'est pas le négatif du jour; les surfaces ne cessent pas d'être blanches pour devenir noires: en réalité ce ne sont pas les mêmes images. Tout s'est déformé, le soir, en une divagation crépusculaire, suivant des perspectives et des plans irréels; c'est une création qui n'est pas forcément démoniaque (il est trop facile de la nommer ainsi), mais qui cependant surprend et trouble par son étrangeté. Paris, capitale de la Raison, nef toujours à flot, ville-lumière, n'y échappe pas plus que les autres masses urbaines. Et même, on peut dire qu'il y a, la nuit, un Paris dangereux qui est comme la somme de toutes les âmes inquiètes des Parisiens, échappés de leurs bouches endormies »⁷⁶

Je n'ai cessé d'affirmer une chose lors de ce texte: toutes mes photographies d'ombres, mis à part celles réalisées lors de ma visite des camps⁷⁷, sont réalisées de nuit et non pas de jour. Impossible de s'en rendre compte en regardant le résultat final.

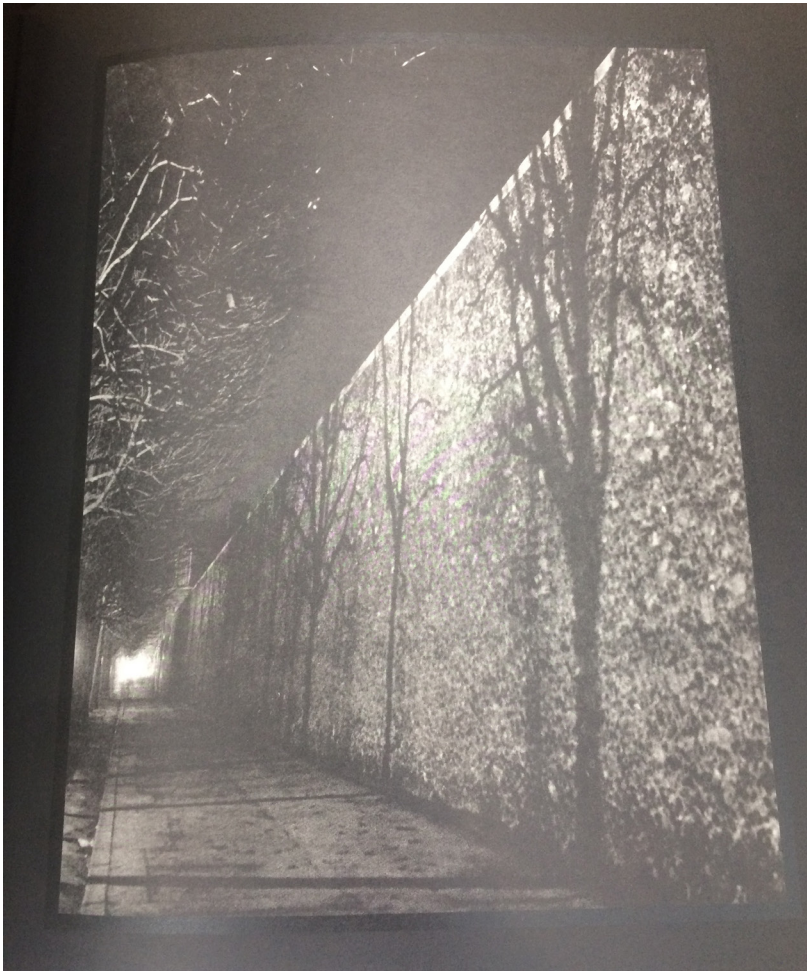
Cependant ce travail de nuit et cette persistance à ne vouloir travailler que la nuit malgré les diverses contraintes, éclairage de rue trop fort ou pas assez, mal positionné dans le lieu repéré de jour, devantures de magasins toujours allumées en fonction de la période de l'année, en été le travail de recollection commence de plus en plus tard etc. Mais ces différentes contraintes à mon travail d'échantillonnage servent aussi à établir un protocole précis qui a ses propres implications sociales. Par exemple, et j'y reviendrais plus tard en prenant l'exemple du travail de la plasticienne Larissa Fassler, se déplacer de nuit dans l'espace urbain en tant que femme comporte des implications sociales et des codes différents de ceux des hommes, nous l'avons déjà vu.

Il y aussi le geste et l'action de marcher dans la ville de nuit qui ne sont pas sans conséquences, nous avons déjà exploré l'inquiétante étrangeté de l'ombre dans les précédents chapitres. La nuit a sa propre atmosphère, pourtant celle ci peut avoir des aspects radicalement différentes. À la fois rassurante et inquiétante, porteuse de cauchemar ou au contraire apaisante dans son onirisme, les interprétations du rôle de la nuit sur la vie humaine sont nombreuses. Elle possède aussi un aspect fantasmagorique qui lui est propre, en créant ses propres images la nuit déforme le monde réel pour en créer un autre, à la frontière de ce qui est et ce qui n'est pas.

Certains artistes tels que Brassai, quand il photographie Paris la nuit, utilisent la marche comme mode de déplacement, Henry Miller l'appelle d'ailleurs le photographe « le piéton de Paris ». Je note aussi la démarche d'Ernest Pignon-Ernest qui marche énormément la nuit avant de réaliser ses oeuvres, il choisit le lieu de son installation artistique en fonction de son pouvoir d'accueil. Je citerai Nicolas Restif de La Bretonne, qui sur l'actuelle Place des Vosges (qua-

76. Brassai, Paris la nuit, préface de Paul Morand, Paris, Flammarion, 1933, 2001 pour la présente édition, s.p.

77. On pourrait cependant dire que malgré tout ces photographies montrent une version plus métaphorique de la nuit. On le voit dans le film Nuits et Brouillard d'Alain Resnais datant de 1956, tout est filmé de jour pourtant il est indéniable qu'une nuit permanente pèse sur le complexe des camps de concentration et d'extermination d'Auschwitz. Il est aussi intéressant de noter que le nom du documentaire est tiré du nom que les nazis donnaient aux camps « Nacht und Nebel » ce qui démontre d'une volonté de jeter dans l'oubli les camps et les atrocités qui y ont été commises.



25. Brassai, photo 12, *Paris la nuit*, « c'est devant le mur de la prison de la Santé, sous les arbres du boulevard Arago, que la guillotine tranche la tête des condamnés à mort » héliogravure, noir et blanc, 1932

26. Brassai, photo 4, *Paris la nuit*, « les arbres des Tuileries se dressent dans le ciel lumineux de la place de la Concorde et de l'avenue des Champs Élysées », héliogravure, noir et blanc, 1932



trième arrondissement) réalise le plus vieux graffiti de Paris en 1704, on peut toujours voir aujourd'hui marqué sur une des colonnes de l'ancienne Place Royale « 1704 NICOLAS ».

La nuit a donc aussi une dimension clandestine, j'évoquais Pignon-Ernest, considéré comme le précurseur du street art par les graffitistes, il effectue des graffitis en 1966, un art qui se voit de jour mais se réalise principalement de nuit car hors la loi. La nuit permet donc de cacher, de maintenir un certain secret. Mais elle est aussi une obscurité relative, surtout en pleine nuit au XXI^e siècle! En 1667 Louis XIV fait installer les premiers éclairages publics mais il faudra attendre le XIX^e siècle et l'éclairage au gaz pour que le système se popularise et que Paris soit éclairé. Alors, la nuit n'est plus noire d'encre mais devient de plus en plus claire et de plus en plus jaune à cause des ampoules électriques.

Restif de La Bretonne est d'ailleurs comparé à un hibou par Roger Grenier («ce vieux hibou de Restif»⁷⁸ et va mettre en parallèle les effets des réverbères sur les ombres, car ceux-ci les accentuent comme dans un clair-obscur. Le contraste entre les ombres créées par l'éclairage public est donc beaucoup plus important que celui créé naturellement par le soleil dans l'espace urbain.

« Au premier rayon de ce soleil, le pays nocturne se pare de toutes ses ombres, et la matière commence des nues sinistres et merveilleuses. Le tronc lisse et sensuel des platanes paraît tout d'un coup d'une pierre lépreuse, alors que les pavés imitent les tons et les plus riches marbrures d'une chair noyée; l'eau même se couvre de toutes les lueurs du métal; il est une apparence où la vie n'est plus. Cette nature étrange, qui ne pousse ni ne respire, mais où tout s'agite et grimace, semble la scène perpétuellement prête pour une action secrète. »⁷⁹

Par « ce soleil » Paul Morand entend le bec de gaz, donc l'éclairage public, que Brassai, d'ailleurs, n'aime pas lui préférant le brouillard, il évite le flash à tout prix et « se méfiait des lumières de la ville et s'était édifié toute une théorie à leur sujet, les unes utiles à son art, d'autres nuisibles. Il aime la lumière d'une seule source. »⁸⁰. L'éclairage public a donc des particularités qui lui sont propres, à la fois instrument nécessaire à ma pratique artistique mais aussi outil de surveillance il possède des propriétés doubles et il convient de l'utiliser à bon usage.

Intéressons nous donc à ces particularités de l'éclairage public, dans son article paru en 2008 dans *History Today*, Chris Otter note que:

« Nothing, perhaps, epitomizes modern humanity's escape from natural parameters more than the ability to turn night into day. These scholars have, however, seldom viewed the erasure of night as a positive development. In Discipline and Punish (first published in English in 1977), Foucault argued that the modern world was a surveillance society, in which light and vision traps everyone in an inescapable web of insidious supervision. For Foucault, the archetypal structure of surveillance society was Jeremy Bentham's Panopticon, a radial prison where all prisoners were permanently visible from a central watchtower. Bentham's design included lamps which would extend this visibility into the night. In other essays, Foucault argued that in the Panopticon illumination was used as a technique of 'subjection'. Panopticism was soon applied beyond the prison, producing a 'general panopticism of society', in which

78. Brassai, Roger Grenier, *Correspondances 1950-1983*, précédé de *Brassai et les lumières de la ville* par Roger Grenier, Paris, Gallimard, 2017, p.9

79. Brassai, *Paris la nuit*, op.cit., s.p.

80. Brassai, Roger Grenier, *Correspondances 1950-1983*, op.cit, p.19



27. Graffiti de Nicolas Restif de la Bretonne, *1704 Nicolas*, 1704, visible au 11 Place des Vosges, 75004 Paris

*obscure spaces were saturated with light and whole populations subjected to surveillance.*⁸¹ »⁸²

Effectuer un relevé d'ombres, à l'envers de ce que le lampadaire met en lumière c'est donc se placer dans une posture de résistance, en mettant en lumière l'ombre comme un espace pictural autre. Je laisse de côté ce qui est visible pour me concentrer sur l'invisible. Il s'agit de se placer dans une opposition radicale, car l'ombre est un espace de marge et par conséquent selon certaines sociologues anglophones comme Rose un espace de résistance. Mais paradoxalement en allant rechercher la mémoire de la ville dans son ombre je l'éclaire car je l'arrache des arcanes obscures où elle était cachée.

Travailler de nuit implique donc une tentative de mettre fin à l'obscurité, souvent à des fins de surveillance des individus. En effet plus la lumière se fait dans les rues et les habitations une fois la nuit tombée plus il est facile d'aller espionner chez son voisin, créant ainsi un système où tout le monde s'entre-surveille. Il faut donc de rester vigilant à ce qui se passe dans l'ombre mais aussi à ce qui est, paradoxalement, tapi dans la lumière. Parfois éclairer quelque chose est la meilleure façon de le faire s'effacer, car telle une ombre déclinante en fonction de la position du soleil. Travailler sur les ombres de nuit est donc un acte de résistance à l'oubli induit par la lumière tranchante qui uniformise l'espace et la société.

81. Rien, peut-être, n'incarne plus la libération de l'homme moderne des paramètres naturels que la capacité à transformer la nuit en jour.

Ces penseurs ont, cependant, rarement vu l'effacement de la nuit comme un développement positif. Dans *Surveiller et Punir* (paru pour la première fois en anglais en 1977) Foucault soutenait que le monde moderne était une société de surveillance, dans laquelle la lumière et la vision piégeaient tout le monde dans une inextricable toile de surveillance insidieuse. Pour Foucault, la structure du Panoptique de Jeremy Bentham, une prison radicale dans laquelle les prisonniers étaient visibles en permanence d'une tour de guet centrale, était l'archétype de la structure de la société de surveillance. L'invention de Bentham incluait des lampes qui étendaient cette visibilité dans la nuit. Dans d'autres écrits Foucault soutient que dans le Panoptique les illuminations sont utilisées comme une technique « d'asservissement ». Le panopticisme fut vite employé hors de la prison produisant un « panopticisme général de la société », dans lequel les espaces obscures étaient saturés de lumière et où les populations entières étaient soumises à la surveillance.

82. Chris Otter, «Let There Be Light: Illuminating Modern Britain: Pressure in the Nineteenth Century to Introduce Artificial Lighting Was as Much about Enhancing Privacy as about Reducing Crime, According to Chris Otter », *History Today*, publié en octobre 2008, <https://www.questia.com/read/1G1-186516007/let-there-be-light-illuminating-modern-britain-pressure>, consulté le 20 mars 2018

V- L'importance du lieu dans le processus de faire

1-La rue parisienne: réservoir de motifs et espace de création

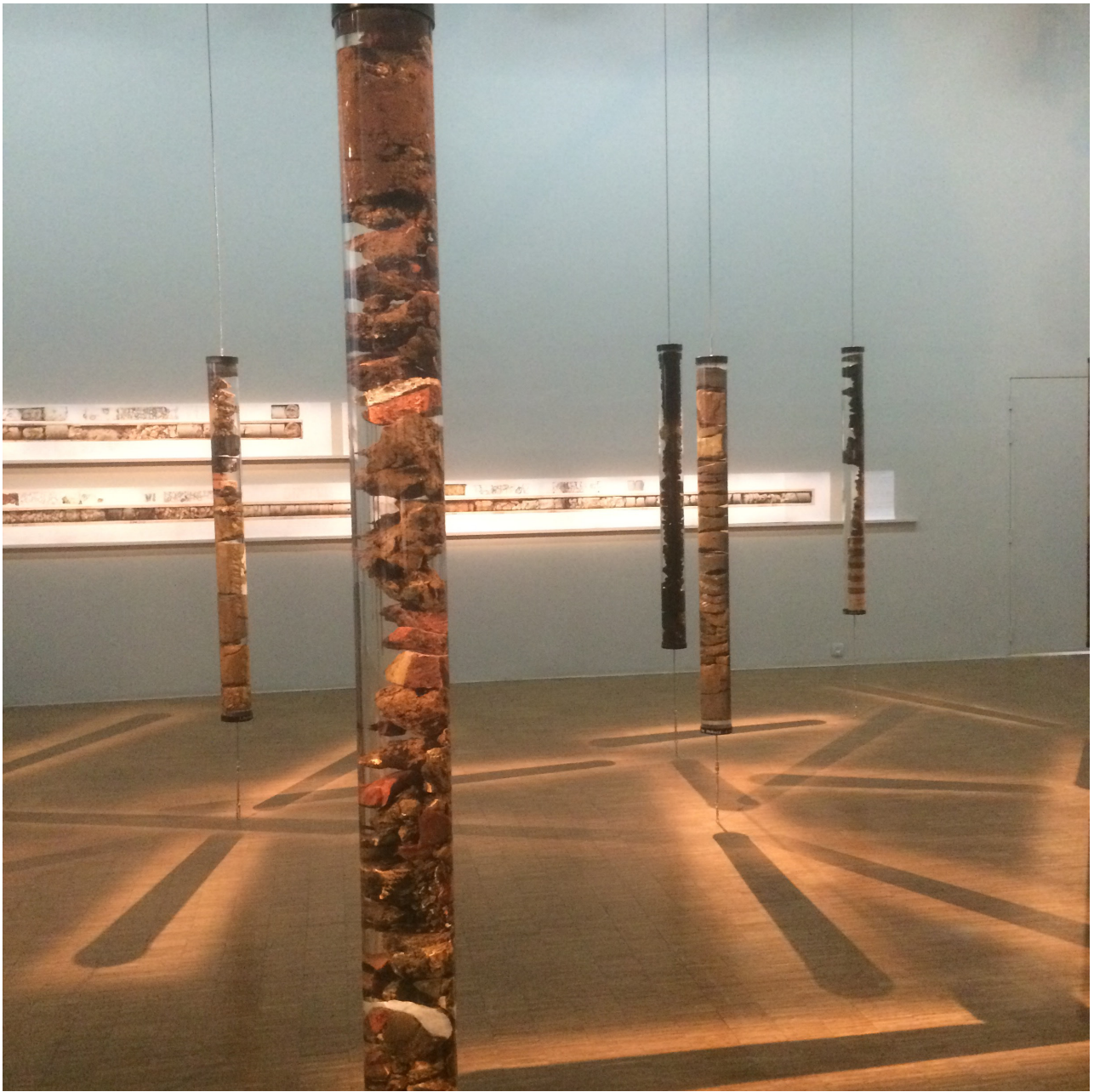
*Je m'attache aux pulsations des villes
A leur existence mouvementée
Je respire dans leurs espaces verts
Je me glisse dans leurs ruelles
J'écoute leurs peuples de partout
J'ai aimé les cités Le Caire ou bien Paris
Elles retentissent dans mes veines
Me collent à la peau
Je ne pourrai me passer
D'être foncièrement :
Urbaine.⁸³*

« Travailler la nuit, dans la ville et ses artères » c'est de ce protocole de relevé que se constitue donc mon travail. Ce n'est pourtant pas n'importe quelle ville, je travaille sur et dans Paris, « ville lumière », « la capitale du XIX^e siècle ». La ville la plus visitée du monde dégage une aura de fascination pour ses visiteurs et ses habitants. Il ne s'agit pourtant pas ici de faire une collection, un relevé, des lieux touristiques de la capitale mais de puiser des motifs dans la ville elle-même. Paris sert ici de réservoir graphique, ses rues, ses passages, ses sols, ses arbres etc. sont les motifs à partir desquels se constitue mon travail (à l'exception d'occasionnels voyages que nous avons déjà mentionné). Il s'agit, comme expliqué précédemment, d'un travail non pas de flânerie comme chez Baudelaire, mais d'une opération reposant sur la récollecion et le relevé de traces d'histoire présente dans la ville, c'est le travail du chiffonnier, cette posture de ramassage qui m'intéresse.

Paris offre, depuis toujours, de nombreuses traces de son histoire. Que ce soient les graffitis de Nicolas Restif de la Bretonne, les marques des différentes crues de la Seine, les mémoriels et différents monuments aux morts, les plaques commémoratives, l'architecture etc. Tout dans cette ville est témoin de l'histoire. Il me faut donc aller chercher des empreintes et des traces à partir des ombres de Paris, des ombres de son histoire, des choses disparues. L'intérêt pour cette ville est un intérêt pour le quotidien. Les traces de la grande histoire de la vie parisienne s'entremêlent avec les traces de la vie quotidienne des parisiens d'aujourd'hui, marchant, vivant, aimant, jouant sur des lieux où se sont joués l'histoire (révolution, Commune, occupation, rafles, libération, manifestations, massacres etc.), créant leur propre histoire comme une couche de micro-événements par-dessus les strates de la mémoire. Ce sont ces strates, visibles par moyens détournés (l'ombre des arbres, carottage du sol chez le duo de Joan Hadjithomas & Khalil Joreige), dans la ville qui m'intéressent alors dans mon travail.

Avec les *Times Capsules* le duo d'artiste révèle l'histoires de certaines villes (Paris, Athènes, et Beyrouth) de manière verticales. Faisant appel à des archéologues et une équipe de scientifiques s'occupant du carottage Joan Hadjithomas et Khalil Joreige re-sculptent les dessous des villes. Ils

83. Andrée Chedid, « Le Chant des villes », poème inédit commandé par *Le Printemps des Poètes* 2006



28. Joan Hadjithomas & Khalil Joreige, *Time Capsules*, 2017, du projet *Unconformities*, technique mixte, recomposition d'éléments issus de forages, résine expérimentale et tube en Perspex

ont choisis Beyrouth, Athènes et Paris car ces cités ont une importance personnelle pour les artistes. Elles sont aussi choisies pour leur histoires et leur importance dans l'histoire. Les villes enterrées sont rendues visibles grâce au carottage et à la résine permettant de mettre en place une lecture de la mémoire de la ville. Car la résine va rendre visible les détails de la mémoire enterrés sous les sols des cités avec lesquelles ce duo d'artiste travail.

Mon travail ne repose que sur des photos d'ombres, traitées comme des empreintes de mémoire visibles sur le sol de la rue, prises lors de mes déplacements quotidiens. Tel Georges Perec qui tente pendant trois jours d'épuiser un lieu parisien (en l'occurrence la place Saint Sulpice), je tente ici de relever différentes ombres et d'en épuiser le potentiel graphique, tout d'abord en les photographiant puis en réalisant, à partir des photographies, soit des dessins à l'encre soit des modelages de plasticine sur carton. Si mes modelages ont pour sujet des événements particuliers (le début de mon travail, la visite des camps de concentration, la crue de janvier 2018 à Paris) les dessins eux tentent d'épuiser plusieurs lieux sur une durée de plusieurs mois.

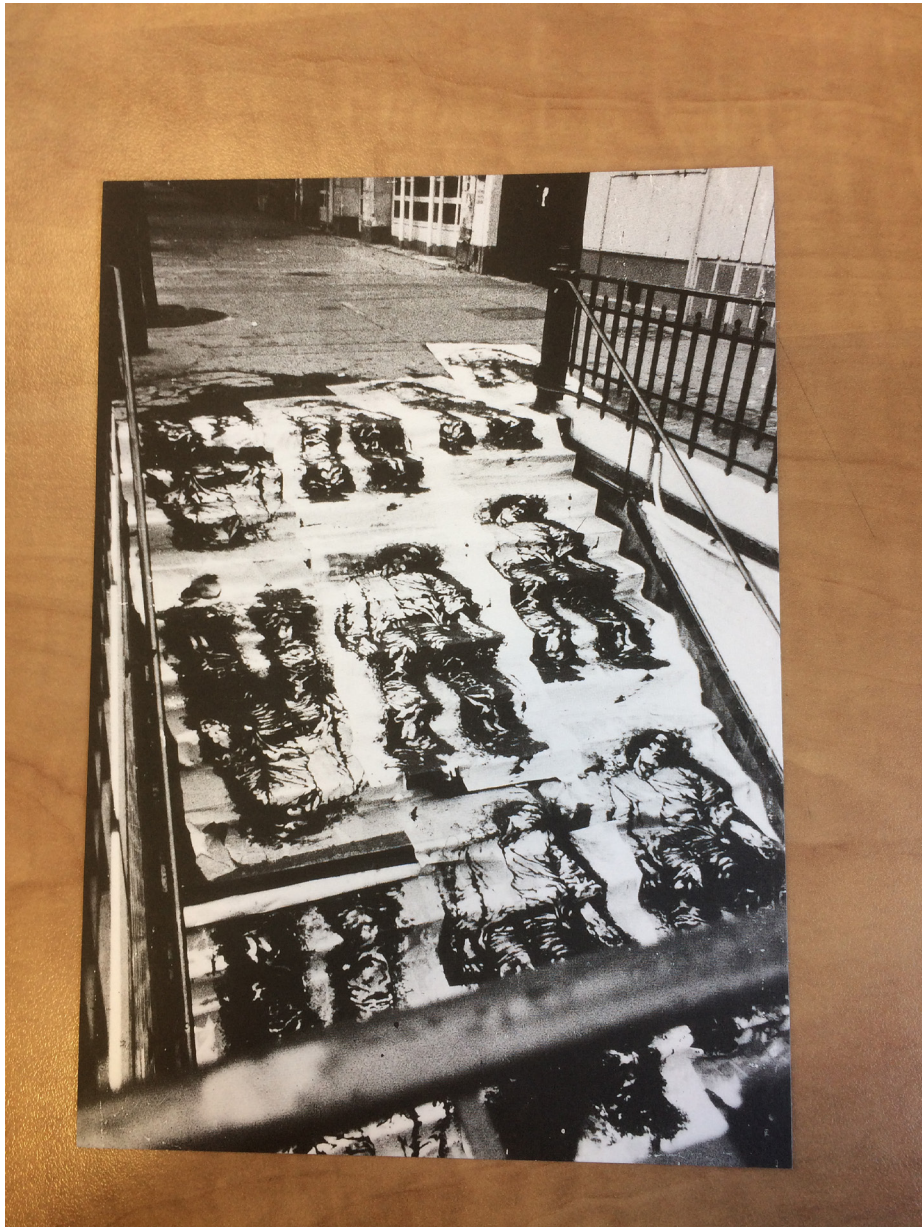
En relevant des empreintes et des traces pendant mes trajets quotidiens je m'attache à plusieurs endroits précis de Paris : la place de la Nation au niveau de l'avenue du trône, le boulevard Voltaire, les quais du premier arrondissement (au moment très précis de la crue de janvier 2018) et le boulevard Auguste Blanqui. Prises de nuit les photographies ne servent pas comme un document des traces des murs parisien. Ce qui aurait pu rappeler l'entreprise de de Brassäi quand il part dans Paris, la nuit, à la recherche des graffitis sur les murs. Elles servent ici comme sélection des motifs graphiques qui m'intéresse : le réseau des lignes des ombres de branches d'arbres au sol. C'est ce relevé qui est mis en dessin tel un croquis scientifique mettant en évidence l'interrelation de la grande et la petite histoire, du grand et micro événement.

Il faut donc considérer la rue comme un espace de création, de nombreux artistes, que ce soit via le graffiti, le street art, l'installation, la photographie, la performance etc. se prêtent à cet exercice. Ainsi, nous prendrons l'exemple d'Ernest Pignon-Ernest réalisant des tirages de sérigraphies à échelle humaine de différents événements. Les collages sont installés en pleine rue, le plus souvent au mur mais nous verrons ici le cas de l'installation au sol avec l'œuvre de 1971 : La commune.

En 1971 on propose à Ernest Pignon-Ernest (ainsi qu'à d'autres artistes) de réaliser une œuvre commémorative de la Commune de Paris dont c'est le centenaire de la semaine sanglante (21 mai 1871 – 28 mai 1871). Pignon-Ernest accepte mais impose aux commissaires de Paris de travailler hors du cadre de la galerie car il refuse d'enfermer ce qui déborde. C'est l'une de ses premières installations dans la rue, ses premières utilisations de la sérigraphie et surtout une de ses premières interventions au sol. En effet l'artiste avait jusqu'alors plutôt coutume de coller ses dessins (à échelle humaine, ou beaucoup plus grandes) au mur de la ville. L'œuvre, sobrement intitulée La Commune se place donc à l'intérieur même de l'espace urbain, c'est un happening poétique proposé par un artiste considéré comme l'un des initiateurs du street art. Ernest Pignon-Ernest réalise donc pour le centenaire de la commune une série de sérigraphies noires et blanc représentant des corps collées à même le sol dans certains lieux emblématiques de cette tentative d'insurrection survenue pendant le deuxième tiers du XIX^e siècle. Il va installer ses œuvres dans les quartiers du Père Lachaise, de la butte aux Cailles, de Montmartre ainsi qu'au métro Charonne.

Selon l'artiste certains lieux « imposent leur pouvoir d'accueil »⁸⁴, c'est ainsi qu'il choisit les lieux dans lesquels il intervient pour réaliser son œuvre. Le métro Charonne, le Père Lachaise, la Butte aux Cailles, Montmartre... Pignon-Ernest a sélectionné ces lieux en résonance aux actions

84. André Velter, Ernest Pignon-Ernest, *Parcours sur le qui-vive*, Paris, Gallimard, 2014, p.15



29. Ernest Pignon-Ernest, *La Commune*, 1971, Sérigraphie, Paris, Quartiers Père Lachaise, Charonne, Buttes aux Cailles, Montmartre

passées, à la mémoire de la ville qui s'y déploie, il a « marqué son action partout où la conscience collective gardait, à Paris, le souvenir des répressions et des luttes »⁸⁵.

« Ernest n'œuvre pas, il intervient, dans l'histoire qui se fait et dans la société »⁸⁶, pour autant l'artiste ne se qualifie pas (et refuse le terme) comme un « artiste engagé », il cherche à investiguer le réel pas à agir sur les masses. Les moyens techniques de son travail servent aussi à son propos, l'utilisation du papier permet en effet à Ernest Pignon-Ernest de nier l'œuvre, le noir et blanc lui permet de démentir la présence du réel, quand à sa manière de positionner ses papiers dans la ville, qu'ils soient au mur ou au sol ils permettent à l'artiste de faire surgir l'image. Il y a donc une négation du tableau qui, comme le dit la formule d'Alberti, serait une « fenêtre ouverte sur le monde ». Il s'agit ici de créer un choc chez le spectateur, qu'il soit « heurté par le réel »⁸⁷.

L'artiste ne produit donc pas d'œuvres et n'a pas une action engagée, que fait-il alors ? En décrivant sa pratique Ernest Pignon-Ernest décrit son processus artistique de cette façon « Quand je colle mes images sur un mur de Paris ou un mur d'église napolitaine, il y a interaction entre mon image et l'espace temps où je l'insère. L'image n'existe plus pour elle-même ; le Caravage pour le Caravage ne m'intéresse pas, il ne compte que par et pour Naples »⁸⁸. Les œuvres collées sur les murs ou au sol vont donc être en totale corrélation avec le lieu dans lequel elles surgissent. Elles n'existent que dans leur contexte pour être pleinement comprise car il les installe dans des lieux imprégnés de mémoire.

*« Mon travail se résume à cela : je travaille sur des lieux, ou sur des événements ou sur un moment social. Mais au départ je travaille sur des lieux où je colle mes images. [...] Je choisis des lieux du point de vue du visible comme un peintre ou un sculpteur pour leurs qualités plastiques. Je marche beaucoup, et j'assimile. C'est un travail sur l'espace, ce n'est pas un travail frontal. Je travaille dans la rue je marche beaucoup la nuit, le jour pour rencontrer un lieu. J'essaie d'anticiper la manière dont on rencontrera l'image que je vais mettre dans le lieu. Il est nécessaire que je comprenne le lieu dans toute sa complexité. Il y a une partie très physique : la couleur des murs, comment la lumière vient dessus dans la journée, comment elle tourne, la texture, le rythme urbain du lieu... Et je pense au face-à-face que je vais provoquer entre les gens et mon image. »*⁸⁹

Le travail d'Ernest Pignon-Ernest est donc une rencontre entre son image collée contre le mur ou le sol et la ville, l'artiste éprouve un grand intérêt pour l'espace urbain, pour lui présente par son fourmillement plus d'intérêt que les campagnes. Ainsi les œuvres éphémères conçues pour et par un espace choisit par l'artiste pourraient rappeler la pratique du land-art. Pourtant l'espace urbain refuse cette parentalité. L'artiste commence aussi par dessiner, faire une série de croquis et par un lourd travail de documentation, car il existe en effet plusieurs photographies de la semaine sanglante où l'on voit tous les corps des insurgés alignés dans des cercueils. Nous avons donc une trace physique des événements survenus avant, les morts viennent hanter les lieux dans lesquels ils ont été abattus.

Il y a donc ici une intrusion des hantises d'une (ou plusieurs) mémoires dans la ville, dans La Commune, à même le sol. Une intrusion car la disposition des sérigraphies au sol refuse à la fois la

85. *Ibid.*, p. 17

86. Elisabeth Couturier, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Herscher, 1990 (1996 pour la présente édition) p.5

87. *Ibid.*, p.5

88. *Ibid.*, p.6

89. Les Nuits de France Culture par Philippe Garbit, Ernest Pignon-Ernest « je marche beaucoup, la nuit pour 'rencontrer' un lieu, diffusé la première fois le 19/10/2005, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/ernest-pignon-ernest-je-marche-beaucoup-la-nuit-le-jour-pour>, consulté le 24/11/2017

distance mise entre un tableau (ou une sculpture) et son spectateur, et l'utilité qu'on pourrait trouver à l'affiche. Intrusion d'une hantise d'un passé aussi car les corps des morts de la commune et de la répression policière du 8 février 1962 sont retournés là où ils ont été abattus telle une rémanence, une empreinte de ce qui s'est passé. Ernest Pignon-Ernest choisit en effet de coller des sérigraphies au métro Charonne car la guerre d'Algérie marque énormément sa génération. Le corps du manifestant ou de celui qui tient la barricade rencontre de manière extrêmement violente le passant qui, si il sait regarder, ne peut alors détourner le regard.

Le sol a aussi une importance capitale dans cette intrusion de l'espace urbain, il remet le cadavre à sa place, là où il est tombé, là où il a été poussé. Le passant va littéralement lui marcher dessus, au métro Charonne les marches de l'escalier de la station de métro brisent l'empreinte du corps du manifestant, c'est un acte violent auquel il ne peut pas se dérober, en piétinant les gisants de la commune le passant n'est plus un simple spectateur. Cette inscription et cette intrusion de l'image dans le réel pose donc problème, il va en effet prendre en compte le mouvement des passants, l'angle de vue par lequel l'image est découverte, ce qui veut dire qu'il va falloir prendre en compte la distorsion du corps des gisants, les multiples points focaux par lesquels les passants découvrent l'installation. Cette intrusion a aussi une très forte présence physique, les dessins sont collés à même le sol et sont une rémanence du passé de la ville.

Il faut aussi remarquer la chronologie dans ces intrusions, la Commune de Paris et ses barricades à Montmartre et au Père Lachaise, la Libération en 1944 avec les barricades de la Butte aux Cailles et la répression policière poussant et tuant les huit manifestants du métro Charonne. Il n'y a pourtant pas de passéisme dans l'œuvre, le vêtement est universel et intemporel, cela permet à Ernest Pignon-Ernest d'éviter l'imaginaire d'époque, cela donne aussi une dimension actuelle à son travail : le lieu est toujours chargé de la mémoire de ses événements. D'autant plus qu'avec trois chronologies et donc trois échelles de temps différentes cela permet à l'artiste d'universaliser son œuvre, le passé est réveillé et vient hanter son lieu, une fois encore, sans distinction d'époque. Cela fait sentir la date aux passants et heurte directement le présent, les morts de la commune en costume de communards n'auraient plus du tout une portée actuelle mais serait comme une décoration commémorative dans la ville.

Ernest Pignon-Ernest considère qu'il n'y a que en travaillant sur le réel qu'il pourra exprimer ce qu'il veut, la peinture au sens de la peinture de chevalet, du tableau, lui paraît être un exercice impossible. C'est aussi pour cela qu'il installe ses dessins et sérigraphies dans l'espace de la ville. Comme toutes ses interventions dans le réel La Commune est une œuvre éphémère qui se caractérise par la fragilité de son médium : le papier est soumis aux intempéries, au passage des riverains et comme les graffitis au service de nettoyage de la ville. Cette dimension éphémère est essentielle dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest. Le côté éphémère de la sérigraphie posée au sol crée comme un reflet de l'événement, il s'est déroulé, est passé vite (le temps d'une semaine de répression sanglante ou d'une manifestation), le sang sur les pavés ou le bitume de Paris a été lavé et maintenant plus personne ne réalise qu'en posant les pieds dans le quartier du Père Lachaise ou en descendant les marches du métro Charonne ils foulent la mémoire d'un massacre.

Il a donc fallu raviver cette mémoire par les moyens violents et extrêmement physiques mis en œuvre par Ernest Pignon-Ernest. L'image devant laquelle se retrouve le passant est une citation d'un événement passé, elle nous envahit nous, passants du quartier de la Butte aux Cailles ou de la butte Montmartre, et l'espace urbain en lui-même.

Il s'agit donc ici de créer un « troisième espace temps de notre vie »⁹⁰, il faut trouver un nouveau milieu à l'existence, faire voir au passant la poésie cachée de la nature, être en face à face avec nous-mêmes grâce aux sérigraphies grandeur nature, d'utiliser un matériau pauvre, éphémère car « le matériau de nos pensées et souvenirs est pauvre lui aussi : cela est écrit à la craie sur notre cerveau et cela s'efface vite »⁹¹.

Ainsi « l'éphémère de Pignon-Ernest n'est pas nihilisme, mais découverte du moment de la réception de l'image par le spectateur qui passe »⁹².

2-Réappropriation d'un espace de domination masculine

Cependant au contraire de Brassai, Ernest Pignon-Ernest ou de nombreux autres hommes artistes, travailler de nuit dans la rue en tant que femme est en soi une posture subversive, de résistance à un espace public dominé par le masculin. Les risques de se faire harceler, alpaguer, agresser et autres se posent déjà en pleine journée et n'en sont que démultipliés la nuit. Travailler de nuit dans un espace patriarcal est donc une posture intrinsèquement féministe adoptée par de nombreuses femmes artistes comme Larissa Fassler qui réalise des dessins et des maquettes de ce qu'elle considère comme des non-lieux de l'espace urbain.

L'œuvre de Larissa Fassler Place de la Concorde V, exposée début 2016 au centre culturel canadien à Paris, réalisée en 2013, est un dessin réalisé au stylo bleu, rouge, noir et vert mesurant presque 1,40 mètre sur deux mètres. L'artiste travaille aussi à partir de maquettes, qu'elle réalise, et qui sont exposées, en parallèle des œuvres papier. Celles-ci font plusieurs mètres de longueur. Son travail entretient donc un rapport évident avec l'architecture, se composant de relevés et d'impressions dont Fassler fait l'expérience in situ. Son travail est organisé en série tournant autour de grands sites urbains de villes européennes où elle va s'intéresser à la frontière entre l'espace et les volumes ainsi que la manière dont ils sont exploités. I nous nous intéresserons à Place de la Concorde V, réalisé en 2013.

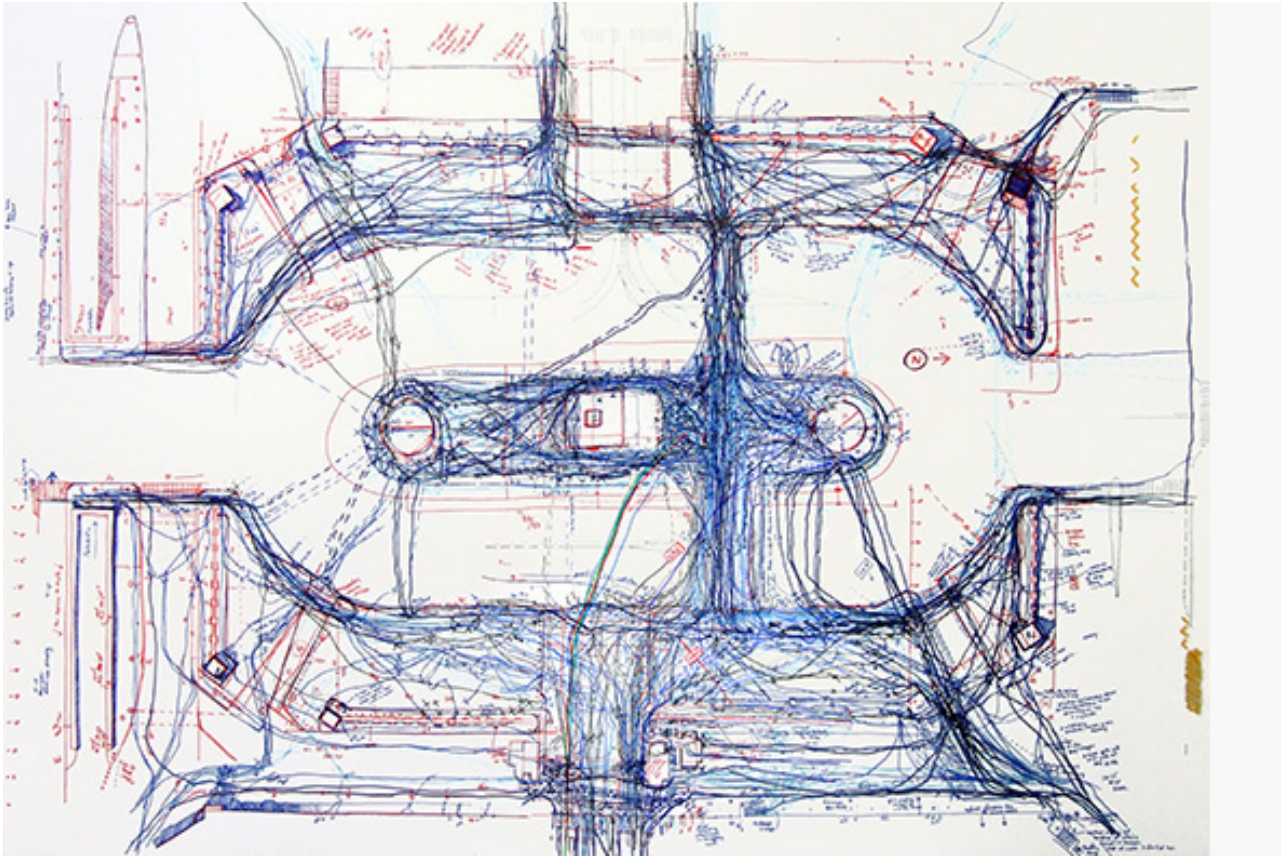
Cette œuvre, comme la majorité du travail de Larissa Fassler traite des flux urbains. L'artiste s'intéresse à la pratique du dessin et son rôle dans la représentation des lieux et de l'espace, en particulier des espaces urbains, de passage, des places à forte connotation politique, commerciale ou culturelle. En traitant des flux de passages, des itinéraires anonymes que l'on peut comptabiliser des touristes et des habitants de la ville du lieu qu'elle observe Larissa Fassler traite des « non-lieux », terme défini par Marc Augé dans son livre *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »⁹³. Un non-lieu est donc un espace interchangeable où les êtres humains restent complètement anonymes, ils ont une relation de consommation avec le lieu car on ne vit pas et on ne s'approprie pas les espaces appelés non lieux qui peuvent être des endroits de passages comme les transports en commun, des grandes chaînes hôtelières, des grands magasins ou, comme dans cette œuvre, une place dans une grande ville. Larissa Fassler représente des matrices urbaines où les habitants du

90. Elisabeth Couturier, *Ernest Pignon-Ernest*, op. cit., p. 11

91. *Ibid.* p.11

92. *Ibid.* p.11

93. Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992



30. Larissa Fassler, *Place de la Concorde V*, 2013, stylo sur papier, 138 x 192cm

(non-) lieu, les passants, les touristes ne sont n'ont en commun que leur transition d'un lieu à un autre, que leur temporalité, dans les flux de ces grandes capitales.

En s'intéressant aux non-lieux Larissa Fassler s'intéresse aux déplacements anonymes des usagers de ces lieux qui n'en sont pas, elle trace les trajets effectués par les personnes empruntant la place de la Concorde, et les autres places qu'elle cartographie. L'artiste remarque que ces flux de déplacement de population, que ce soit les flux des touristes ou des habitants, sont très uniformes. Pour quantifier ces déplacements elle se place à un endroit donné du non-lieu et va « l'habiter » plusieurs semaines en comptant ses pas, en utilisant son corps comme mesure de déplacements anonymes, ne considérant pas l'individualité de ses sujets. En comptant ses pas Larissa Fassler rend compte de l'échelle de chaque site qu'elle visite et dont elle prend possession, c'est une donnée absolument subjective et personnelle, pourtant en marquant les flux l'artiste ne rend pas pour autant ces déplacements de manière individuelle. Au contraire elle marque l'effet de groupe, sur certaines de ses œuvres elle va jusqu'à signifier les commerces et autres lieux de consommation de la place dont elle prend possession.

Cependant je remarque sur certaines œuvres, dont *Place de la Concorde V*, des annotations marquant un événement particulier ayant eu lieu à tel endroit de la place, un groupe de personne particulier ayant été présent à un jour et à une heure précise pendant ses semaines d'observations.

Car pour réaliser ses œuvres Larissa Fassler passe donc plusieurs semaines assise à observer, dessiner, annoter, cartographier, les places, les déplacements des gens présents, les choses qui peuvent s'y passer. Elle revient plusieurs fois sur les mêmes lieux au fil des années et en fait différentes versions, comme ci-dessus avec *Place de la Concorde III* datant de 2011. Les dessins (et, comme dit précédemment, les maquettes parfois réalisées à partir des dessins comme *Les Halles et Les Halles (tricolore)* [toutes les deux datant de 2011]), sont donc aussi engagés politiquement, cela se remarque surtout dans ses dernières œuvres. Quand elle observe une place en Turquie elle est au cœur des protestations politiques suite aux élections ayant eu dans le pays cette année et prend un risque : en s'asseyant pendant des semaines à un endroit donné elle adopte une posture de *sitting* et prend une posture d'opposante politique du régime turque.

Au travers de ses œuvres engagées Larissa Fassler invite donc son spectateur à ralentir son rythme, à interroger ses propres déplacements au sein d'une population donnée et à considérer plus profondément les structures qui façonnent et organisent sa ville, sa manière de vivre et son identité. L'artiste ne joue pas seulement avec la géographie de l'espace mais aussi avec son ethnographie, sa pratique s'approche de la psycho-géographie, tactique disruptive de Guy Debord théoricien de l'international situationnisme. Fassler enregistre tout ce qui se passe dans un « non-lieu » de son choix (mais toujours fortement connoté politiquement parlant). Elle a une pratique qui pourrait presque se rapprocher du data-art d'une certaine façon dans sa manière de faire une archive, une collecte de donnée sur la vie quotidienne du lieu dans un laps de temps donné. Larissa Fassler inclue dans ses œuvres ce que l'architecture et les cartes omettent de manière générale : la façon dont les habitants interagissent et utilisent leur environnement et son urbanisme. Elle se démarque cependant de la démarche de Guy Debord et va plus loin que le postulat posé par Marc Augé sur les non-lieux. En effet Larissa Fassler inclue dans ses observations des données d'ethnie, de genre et de classe de la société capitaliste dans laquelle elle vit. Elle remplace ainsi le regard masculin sur l'espace urbain et son point de vue prédominant dans la littérature et l'art par son corps : celui d'une femme dont les déambulations, flâneries et dérives vont faire la ville, le lieu, la place. Elle déplace donc la figure de l'homme de Vitruve, celle de l'homme aux mesures universelles, étant à l'échelle de toutes les choses



31. Larissa Fassler, *Taksim Square*, May 31 – June 9, III, 2015, Pen and pencil on paper, 120 x 140 cm

du monde et du cosmos, pour se mettre à sa place, réinterprétant ainsi les espaces de la ville, et par extension, elle ré-interprète les mesures de la société moderne.

En disant que la ville est son corps⁹⁴ (« My body is the city ») Larissa Fassler a donc une approche féministe dans son travail. Il s'agit plus précisément de géographies féministes basées sur le féminisme spatial ou « spatial feminism » en anglais. Ce courant du féminisme vise à analyser comment les relations de pouvoir (et plus particulièrement les relations entre les genres) sont produites et reproduites dans l'espace. Cela mène à se demander comment reformer l'espace pour le rendre plus égalitaire et plus inclusif, à ne plus faire de l'espace public l'espace patriarcal. Larissa Fassler va donc faire le rapport des limites de la liberté, cela se remarque le plus dans ses œuvres réalisées en Turquie où, comme dit précédemment, elle adopte la posture du *sitting* dans son processus créatif. Il s'agit donc d'une pratique risquée car dans certains endroits elle risque l'arrestation à cause de la modalité et de la forme de ses déplacements : trajets répétés en un même endroit plus ou moins habituel, la prise de note, de photographies ou l'enregistrement de sons etc. Tout cela peut être parfois considéré comme un acte de résistance à un régime politique. Larissa Fassler nous fait donc remarquer grâce à ses œuvres que dans certains endroits du monde les trajets sont extrêmement policés et surveillés, ce qui paraît dans Place de la Concorde V comme un flux de touristes et de passants ordinaires ne l'est plus place Taskim, le flux a une dimension politique. Mais l'artiste ne prête pas seulement attention à quel régime surveille et a le pouvoir sur les lieux, elle rend compte partout de qui a le pouvoir sur le lieu, dans la majorité des cas il s'agit de la patriarchie blanche, dominante et privilégiée de la société occidentale moderne.

Larissa Fassler présente donc une œuvre sensible et absolument subjective, elle explore certains phénomènes de société et les comportements humains à échelle humaine, tout est à l'échelle de son propre corps, car ce qui l'intéresse c'est la façon dont l'espace public urbain façonne celui qui l'habite

« For over a decade, I have explored the urban public realm as my artistic practice, examining the symbiotic relationship between people and places. I am particularly interested in the way in which public spaces affect people, and how our understanding and use of public space changes us physically, socially, and emotionally. »⁹⁵ »⁹⁶

Cet intérêt pour la rue comme un espace de réappropriation masculine m'intéresse donc tout particulièrement. En effet il y a dans mon travail la volonté de traiter l'ombre comme un espace pictural radicalement autre, une articulation entre l'histoire et le quotidien, un espace autre en marge du réel. Or, considérer la rue comme un possible espace de résistance féministe c'est en faire un espace en marge de la société patriarcale. J'en viens donc, comme certaines chercheuses anglophones telles que Gillian Rose, à pouvoir considérer la rue comme une hétérotopie, encore une, de résistance aux normes qui voudraient qu'une femme reste chez elle sans prendre sa place dans l'espace dit public. Il se crée alors un espace paradoxal, c'est la possibilité de se positionner dans l'espace de manière

94. Diana Sherlock, «My Body is the City: Larissa Fassler's Feminist Geographies», publié le 9 juin 2016, sur le site Canadian Art <http://canadianart.ca/features/larissa-fassler-my-body-is-the-city/>, consulté le 24 octobre 2017

95. Pendant plus de dix ans j'ai exploré le royaume public urbain comme pratique artistique, examinant la relation symbiotique entre les gens et les lieux. La façon dont les lieux publics affectent les gens, de comment notre compréhension et notre utilisation de l'espace public nous change physiquement, socialement et émotionnellement m'intéresse particulièrement.

96. Fold, «Common Ground— Larissa Fassler, How public movement through intersections and ports of transit bring a tenor to urban design's hard cold surfaces», <http://thisisthefold.org/index.php/2017/05/15/1915>, consulté le 24 octobre 2017

à remettre en cause l'oppression quotidienne des femmes dans l'espace masculin. En étant autre et en se conduisant hors des attentes sociales les femmes s'empouvoient et constituent leur identité propre. Elles remettent aussi en question la spatialité de leur emplacement, créant un espace pour elles-mêmes⁹⁷. C'est donc cette dialectique entre l'ombre comme espace pictural radicalement autre et une posture de résistance au système de domination masculine qui se joue dans mon travail. Il va s'agir de créer des cartes mentales des lieux relevés, des collections de « cartes imaginaires du réel ».

3-La carte trajet comme « autobio-géographie »

« Du nord au sud et de l'est à l'ouest, conquérant un peu de vérité ici, un peu de vérité là, parfois engloutis par le mystère que leurs cœurs s'acharnaient tant à dévoiler »⁹⁸

- Joseph Conrad, «Geography and Some Explorers», *National Geographic*, mars 1924, cité Félix Driver, *La Géographie militante*

Les cartes nous permettent de rendre visible et connaissable ce qu'une « simple » exploration du monde ne permet pas. Élaborées sur le mode du fragment elles présentent des zones d'inadéquation, des zones de spéculation. Je peux parfois me demander, dans certaines cartes anciennes où la récollection de données était moins précise, et où le monde présentait encore des *terra incognita* ce que l'on a devant nous. Cela se retrouve aussi dans certains modes de cartographies contemporaines où les structures en damier que l'on retrouve sur les vues aériennes des sites urbains laissent planer le doute chez le spectateur: à part le damier que voit-on? Car il ne s'agit pas ici d'aller explorer une *terra incognita* physique mais de replonger dans les traces du passé de la ville pour y chercher des empreintes de la *terra cognita*, de l'événement passé, de l'absence. Mais ce n'est pas uniquement dans ses procédés de lecture que la carte interroge: elle interroge constamment ses procédés de fabrication et obéit à un certain nombre de codes. La carte peut aussi être une « carte trajet » qui cristallise le temps, une carte temporelle car elle raconte nécessairement quelque chose. Ce sont ces deux notions qui m'intéressent particulièrement dans mon travail.

Avec la série des « Échantillons de Lieux », qui est toujours en cours de réalisation, je présente des cartes des traces de la ville presque comme des frises chronologiques, classées par mois, par saison, par lieu de relevage de traces. Il ne s'agit pourtant pas de reproduire les dérives situationnistes de Guy Debord car je sais où je vais. La plupart du temps quand je collecte un lieu je rentre simplement chez moi. Sinon je suis en quête de ces traces mémorielles de la ville grâce à de précédentes recherches ayant déclenché un intérêt particulier pour un site.

Il me faut alors faire corps à corps avec le terrain, l'oeuvre se base sur l'expérience du trajet vécu à un instant donné noté le plus précisément possible: lieu de la photographie de base, date et heure. Comme nous l'avons évoqué précédemment l'accent est mis sur l'ombre portée de la branche d'arbre sur le sol. Éclairé par les lampadaires car je travaille de nuit, l'ombre de la branche prend la place centrale, créant soit une tache poussant le damier en marge de la carte soit une grille (impossible ici de ne pas évoquer les *Non-Site*, de Robert Smithson), entremêlant les branches de la grande et de la petite histoire. La présence de l'ombre au centre de la carte, de ce fragment « d'auto-

97. Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity, Heterotopia and social ordering*, Londres, Routledge, 1997, 2003 pour la présente édition Taylor&Francis e-library, p. 27

98. In David Grann, *The Lost City of Z*, Paris, éditions Robert Laffont, 2010



32. Joan Hadjithomas & Khalil Joreige, *Zig-Zag au fil du temps*, 2017, du projet *Unconformities*, oeuvres photographiques sur papier, récits possibles à Paris Beyrouth et Ahtènes, 35 cm de hauteur et dimensions variables

bio-géographie »⁹⁹ marque une absence plus inquiétante, elle nous permet de souligner encore plus à quel point le sujet est insaisissable. Et pour cause, l'ombre n'étant que l'absence de réfraction de la lumière elle est par nature insaisissable.

Autre insaisissable: le temps, comment le représenter? Comment représenter l'histoire, qu'elle soit celle du trajet d'un retour à un espace privé intérieur ou celle d'un événement majeur ayant eu lieu dans une époque antérieure? La carte comme reconstitution de données, provisoire et parfois régulièrement mise à jour est témoin de l'histoire, est « panchronique » et capable de « condenser tous les moments en un lieu »¹⁰⁰.

La cartographie permet donc par sa dimension temporelle de raconter une histoire, elle a nécessairement une dimension narrative. Carte militaire, atlas historiques, frise chronologique etc. Montrent le temps qui passe. Le dispositif de la lecture même de la carte traditionnelle est aussi témoin du temps, au fur et à mesure les caractères s'effacent de la feuille, des plis se marquent et s'accroissent, créant parfois des déchirures au sein de la carte. Je remarque cette temporalité de la lecture dans mon travail de modelage, au fur et à mesure des installations le damier et le fond noir se détériorent. Empreinte physique et ancrée dans le réel de l'ombre portée de la branche d'arbre cette carte présente malgré tout une fragilité qui lui est propre. Tout comme l'encre d'une carte ancienne qui s'efface avec le temps mes modelages d'ombres laissent peu à peu (mais dans une temporalité bien plus courte) se découvrir le carton servant de socle à la plasticine.

Le damier représenté, nous l'avons déjà vu, évoque la non-régularité du bitume de la rue, la mosaïque et l'imagerie scientifique, telle une vue au microscope de l'arbre. Cependant il peut aussi être intéressant de considérer cette mosaïque du point de vue de la cartographie. En effet, de part le collage des diverses informations qui les constituent (origine, nature ou époque différente), du travail de montage et de fragment qu'est une carte, Gilles Palsky, toujours dans son texte « Carte, temps et récit », décrit les cartes comme des « mosaïques spatiotemporelles »¹⁰¹. La carte, tout comme l'oeuvre, est en effet constituée des différentes temporalités qui les composent: prise de photographie/récollecion des données, agrandissement pour arriver à l'abstrait/travail fragmentaire, de montage, temps de réalisation de la carte et enfin de la lecture. Mon travail de dessin est peut-être encore plus significatif de cette esthétique du fragment, travail de série présentant une avancée dans le temps, d'agrandissement de fragments de photographies d'ombre déployés comme une frise chronologique. Ce n'est pas sans rappeler l'oeuvre de Joan Hadjithomas & Khalil Joreige *Zig-zag au fil du temps* (2017), oeuvres photographiques sur papier présentant des récits possible à Paris et Beyrouth.

Le damier mis en place, de manière, cette fois ci, plus spécifique dans mon travail de modelage, est aussi un rappel de la vue du ciel des grandes métropoles, les branches traversant le format des dessins, réminiscence des artères de la ville perçant le paysage urbain.

Ce sont donc des cartes de mes trajets, des chronologies tout à fait personnelles, et pourtant « Les expériences personnelles et leurs associations natales donnent à ces lignes austères et à ses alphabets chiffrés un autre ensemble de signification unique. [...] la carte cesse d'être un document;

99. Dir. Marina Vanci-Perahim, *Atlas et les territoires du regard, la géographie de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècle)*, 2006, Paris, éditions de la Sorbonne, p. 264

100. Gilles Palsky, « Carte, temps et récit » in, Sous la direction de Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud | ENSP, 2017, p. 61

101. *Ibid*, p. 58

elle est lisible comme une histoire personnelle, une affirmation que je suis encore à ma place. »¹⁰²

102. Brian Harley, «Le pouvoir des cartes», traduction française de Philippe de Lavergne, in, *Dir. Vanci-Perahim, Marina, Atlas et les territoires du regard, la géographie de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècle)*, op.cit., p.16

Conclusion

L'entreprise de recherche des traces mémorielles de l'espace urbain a donc pris différents chemins, par le modelage ou bien par le dessin. Ces deux processus créatifs partent tous deux du même constat: les ombres des arbres projetées au sol peuvent être comprises pour leurs seules propriétés graphiques. Je peux en épuiser les possibilités graphiques, le motif est varié, plus ou moins rétréci, il permet de passer de l'abstraction à la figuration et inversement. Avec le traitement en noir et blanc le noir de l'ombre vient déchirer l'espace du support mais cette déchirure est atténuée par le quadrillage ou le pointillisme de la contre-forme de la lumière.

Mais cette collection d'ombres parisiennes, qui s'étale maintenant depuis bientôt trois ans car commencée fin 2015, ne se fait pas uniquement car les ombres des arbres, la nuit, en hiver jusqu'à récemment, présentent un intérêt graphique. L'ombre, tout comme l'arbre est un réceptacle de la mémoire du lieu où le couple arbre/ombre se trouve. Le sol lui même est un témoin du temps, comme le vénérable végétal qui, comme le pense Victor Hugo, sera toujours là alors que l'Arc de Triomphe sera tombé.

Tout au long de ce mémoire nous avons en effet vu comment les médiums utilisés dans mon processus artistique permettent de restituer à la fois le temps qui passe, ce qui s'est passé car faire c'est se rappeler. Mais le temps même de l'oeuvre transparait aussi grâce à ces trois gestes extrêmement répétitifs que sont le recouvrement par le noir, la mise en place du quadrillage à la plasticine et l'opération de pointillisme à l'encre sur le papier. Mais cette répétition et la plasticine, car j'y laisse les traces de mes doigts, permettent de faire une empreinte d'une ombre. Empreinte de l'immatérialité même, de la seule chose de l'univers, avec les couleurs car elles ne sont qu'affaire de perception, qui n'a pas de matière. Les empreintes de la mémoire se mêlent alors aux empreintes nécessaires pour créer la production plastique, j'y retrouve là encore un dialogue crée entre le microcosme et le macrocosme. Ces traces mémorielles se retrouvent ainsi dans les ombres elles-mêmes, nous l'avons vu les ombres peuvent être considérées comme un espace pictural autre à l'envers du réel possédant une inquiétante étrangeté. Au travers de mon travail du musée-mémorial d'Auschwitz-Birkenau j'ai aussi pu rapprocher, encore une fois, mémoire, ombre mémorielle et arbres car les écorces sont des lambeaux de temps, les bouleaux vivants en Pologne pendant environ cent ans. Là bas les arbres font partis des derniers témoins vivants de ce qui s'est passé, des événements qui se sont déroulés sous leur ombre. Ce travail est cependant totalement indépendant de mon travail sur la ville de Paris. Le procédé de relevé de traces change d'ailleurs, si à Paris je ne collecte que les ombres des arbres je n'ai pas pu procéder ainsi en Pologne. J'ai relevé là-bas des taches, des craquelures sur les sols et des écorces.

Mais les ombres de la villes ont la particularité d'avoir été collectées et ramassées de nuit, il faut donc alors considérer cette dimension nocturne. C'est l'éclairage public qui devient source de lumière permettant aux ombres de s'étirer dans l'espace de la rue, lui conférant une atmosphère étrange et pleines de mystères cachés. Pourtant, dans Paris, la nuit est tellement éclairée qu'on y voit presque comme en plein jour! Il a donc fallu considérer la nuit du XXI^e comme différente que celle dont Restif de La Bretonne et Brassäi ont fait l'expérience. Piétonne dans Paris il me faut alors considérer les ombres des branches comme un réseau d'histoires à déterrer du noir de la mémoire. Il faut traverser la ville de part en part pour aller dans les lieux repérés pour effectuer mon travail de ramassage, les dessins faits au fil des mois représentent donc cette chronologie, ils sont une carte trajet, narrative de ce qui s'est passé dans mon temps en une année et de ce qui s'est passé avant. Mosaïques

spatiotemporelles ces cartes construites par mes marches dans l'espace urbain sont un témoignage d'une posture de résistance dans la nuit parisienne et dans l'espace urbain.

Ces cartes, dont les agrandissements à l'échelle macro donnent des modelages posés à même le sol et dont les frises chronologiques dessinées sont visibles au mur, ont donc été une recherche sur la mémoire de l'espace du dialogue engendré avec celui ou celle se trouvant dans cet espace. Ce dialogue ainsi créé entre la mémoire du lieu portée par l'arbre et moi-même entrain de faire l'oeuvre se retrouve aussi dans l'espace d'exposition. Il y a donc trois mémoires entremêlées, celle des traces mémorielles de la ville, celle des cartes créées à partir de cette mémoire et du temps de l'oeuvre et celle du contemplateur de cette dernière.

ANNEXE

Entretien avec Séra « La mémoire permet de sortir vivant » – 01/12/2017

Laura Bourboulon : *Pour commencer, pouvez vous vous présenter, et présentez votre parcours?*

Séra : Je suis né au Cambodge en 1961, d'un père cambodgien et d'une mère française, j'y ai grandi jusqu'en 1975 lorsque les Khmers rouges sont arrivés au pouvoir et ont chassés tous les habitants. Mon rapport à l'art est venu très tôt, c'est-à-dire qu'avant même de savoir si j'allais parler français ou cambodgien, c'est-à-dire Khmer, j'étais déjà en immersion dans les images. Ma mère me donnait des journaux pour m'amuser et passer le temps. J'en bouffais des tonnes, les premières images que j'ai de moi sont des images où je suis immergé dans des pages de journaux, de revues, des « Tintin » et des « Spirou » que ses parents lui envoyaient. Cette fascination pour les images ne m'a jamais quitté. Très tôt j'ai eu comme ambition de devenir auteur de bandes-dessinées et puis l'histoire s'est mêlée à tous ces rêves. Il y a donc eu ce 17 avril 1975, un moment de renversement absolu par rapport aux choses et à partir de là plus rien n'a été pareil. Il m'a quasiment fallu passer par la bande-dessinée pour arriver à digérer tous ces événements.

LB : *Et donc, pourquoi est-ce qu'en regard de ce qui s'est passé, notamment la politique d'anéantissement du langage et par là de la culture orale du Cambodge par les Khmers rouges, faisant donc qu'il n'y a plus de transmission de mémoire rend capital de faire un récit qui témoigne du génocide ?*

S : Ce besoin de témoigner, de remettre en perspective ce pan de l'histoire, lié au besoin propre que j'ai eu pour moi-même d'arriver à comprendre ce qui s'est passé, parce que quand les événements arrivent j'étais un enfant. J'avais dix ans, et quand les événements, pour moi, se closent j'en avais presque quatorze. Evidemment cela ne se clos pas à ce moment là, en France j'ai eu un besoin périlleux d'en savoir davantage et de comprendre ce qui est arrivé et pourquoi. Et cela me poursuit depuis. Et qui aujourd'hui est d'autant plus nécessaire à travailler, que dans un pays comme le Cambodge, et ailleurs d'ailleurs, ces événements aujourd'hui sont lointains, peu de gens en parlent et les nouvelles générations n'ont aucune idée de ce qui s'est passé. En définitive ils ont des vagues idées, des idées approximatives, une certaine interprétation politique donc j'essaie de m'attacher aux faits. J'essaie de re-contextualiser pour mon travail de bande-dessinée en tout cas, dans mon travail de peinture et de sculpture mon travail vise à une autre approche. Là je suis dans un travail où je vais ouvrir les plaies, les questionner, et essayer de faire advenir tout ce qui est au fond de ma mémoire pour arriver à poser mes deux pieds sur terre.

LB : **Si j'ai bien compris, il y a donc un rapport très particulier entre le mot et l'image dans votre travail, par rapport à cette culture orale...**

S : C'est-à-dire ?

LB : *...C'est-à-dire qu'il y aurait un refus du mot de la part des Khmers rouges qui anéantissaient les intellectuels, sans compter le reste de la population, et donc que le mot pouvait être quelque chose de dangereux. Des proverbes ancestraux avaient été repris comme slogans de propagande, par conséquent l'image pouvait être plus sûre... [Il m'interrompt]*

S : Déjà il faut arriver à comprendre que pendant le génocide il y a des effets et des conséquences directes qui suivent. Mais il y a tout ce qui est percuté par vagues, par conséquences. L'une des conséquences d'un génocide c'est la parole, c'est-à-dire que les gens sont affectés par la parole. Quand je dis « les gens » c'est-à-dire tous ceux qui de près ou de loin ont eu à faire à cette histoire. La parole pourquoi ? Parce que devant un tel traumatisme trouver les mots cela exige beaucoup. Parce que prendre la parole c'est ouvrir des plaies et ça, les uns et les autres, nous ne sommes pas prêts à faire ce travail. Pour, encore une fois, permettre au mot d'articuler quelque chose de cohérent, de sensé et c'est donc un processus extrêmement difficile encore aujourd'hui même pour moi. Parce qu'on est affecté par cette histoire. Les mots parce que... Parce que c'est aussi une réaction par rapport, justement, à la politique des Khmers rouges qui vise à détruire le langage traditionnel pour implanter un langage révolutionnaire. Moi à l'époque je ne comprenais pas ce qu'ils racontaient, si on n'était pas dans leur culture et leur logique de pensée c'était des mots qui n'avaient pas de sens, pour un khmer c'était très difficile.

LB : *L'image est donc une manière de refuser le silence.*

S : Elle permet de dépasser, de contourner ce traumatisme et de faire ce travail qui consiste à faire émerger ce qui est enfoui, redonner à voir, rendre tangible ce qui ne l'est pas parce que, évidemment, dans ce processus de destruction tout ce qui provenait de l'occident comme les appareils photos et autres étaient bannis et interdit. Il y a donc très peu de traces de ces événements. Mais au-delà de ces clichés, pour moi c'est quasiment de l'ordre du cliché, il y a un véritable travail sur l'image et cette période de l'histoire qui est à penser. Je veux dire par là que si vous réfléchissez deux secondes, si vous consultez les bibliothèques et bibliographies, les livres sur la guerre du Vietnam [Soupire] il y en a des milliers, je peux quasiment écrire un livre juste en me basant sur la bibliographie des ouvrages et des documents publiés sur la guerre du Vietnam. La guerre du Cambodge ? Des livres de photos, ça ferait à peine dix lignes et les ouvrages, oui il y en a bien sur mais assez peu en définitif par rapport à la guerre du Vietnam encore une fois ou là il y a une surabondance d'approches, qui ne sont pas toujours satisfaisantes mais il y a. Et donc dans le travail que j'ai entrepris *Concombres Amères*, revisite cette période de l'histoire qui va de 1967 à 1975 et là... parce qu'au fur et à mesure de ce travail que je fais dans l'accumulation de documents et d'images je me suis aperçu qu'il y avait beaucoup de photos en définitive. Mais très dispersées, pas toujours de très bonne qualité et donc tout le travail que j'ai entrepris consiste à reconstruire ce temps par le dessin en m'appuyant sur les documents.

LB : *D'où l'incursion de documents historiques au sein de l'œuvre, surtout en bande-dessinée*

S : Oui, oui absolument, parce que la bande-dessinée pour moi ce n'est pas qu'une histoire de gros nez et séquences comiques. C'est avant tout un langage qui doit nous permettre de réfléchir, comme tout bon roman, comme tout bon ouvrage doit nous le permettre.

LB : *Il y en a eu plusieurs comme Art Spiegelman sur la Shoah, Marjane Satrapi sur la révolution en Iran. Par conséquent les bandes-dessinées, les peintures, les sculptures donnent une vraie force dans le témoignage où il n'y en a en fait pas tant que ça.*

S : Le mémorial que je vais ériger la semaine prochaine [Nb : il s'agit d'un mémorial érigé à Phnom Penh, sur la place devant l'ambassade de France] est parti d'un constat fait il y a quatre ans. J'étais parti au Cambodge avec une bourse pour étudier sur les lieux de la mémoire et ce qui m'a frappé c'est que dans l'espace public du pays on ne trouve nulle part quelque chose qui rappelle cette page tragique de l'histoire. Cela m'a insupporté, cette idée m'a choqué au plus haut point, dans une lutte

qu'à suivit cette conscience je me suis mis à travailler tout de suite des formes sculpturales et le lendemain je demandais à rencontrer des responsables de la municipalité de Phnom Penh pour pouvoir leur proposer une place mémorielle au sein de cette ville où j'ai grandi et où les événements qui ont amenés au génocide se sont déroulés.

LB : *D'autant plus que c'est un témoignage, il n'y a pas de mémorial avant la semaine prochaine quand il sera inauguré. [Il m'interrompt]*

S : En fait au Cambodge si on veut en voir il faut aller dans les pagodes, il faut aller sur les sites où les massacres ont eu lieu, et encore pas tous. Mais certains sites ont gardé une trace comme, notamment la seconde ville du pays à l'époque, dans le nord, qui garde trace des massacres, dans l'enceinte d'une pagode, mais il y a eu un mémorial de fait à l'intérieur de la pagode. Et donc tout ça se fait au détriment du regard des contemporains, donc des nouvelles générations. On peut aujourd'hui tout à fait grandir dans le Cambodge et ne pas être au courant du tout de tout ce qui est advenu parce qu'il faut savoir que dans la culture asiatique, et notamment la culture khmer, on ne parle que très peu des choses négatives par peur de les retransmettre, par cette volonté de ne pas exposer à nouveau la souffrance, pour ne pas la revivre en définitive. Donc il y a quelque chose de l'ordre du silence qui est une réalité dans les cultures au sein même des foyers du Cambodge. Même si aujourd'hui avec les nouvelles générations ça tend à être remis en cause parce que, justement, ces nouvelles générations ont soif de savoir et ça fait remuer des choses.

LB : *En plus ce n'était pas qu'au sein de la culture khmère qu'il y a eu un silence. Le génocide s'est passé dans l'indifférence complète de la communauté internationale, les responsables khmers rouges n'ont pas été jugés avant 2011, donc presque quarante ans après les faits.*

S : Et encore, ils sont jugés à minima si j'ose dire. Parce que le qualificatif de génocide n'a pas été retenu par les tribunaux exceptionnels du Cambodge mais c'est politique. Rien d'autre.

LB : *Ce qui n'aide pas non plus à libérer le témoignage puisqu'on peut avoir l'impression que si on a envie d'en faire quelque chose on ne rencontrera que de l'indifférence.*

S : Il y a aussi un rapport singulier au cambodgien par rapport au temps présent. C'est-à-dire que les cambodgiens viennent d'une culture aujourd'hui baignée d'animisme et bouddhisme. Par rapport à cette double trace il n'y a pas forcément la volonté de vouloir punir les responsables parce que pour eux le destin qui attend ces personnes est tout tracé dans les réincarnations qui viennent. Donc ça crée des moments... Alors, là je parle d'un point de vue culturel et absolu mais pour avoir rencontré des victimes qui ont porté plainte dans le cadre de ces tribunaux, ces victimes là veulent se faire entendre et ont soif de reconnaissance par rapport aux souffrances qu'elles ont endurées. Donc méfions nous de ce qu'on peut rapporter ici et là.

LB : *Et comment s'est passé la manière de faire dans la constitution du mémorial, il y a deux ans il était déjà en projet et pourtant il n'est inauguré que la semaine prochaine.*

S : Ce fut une longue bataille à délivrer évidemment. Quand je suis allé voir le responsable de l'urbanisme au Cambodge dix minutes, un quart d'heure il a tout de suite validé mon projet en disant que ça l'intéressait mais à la condition que la France s'engage derrière. Je n'ai pas trop saisi pourquoi mais soit, et en fait la France, comme le Japon, l'Allemagne fait figure des principaux bailleurs de fonds par rapport au tribunal international. Donc il a fallu convaincre les français, ce qui a été obtenu,

mais il y a eu par la suite des tas de soucis budgétaires car il était insuffisant, personne ne voulait le reconnaître et tout le monde voulait me forcer à faire ce travail sans pour autant être rémunéré à minima. J'ai mis un an à faire reconnaître à la France les conventions qu'elle avait signées elle-même, stipulant que je devais être payé. On a perdu beaucoup de temps dans des blocages... et puis parce que au Cambodge même les gens qui étaient sensés relayer mon travail n'ont rien fait. Je me suis retrouvé presque seul à affronter tout ça et c'est très lourd, là demain il y a l'inauguration de la place mémorielle mais ce n'est qu'une étape. La sculpture est posée mais je veux absolument qu'il y est un bassin d'eau. Que cette sculpture assez symbolique, cette figure représente une personne dans une position renversée avec les pieds qui évoquent la marche, avec une gestuelle de personnage qui peut être lue comme un moment de prière ou une supplication, l'exécution. Il y a plusieurs lectures possibles de cette figure dans l'espace. Après la figure elle-même repose sur une espèce de forme un peu bizarre qui est une relecture et une interprétation du linga. Le linga c'est le symbole phallique de la culture d'Angkor et ce linga dans cette culture, repose toujours sur un yoni, donc sexe féminin et masculin, et ce yoni qui est souvent une surface carrée à la base du linga mais avec un bassin d'eau parce que les choses passent par là. Donc je veux absolument qu'un bassin d'eau se construise au pied de la sculpture. Et ensuite des murs derrière qui seraient des grandes surfaces abstraites qui diraient la souffrance mais ne la représenteraient pas. Le problème que j'ai eu avec les cambodgiens dans l'acceptation de cette sculpture c'est que, notamment pour les parties civiles, pour eux cette sculpture n'était pas assez représentative de la violence subie. C'est-à-dire qu'ils voulaient que je donne à voir des personnes en train de se faire taper dessus par les khmers rouges. Mon but n'est pas d'illustrer, mon but c'est d'évoquer donc une forme qui permettrait aux uns et aux autres d'y greffer autre chose et leur propre regard, leur souffrance. Et donc non pas une figure fermée sur une lecture mais quelque chose qui ouvre sur d'autres consciences. Et là il a fallu, et cela va continuer, mener un grand travail de pédagogie pour faire comprendre le sens de cette représentation à la population Khmère. Ce n'est pas parce que c'est difficile et par moments limite que l'on ne doit pas se pencher dessus. Bien souvent mes proches me disent « quand-est ce que tu vas lâcher ? Quand-est ce que tu en auras fini ? », Je pense qu'on a jamais fini avec ça. Au début quand j'ai sorti mon premier album *Impasse et rouge*, qui est sorti en 1995, j'ai senti un soulagement. Mais ça n'a pas duré. Très vite on est à nouveau travaillé par tout ce passé, par tout ce qui devrait être dit qui n'est pas dit et cette espèce de devoir de mémoire qui prend beaucoup de place évidemment, qui nous ronge mais qui est nécessaire et il faut faire ce travail. Parce que encore une fois, au regard de tout ceux qui ne sont plus là, au regard de mon père, de cette culture dans laquelle j'ai grandi qui est oubliée aujourd'hui il faut le faire.

LB : *Pénélope Bagieu*¹⁰³ disait la même chose, quand elle a fait *Les Culottées*, en se renseignant sur toutes ces femmes avec des vies extraordinaires elle disait que quand elle lisait la biographie d'une femme qui avait subi des viols en réunion à partir de ses dix ans qu'elle avait juste envie de refermer le livre tellement c'était affreux et d'oublier cette histoire. Mais que c'était justement parce que c'était horrible qu'il fallait le raconter, il faut qu'il y ait quelqu'un qui le raconte pour pas l'oublier.

S : Absolument. On ne doit pas oublier, la mémoire permet de sortir vivant. Parce qu'en conscience de ce qui a été cela nous ouvre les yeux sur ce qui pourrait advenir. Le passé n'est jamais mort, il est toujours là. Il nous définit.

LB : *J'ai remarqué dans le mémorial, dans les extraits de bande-dessinée que j'ai trouvé sur internet qu'il y avait énormément de couleurs sombres et d'utilisation du noir, est-ce que c'est en rapport soit*

103. « Interview – Pénélope Bagieu nous parle des « Culottées » », entretien publié le 26 septembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=6TzVpUAY1a8>, consulté le 02 décembre 2017

au très littérairement un passé très sombre qu'on représente donc dans ces tons où est-ce qu'il y a aussi d'autres raisons ?

S : Le prochain travail que je prépare sera un peu moins noir. Mais il m'a fallu tout ce temps pour surmonter ces souffrances et cauchemars. Quand j'ai commencé à travailler, à l'époque, la palette était très sombre oui, mais je ne voulais pas me mentir à moi-même. Il y a deux choses, un les couleurs sont enracinées par rapport à la culture et à la terre khmère, le rouge c'est celui de la latérite. La palette que j'emploie renvoie à un univers visuel dans lequel j'ai grandi, ensuite ce noir il est très présent parce que les khmers rouges étaient habillés en noir d'une part et puis c'était ma seule façon à l'époque d'arriver à faire revivre ces images. C'est-à-dire que pour faire ce travail, par exemple dans Impasses et rouge, je faisais un travail de dessin au trait que je recouvrais de noir et je ramenait de la lumière dans l'espace des images. Donc j'ai besoin même physiquement d'aller faire ce travail de...

LB : *Creuser le noir*

S : Creuser, redéfinir, redessiner, donc certaines séquences sont restées assez noires parce que je touchais certaines limites évidemment. Et pour arriver aujourd'hui à un travail beaucoup plus en lumière, beaucoup moins sombre ça été quarante ans de travail sans fin.

LB : *De creuser le noir peu à peu pour retrouver les couches en dessous.*

S : Exactement.

Bibliographie

A.V Shubnikov, V.A. Koptsik, *Symmetry in Science and Art*, translation edited by David Harper, New-York, Plenum Publishing Corporation, 1974, 1977 pour la présente édition

Abensour, Judith, *Réactivations du geste, Écrits*, Blou Angers Toulouse: Le GAC Ecole supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans Ecole supérieure des beaux-arts, 2011

Ameline, Jean-Paul, Marcel-André Stalter, Gisèle Caumont, de Sainte-Marie Bertrand, et Dominique Brême, *Jean Fautrier, 1898-1964: la pulsion du trait* [exposition Petit Château et Château du domaine départemental de Sceaux, du 12 septembre au 14 décembre 2014]. Trait pour trait 2. Montreuil: LienArt Editions, 2014

Augé, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot&Rivages, 1998

Augé, Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, Coll. « Lignes fictives » 2003

Artistes & Associés, "Claudio Parmiggiani | ARTISTES & ASSOCIÉS.", <http://www.artistesetassocies.org/claudio-parmiggiani/>, Consulté le 23 octobre 2017

Aymé, Marcel, *Traversée de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1947, 2017 pour la présente édition

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, Paris, J. Corti, 1992

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1992

Badiou, Alain, *Le noir: éclats d'une non-couleur*, Paris, Autrement, coll. « Les grands mots » 2016

Bailly, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, essai: Fiction & Cie, 2008

Barthes, Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1869, 2010 pour la présente édition

Baxandall, Michael, *Ombres et lumières*, Gallimard, Paris, 1999

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48031445> , consulté le 20 octobre 2017

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'air de sa reproductibilité technique*, traduction de Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, 1936, 2013 pour la présente édition

Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, trad. De Olivier Mannoni, Paris, Payot et Rivages, 1940,

2013 pour la présente édition

Berger, Patrick, Nouhaud, Jean-Pierre, *Formes cachées, la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004

Berthoz, Alain, et Claude Debru, *Anticipation et prédiction: du geste au voyage mental*, Paris, O. Jacob, 2015

Dir. Besse, Jean-Marc et Tiberghien, Gilles A., *Opérations cartographiques*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2007

Besse, Jean-Marc, *Cartes de mémoire*, Paris, Monte-en-l'air, 2016

Bidinost, Marcelo, *La ville comme paysage du sentiment*, Paris, L'Harmattan, 2012

Biroleau, Anne, Hélène Giannecchini, Dominique Versavel, et Bibliothèque Nationale de France, *Alix Cléo Roubaud: photographies "quinze minutes la nuit au rythme de la respiration"* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, Galerie 1, 28 octobre 2014-1er février 2015], Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014

Brassaï, Gilberte, Fabienne Durand-Bogaert, and Kim Sichel, *Brassaï, Paris le jour Paris la nuit* [Mois de la photo 1988, Paris, exposition organisée au Musée Carnavalet du 8 novembre 1988 au 8 janvier 1989, avec la participation de Paris Audiovisuel], Paris, Musée Carnavalet, 1988

Brassaï, *Paris la nuit*, préface de Paul Morand, Paris, Flammarion, 1933, 2001 pour la présente édition

Brassaï, Roger Grenier, *Correspondances 1950-1983*, précédé de *Brassaï et les lumières de la ville* par Roger Grenier, Paris, Gallimard, 2017

Briend, Christian, et Clément Fondation, *Le geste et la matière: une abstraction "autre", Paris, 1945-1965* [exposition, Le François, Fondation Clément, 22 janvier-16 avril 2017], Paris, coll. «Le François», Somogy éditions d'art Centre Pompidou Fondation Clément, 2017

Brusatin, Manlio, et Anne Guglielmetti, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2013

Carné, Marcel, Jacques Prévert, Joseph Kosma, Pierre Brasseur, Serge Reggiani, and Yves Montand *Les portes de la nuit*, Pathé distribution, 2017

Chastel, André, *Le geste dans l'art*, Paris, L. Levi coll. «Opinion» 2008

Clancy, Geneviève, et Philippe Tancelin, *L'esthétique de l'ombre*, Poètes des cinq continents, Paris, L'Harmattan, 1997

Clark, Kenneth (traduit Par Falcon Françoise et Ferrier André en 1962), *L'art du paysage*, Paris, Arléa, 1949, 2014 pour la présente édition

Cogeval, Guy, Katharine Aileen Lochnan, Michael Stoeber, Roald Nasgaard, Jean-François Allain,

d'Orsay Musée, and gallery of Ontario Art. *Au-delà des étoiles: le paysage mystique de Monet à Kandinsky* [exposition, Toronto, Art Gallery of Ontario, 22 octobre 2016 - 12 février 2017 ; Paris, Musée d'Orsay, 14 mars - 25 juin 2017], Paris, Musée d'Orsay Réunion des musées nationaux, 2017
Conge, Hervé et Michel, François, *Micromonde, Voyages sous l'oeil du microscope*, Paris, Belin, 2014

Corbin, Alain, *La douceur de l'ombre, l'arbre source d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Frayard, 2013

Cousinié, Frédéric, Félicie de Maupeou, et Clélia Nau, *La lumière parle : lumières, reflets, miroirs du Moyen Age à l'art vidéo*, Paris, Editions 1:1, 2016

Couturier, Elisabeth, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Herscher, 1990, 1996 pour la présente édition

Dagen, Philippe, Sternenfall, *Chute d'étoiles, Anselm Kiefer au Grand Palais*, Paris, édition du regard / CNAP, 2007

Dardel, Eric, *L'Homme et la terre, Nature de la réalité géographique*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1952

Dastur, Françoise, *Dire le temps*, 2002, Paris, éditions Encre Marine

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Minuit, Coll. «Critique», 1980

Dictionnaire sens agent, « l'inquiétante étrangeté » <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/L/%27inquiétante%20étrangeté/fr-fr/>, consulté le 06 avril 2018

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000

Didi-Huberman, Georges, *Ecorces*, Paris, Minuit, 2011

Didi-Huberman, Georges, *Gestes D'air et de Pierre*, Paris, Minuit, 2005

Didi-Huberman, Georges, *Génie Du Non-Lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001

Didi-Huberman, Georges, *L'Étoilement, Conversation avec Hantäi*, Paris, Minuit, 2013

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008

Dir. Aubertin Céline, Chareyre-Mejan, Alain, *Esthétiques de l'arbre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Théorie et pratique des arts, 2010

Dir. Azoulay, Gérard, *Cosmothropos, Les empreintes de l'espace sur terre*, Paris, Observatoire de l'espace / CNES, 2012

Dir. Bailly, Jean-Christophe, *Art, mémoire, commémoration*, 1999, Nancy, Voix Richard Meier

Dir. Bernard-Nouraud, Paul et Jurgenson, Luba, *Témoigner Par L'image*, 2015, Paris, Pétra

Dir. Berque, Augustin et Nys, Philippe, *Logique du lieu et œuvre humaine*, 1997, Paris, OUSIA

Dir. Burthet, Dominique, *L'art dans sa relation au lieu*, 2012, Paris, série Esthétique, l'Harmattan

Dir. Vanci-Perahim, Marina, *Atlas et les territoires du regard, la géographie de l'histoire de l'art (XIXe et XXe siècle)*, 2006, Paris, éditions de la Sorbonne

Du trait à la ligne [exposition], Galerie d'art graphique, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 26 avril-19 juin 1995, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, Coll. « Carnet de dessins », 1995

Ernaux, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 2012 pour la présente édition

Ernaux, Annie, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 2013 pour la présente édition

Fleisher, Alain, *L'empreinte et le tremblement, Écrits sur le cinéma et la photographie 2*, Suivi de *Faire le noir*, 2009, Paris, Galaade Editions

Fold, «Common Ground— Larissa Fassler, How public movement through intersections and ports of transit bring a tenor to urban design's hard cold surfaces», <http://thisisthefold.org/index.php/2017/05/15/1915>, consulté le 24 octobre 2017

Forget, Philippe, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, Paris, L'art du comprendre, 2003

Foucault, Michel, « Des espaces autres » in, *Dits et Écrits II (1976 -1988)*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2001, première édition in Architecture - mouvement - continuité

France Culture, « Art urbain : comment le street art est passé de l'illégal au bankable », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/art-urbain-comment-le-street-art-est-passe-de-lillegal-au>, consulté le 20 novembre 2017

France Culture, « Brassai : photos, art et graffitis », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/brassai-photos-art-et-graffitis>, consulté le 20 novembre 2017

France Culture, « Brassai : 'L'art Moderne n'a jamais rien fait d'aussi beau que New-York la nuit.' », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/brassai-l-art-moderne-n-jamais-rien-fait-d-aussi-beau-que-new>, Consulté le 20 novembre 2017

France Culture, « Collection Sur Les Lieux : Auschwitz-Birkenau, Conserver Les Camps de La Mort ? », <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/collection-sur-les-lieux-auschwitz-birkenau-conserver-les-camps-de-la>, consulté le 29 octobre 2017

France Culture, « Documentaires de création 6/8 : empreinte sur le Chemin des Dames », <https://>

www.franceculture.fr/emissions/creation-air/documentaires-de-creation-empreinte-sur-le-chemin-des-dames, consulté le 25 novembre 2017

France Culture, « Histoire d'arbre 2/2 : l'arbre qui a vu l'homme », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-pieds-sur-terre/la-vie-des-arbres>, consulté le 20 novembre 2017

France Culture, « La conversation scientifique : l'art cosmogonique d'Ansem Kiefer », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/lart-cosmogonique-danselm-kiefer>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « La grande table 1ère partie, Les Marcel Duchamp », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/les-marcel-duchamp-2017>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « La grande table : l'empreinte artistique de Giuseppe Penone : en direct de la villa médicis », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/lempreinte-artistique-de-giuseppe-penone-en-direct-de-la-villa>, consulté le 20 novembre 2017

France Culture, « La Mémoire », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/la-memoire>, consulté le 29 octobre 2017

France Culture, Les nouveaux chemins de la connaissance «L'inquiétante étrangeté (1/4): Freud: l'inquiétant familial», <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/linquietante-etrangete-14-freud-linquietant>, consulté le 30 avril 2018

France Culture, « Les nuits de France Culture : Ernest Pignon-Ernest », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/ernest-pignon-ernest-je-marche-beaucoup-la-nuit-le-jour-pour>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « Les nuits de France Culture : l'histoire du street art », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/lhistoire-du-street-art-avec-fancie-bob-jeudy-et-thom-thom>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « Les nuits de France Culture : Raphael Gray 'Le street art est un acte complètement gratuit' », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/rafael-gray-le-graffiti-est-un-acte-completement-gratuit-il-y>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « L'arbre : la douceur de l'ombre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-lundis-de-lhistoire/larbre-la-douceur-de-lombre>, consulté le 19 novembre 2017

France Culture, « Poésie et art brut », <https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-art-brut>, consulté le 19 novembre 2017

Frosset, Clément, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxes », 2004

Fréchuret, Maurice, *Effacer : Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les Presses du réel, 2016

Galinon-Méléneq, Béatrice, Fabien Liénard, Sami Zlitni, *L'homme trace Réseau. L'homme-trace : inscriptions corporelles et techniques*, Paris, CNRS éditions, 2015

- Gaumnitz, Michaël, *Odilon Redon : peintre des rêves = painter of dreams*, Réunion des musées nationaux France télévisions distribution, 2011
- Guérin, Michel, *Le geste entre émergence et apparence: éthologie, éthique, esthétique* [colloque, Université d'Aix-Marseille, Centre d'Aix, les 22 et 23 mars 2013, Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2014
- Guérin, Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, 1995, 2011 pour la présente édition
- Handke, Peter, traduction de Goldschmidt Georges-Arthur, *La leçon de la Sainte-Victoire*, Paris, Gallimard, Coll. Arcades, 1980, 1985 pour la présente édition et la traduction
- Hemingway, Ernest traduction de Saporta, Marc, 2011, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, 2012 pour la présente édition
- Hetherington, Kevin, *The Badlands of Modernity, Heterotopia and social ordering*, Londres, Routledge, 1997, 2003 pour la présente édition Taylor&Francis e-library
- Dir. Hyppolite, Pierre, *La Ruine et le geste architectural*, Paris, PUF Paris-Ouest, coll. « Les spolia », 2016
- Ingold, Tim, traduction de Renaut, Sophie, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles coll. « Les Belles lettres », 2013
- J. Mellentin Haswell, *The Tames and Hudson Manual of Mosaic*, Londres, Thames and Hudson, 1973
- Jarmusch, Jim, *Only Lovers Left Alive*, 2013, couleur, 123mn
- Jousse, Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, Paris, Gallimard, 2008
- Kandinsky, Wassily, traduction de Philippe Sers, Suzanne Leppien, Jean Leppien, *Point et ligne sur plan: contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio, Essais », 1926, 2010 pour la présente édition
- Kovacevic, Milomir, *La part de l'ombre*, Paris, Actes Sud, 1998
- Lacroix Sophie, *Ce que nous disent les ruines, La fonction critique des ruines*, 2007, Paris, L'Harmattan
- Lascault, Gilbert, Christian Jaccard, *L'évènement et sa trace*, Paris, Adam Biro, 2003
- Le Blanc, Charles, Margantin, Laurent, Scheffer, Olivier, *La Forme poétique du monde, anthologie du romantisme allemand*, 2003, Paris, Coll. Domaine romantique, José Corti
- Le Maître, Barbara, *Entre film et photographie, essai sur l'empreinte*, 2004, Paris, esthétique hors cadre, Presses Universitaires de Vincennes

- Léon Tutundjian, *Abstractions 1925 - 1930*, Paris, Galerie le Minotaure, 2007
- MAMCO, « Claudio Parmiggiani », http://archives.mamco.ch/public/10_Pistes_pedagogiques/Parmiggiani.pdf, consulté le 23 octobre 2017
- Mauron, Véronique, « La bibliothèque en feu : naissance des images Installation picturale de Claudio Parmiggiani à Montpellier », <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html>, consulté le 23 octobre 2017
- Mauron, Véronique, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, 2001, Paris, Hazan
- Meister, Sarah Hermanson, and of modern art Museum, *Bill Brandt, Ombre et lumière* [exposition, New York, Museum of modern art, 6 mars-12 août 2013]. Malakoff New York: Hazan Museum of modern art, 2013
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, 1959-1961, ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964
- Michaux, Henri, *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, 1989 pour la présente édition
- Milner, Max, *L'envers du visible, essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005
- Moure, José et Roche, Thierry, *Michelangelo Antonioni: anthropologue de formes urbaines*, Paris, Rive Neuve, Archimbaud, coll. « Théories et pratiques du cinéma », 2015
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Quatro, Gallimard, 1997
- Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani*, Vérone, Actes Sud, 2003
- Pencenat, Corine, *Révérances: stratégies du retrait comme geste artistique*, Cahiers-chroniques, n° 20, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2011
- Perec, Georges, *La disparition*, Paris, Denoël, 1969, réed. Gallimard, coll. « l'imaginaire », 2017
- Perec, Georges, *La vie mode d'emploi*, Paris, Le livre de Poche, 1980, 2017 pour la présente édition
- Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1975, 2008 pour la présente édition
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « les lettres nouvelles », 1975, réed. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993, 2010 pour la présente édition
- Pignon-Ernest, Ernest, *de traits en empreintes*, MAMAC, Nice, Gallimard
- Resnais, Alain, Ghislain Cloquet, Sacha Vierny, Jean Cayrol, Hanns Eisler, et Michel Bouquet, *Nuit et brouillard*, Argos Films [éd.] Arte France développement [éd.], 2003
- Dir., Roussillon-Constanty, Laurence, Veaugeois, Dominique et Parsons, Michael, *Empreinte, imprégnation, impression, Espaces, Frontières*, 2014, Métissages N°3, Presses Universitaires de Pau

Saint-Jacques, Camille, Suchère, Éric, *Le geste à l'oeuvre: Richard Tuttle & pratiques contemporaines*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, coll. « Beautés » 2010

Sherlock, Diane, "My Body Is the City: Larissa Fassler's Feminist Geographies.", 8 juin 2016, <http://canadianart.ca/features/larissa-fassler-my-body-is-the-city/>, consulté le 24 octobre 2017
Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985

Stoichita, Victor I., *Une brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000

Studio, Quantum. "Mémoires En Jeu | Working Bibliography about Dark Tourism.", <http://www.memoires-en-jeu.com/notice/working-bibliography-about-dark-tourism/>, consulté le 29 octobre 2017

Tiberghien, Gilles, *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007

Titus-Carmel, *Allée, contre-allées*, texte de Marik Froidefond, Paris, Édition de la réunion des musées nationaux, 2008

Velter, André, *Ernest Pignon-Ernest*, Parcours sur le qui-vive, Paris, Gallimard, 2014

Ziębińska-Lewandowska, Karolina, *Brassai, graffiti: le langage du mur* [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie de photographies, 9 novembre 2016-30 janvier 2017] Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016

Universalis, « Définition de Mémoire - Encyclopædia Universalis », <https://www.universalis.fr/dictionnaire/memoire/>, consulté le 16 novembre 2017

War-Memorial, "Holocaust Monument Aka Nameless Library | the Polynational War Memorial.", <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Monument-aka-Nameless-Library-1.222>, consulté le 26 octobre 2017

Table des illustrations

1. Laura Bourboulon, *Photographie documentaire 1*, photographie numérique couleur, 5 novembre 2015, Place de la Nation, Paris, p.4
2. Laura bourboulon, *05 Nov. 2015 – triptyque I*, 2016, Plasticine à modeler noire et blanche sur carton d'emballage, 15cm de diamètre, p.6
3. Laura bourboulon *19 Nov. 2016 – triptyque II*, 2016, plasticine noire et blanche sur carton d'emballage, 16 x 24cm, p.10
4. Laura bourboulon, *19 Oct. 2016 – triptyque III*, 2016, plasticine noire et blanche sur carton d'emballage, 13,5 x 17,8cm, p.11
5. Laura bourboulon, *19 Oct. 2016 II*, 2017, plasticine noire et blanche sur carton gris, 185 x 210cm, p.12
6. Ci-dessous une installation différente de l'œuvre, laura bourboulon, *19 Oct. 2016 II*, 2017, plasticine noire et blanche sur carton gris, installation in situ de Ikrame Diyen à la galerie Arnaud Deschin, Paris, pendant « Ex-Nihilo » (27/02/2017 – 05/03/2017) 185 x 210cm, p.13
7. Laura bourboulon, *14 Mar. 2017, 2017*, plasticine blanche et noire sur carton d'emballage, 2 x 26 cm de diamètre et 1 x 27 cm de diamètre, p.14
8. laura bourboulon, *Echantillons de lieux 1/10 « Blvd Voltaire »*, 2017, feutres, encre de chine et papier arches, 38 x 26 cm, p.16
9. Lida Abdul, *Clapping with stones*, 2005, vidéo couleur, 16mn, Anna Schwartz Gallery, Sidney, Australie, p.20
10. *Platanus orientalis*, Platane, photographie au microscopie numérique, échelle 0.5mm, consultable sur <http://www.woodanatomy.ch/species.php?code=PLOR#>, consulté le 05 mars 2018, p.30
11. Conge, Hervé et Michel, François, *Micromonde, Voyages sous l'oeil du microscope*, Paris, Belin, 2014, p. 100, p.32
12. Giuseppe Penone, *Alpes maritimes. L'arbre se souviendra du contact [Alpi Marittime. L'albero ricorderà il contatto]*, 1968, Arbre, fil de zinc, Vue prise à un moment de la croissance de l'arbre, Photo Giuseppe Penone et Dina Carrara, 1978, p.34
13. Rachel Whiteread, *Holocaust Monument (aka The Nameless Library)*, 2000, Vienne, béton et métal, 7 x 10 x 3,8m, p.38
14. Lionel Sabatté, *Cygne noir de février*, 2015, Moutons de poussière sur structure en métal, 75 x 150 x 60 cm, p.48

15. Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992, Galerie Marian Goodman, New York; Galerie Chantal Crousel, Paris, et Galerie kurimanzutto, Mexico City, p.50
16. Laura Bourboulon, *Auschwitz II Birkenau, 3 jan. 2018, 14h11*, 2018, encre de Chine sur papier, 7,8 x 22,5 cm, p.56
17. Laura Bourboulon, *Auschwitz II Birkenau, 3 jan. 2018, 12h57*, 2018, encre de Chine sur papier, 7,8 x 22,5 cm, p.57
18. Ker Than, « First Picture of an Atom's Shadow—Smallest Ever Photographed » publié le 13 juillet 2012, <https://news.nationalgeographic.com/news/2012/07/120710-first-picture-atom-shadow-photograph-science-nature-smallest/>, consulté le 09/04/2018, p.62
19. Anne et Patrick Poirier, *Theater of Memory*, 1991, Bois de sycamore, tempera, livres et photographies, 160 x 170 x 200 cm, p.66
20. Lucien Clergue, *Ruines d'Arles*, 1955, tirage vintage, 30,5 x 24cm, Arles, Atelier Lucien Clergues, p.68
21. Freidrich Whilelm Murnau, *Nosferatu le vampire*, 1922, noir et blanc, 35mm - 1,33:1, 94mn, p.68
22. Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, 2014, fumée et suie sur bois, New-York, galerie Bortolami, p.70
23. Ici un exemple de recouvrement sur une oeuvre, Laura Bourboulon, *19. Oct. 2016*, 2017, plastine noire sur carton gris, p.76
24. Victor Hugo, *L'Ombre du mancenillier*, BNF, NAF 1350, f°7, p.78
25. Brassai, photo 12 *Paris la nuit*, « c'est devant le mur de la prison de la Santé, sous les arbres du boulevard Arago, que la guillotine tranche la tête des condamnés à mort » héliogravure, noir et blanc, 1932, p.80
26. Brassai, photo 4, *Paris la nuit*, « les arbres des Tuileries se dressent dans le ciel lumineux de la place de la Concorde et de l'avenue des Champs Élysées », héliogravure, noir et blanc, 1932, p.80
27. Graffiti de Nicolas Restif de la Bretonne, *1704 nicolas*, 1704, visible au 11 Place des Vosges, 75004 Paris, p.82
28. Joan Hadjithomas & Khalil Joreige, *Time Capsules*, 2017, du projet Unconformities, technique mixte, recomposition d'éléments issus de forages, résine expérimentale et tube en Perspex, p.86
29. Ernest Pignon-Ernest, *La Commune*, 1971, Sérigraphie, Paris, Quartiers Père Lachaise, Charonne, Buttes aux Cailles, Montmartre, p.88
30. Larissa Fassler, *Place de la Concorde V*, 2013, stylo sur papier, 138 x 192cm, p.94

31. Larissa Fassler, *Taksim Square, May 31 – June 9, III*, 2015, Pen and pencil on paper, 120 x 140 cm, p.96

32. Joan Hadjithomas & Khalil Joreige, *Zig-Zag au fil du temps*, 2017, du projet *Unconformities*, oeuvres photographiques sur papier, récits possibles à Paris Beyrouth et Ahtènes, 35 cm de hauteur et dimensions variables, p.100

Index des Notions

-A-

Absence 7, 15, 17, 19, 21, 25, 51, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 101, 103

Arbre 1, 3, 5, 7, 15, 17, 19, 21, 25, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 43, 45, 47, 49, 53, 58, 63, 67, 79, 84, 87, 103, 107, 109

Atome 62, 63

Auschwitz 23, 35, 41, 45, 53, 55, 58, 59, 61, 81, 107

Autobio-géographie 3, 101

-B-

Birkenau 23, 45, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 107

Blanc 1, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 23, 25, 27, 41, 49, 51, 67, 68, 73, 81, 84, 89, 91, 99, 107

Branche 1, 7, 9, 15, 17, 21, 25, 31, 33, 7, 63, 67, 79, 103, 105, 107

-C-

Carte 1, 3, 27, 101, 103, 105, 109

Carton 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 43, 76, 77, 79, 89, 103

Chiffonnier 1, 49, 87

Contempleteur 7, 25, 77, 79, 109

Corps 19, 21, 23, 27, 51, 53, 67, 69, 71, 89, 91, 93, 97, 99

-D-

Damier 1, 23, 25, 27, 101, 103

Dessin 1, 5, 7, 17, 23, 24, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 53, 63, 71, 77, 79, 89, 91, 93, 95, 97, 103, 105, 107, 109, 113, 121

-E-

Échantillon/ Échantillonnage 1, 7, 17, 19, 21, 27, 29, 33, 45, 49, 53, 63, 81

Éclairage 29, 49, 55, 63, 81, 83

Effacement 19, 21, 77, 85

Empreinte 3, 7, 9, 17, 19, 29, 33, 35, 37, 39, 43, 49, 51, 53, 57, 71, 73, 75, 87, 93, 101, 103, 107

Enchevêtrement/Entrelacement 7, 27, 33

Encre 1, 16, 17, 19, 53, 58, 59, 77, 79, 83, 89, 103, 107

Espace pictural autre 17, 57, 61, 85, 101, 107

Espace public 95, 99, 103, 117

Étalement/ Étaler 19, 51, 79

Événement 1, 3, 17, 19, 27, 29, 31, 33, 37, 39, 45, 47, 49, 89, 91, 93, 95, 97, 101, 103, 107, 113, 115, 117, 133

-F-

Fantôme/ Hantise 7, 73, 77, 93

Féminisme spatial 77, 95, 99, 101

-G-

Graffiti 82, 83, 89

Grille 1, 25, 27, 33, 69, 103

Gris/ Grisaille 1, 7, 12, 19, 25, 67, 73

-H-

Histoire 1, 3, 7, 17, 19, 21, 29, 31, 33, 37, 39, 41, 43, 47, 49, 53, 57, 89, 101, 107, 113, 115, 117, 119

Hétérotopie 55, 63, 75, 101

-I-

Imaginaire/Imagination 7, 27, 47, 69, 73

Indiciel/ Indice 3, 45, 49, 51, 53, 73

Inquiétante étrangeté 1, 3, 65, 67, 69, 75, 77, 81, 103, 107

Installation 13, 19, 41, 71, 83, 89, 93, 103

Inventaire 29

-L-

Lentille 1, 7, 23, 33, 67

Lieu/ Non-lieux 1, 3, 7, 15, 17, 21, 23, 25, 29, 31, 33, 39, 41, 45, 47, 49, 55, 57, 63, 65, 67, 71, 75, 77, 79, 81, 83, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 107, 109, 117

Ligne 1, 7, 15, 33, 35, 69, 71, 91, 103, 115

Littérature 7, 31, 61, 77, 93, 121

Lumière 1, 3, 17, 23, 25, 55, 61, 63, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 91, 103, 107, 121

-M-

Marge 1, 3, 21, 53, 55, 57, 61, 63, 65, 75, 85, 101, 103

Microcosme/Macrocosme 17, 30, 107

Microscope 1, 7, 17, 23, 29, 31, 32, 33, 67, 103

Modelage 1, 17, 19, 27, 33, 35, 51, 77, 89, 103, 107

Mosaïque 1, 3, 15, 19, 21, 25, 27, 33, 103, 109

Motif 1, 5, 7, 15, 17, 19, 21, 25, 27, 31, 47, 51, 79, 87, 89, 107

Mémoire 1, 3, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 63, 69, 79, 85, 87, 89, 91, 93, 107, 109, 113, 117, 119

-N-

Négation 55, 57, 91

Noir 1, 3, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 23, 25, 27, 43, 47, 48, 51, 53, 55, 61, 67, 68, 69, 73, 76, 77, 79, 81, 83, 84, 89, 91, 95, 103, 107, 121

Nuit 3, 17, 19, 21, 23, 25, 35, 39, 37, 51, 53, 55, 63, 65, 67, 70, 71, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 89, 91, 95, 107, 109

-O-

Ombre 1, 3, 5, 7, 9, 17, 19, 25, 29, 33, 35, 37, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 95, 99, 101, 103, 107, 115, 121

-P-

Panchronique 3, 103

Papier 2, 15, 16, 17, 18, 21, 51, 54, 62, 88, 91, 92, 100, 101, 103
Paris 1, 16, 17, 23, 25, 26, 31, 58, 59, 67, 91, 94, 95, 102, 103, 107

Pâte à modeler/ Plasticine 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 35, 39, 47, 51, 67, 73, 76, 77, 81, 89, 91, 103, 107

Photographie 1, 4, 5, 7, 21, 25, 27, 30, 37, 47, 49, 53, 63, 67, 79, 81, 89, 91, 99, 103

Présence 9, 15, 21, 47, 51, 57, 61, 67, 69, 73, 75, 91, 93

-Q-

Quadrillage 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 63, 107

-R-

Racine 1, 3, 7, 33, 32, 67, 79, 121

Ramasser/ Ramassage 1, 87, 107

Recouvrement 17, 19, 21, 23, 25, 27, 76, 77, 107

Relevé (er) 1, 7, 17, 29, 42, 45, 49, 51, 53, 57, 63, 87, 89, 95, 101

Rhizome 49

Rue 1, 7, 17, 19, 67, 69, 81, 85, 87, 89, 91, 95, 101, 107

Ruine 19, 21, 27, 39, 53, 67, 63, 68, 69

Récollecion 3, 49, 81, 87, 101

Rémanence 21, 25, 45, 71, 75, 91

Réseau 1, 3, 7, 15, 33, 67, 107

Rythme 31, 91, 97

-S-

Science 7, 27, 29, 37

Sol 1, 3, 5, 7, 9, 15, 17, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 41, 43, 45, 51, 53, 57, 67, 69, 71, 79, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 97, 103, 107, 109

Souvenir 1, 21, 41, 43, 45, 47, 49, 67

Spatial/ Spatialité 75, 77, 101

Surface 1, 19, 23, 25, 33, 35,
51, 61, 73, 75, 77, 79, 81, 99,
119

Surveillance 51, 63, 75, 83, 85

-T-

Temps/ Temporalité 1, 3, 7, 9,
15, 19, 21, 25, 35, 39, 43, 45,
47, 49, 51, 57, 61, 65, 66, 67,
69, 71, 73, 77, 79, 87, 93, 97,
101, 102, 103, 107, 109, 113,
115, 119

Témoïn 1, 3, 19, 31, 33, 35,
45, 49, 53, 79, 87, 103, 107

Trajet 1, 3, 17, 21, 29, 45, 47, 49,
53, 57, 67, 77, 97, 99, 103, 109

-V-

**Visible (Envers du...)/ Invi-
sible** 23, 29, 41, 51, 61, 65, 67

Index des Personnes

-A-

Abdul, Lida 20, 21

Augé, Marc 95, 99

-B-

Badiou, Alain 23

Bailly, Jean-Christophe 45

Baudelaire 87

Baxandall, Michel 61

Benjamin , Walter 49

Bentham, Jeremy 55, 83, 85

Bidinost, Marcelo 27

Brassaï, 81, 83, 89, 107

-C-

Caravage, le 91

Chateaubriand 21

Chirico, de 69

Clergue, Lucien 67, 68, 69

Conge, Hervé 32

Conrad, Joseph 101

-D-

Dante 67, 69

Dardel, Eric 27

Debord, Guy 89, 97, 99, 101

Didi-Huberman, Georges 53, 71

Driver, Félix 101

-E-

Ernaux, Annie 7, 47

-F-

Fassler, Larissa 81, 94, 95, 96, 97, 99

Foucault, Michel 55, 63, 75, 83, 85

Freud, Sigmund 1, 19, 65

Frosset, Clément 67, 69

-G-

George, Beate 51

Guérin, Michel 17

-H-

Hadjithomas, Joan et Joreige, Khalil 86, 87, 89, 102, 103

Harley, Brian 105

Hugo, Victor 35, 77, 78, 107

-K-

Kandinsky, Wassily 23, 33, 35

Kielpinski, David 63

Kopstik, V.A. 31

Kovacevic, Milomir 63

-L-

Lacan 65

Lamartine 35

Louis XIV 83

-M-

Michel, François 32

Miller, Henry 83

Milner, Max 51, 75

-N-

Nancy, Jean-Luc 45

Nosferatu 68, 69

-O-

Orlok 69

Orozco, Gabriel 50

Otter, Chris 83, 85

-P-

Whitread, Rachel 38, 39, 41,
43, 45

Parmiggiani, Claudio 71, 73,
75

Penone, Giuseppe 35, 36, 37

Perec, Georges 7, 17, 89

Pignon-Ernest, Ernest 1, 45,
47, 83, 88, 89, 91, 93, 95

Poirier, Anne et Patrick 66, 69

-R-

**Restif de La Bretonne, Ni-
colas** 82, 83, 87

Richter, Gerhard 19, 73

Rose, Gillian 85, 101

Roustang, François 63

-S-

Sabatté, Lionel 48, 49

Shubnikov, A.V. 31

Smithson, Robert 69, 103

Stirn, François 63

-T-

Than, Ker 62

-W-

Whilem Murnau, Friedrich
68, 69

Mon travail est rituel, je colle les points de pâte sur le carton, la mécanisation engendre une contemplation intérieure, il ne s'agit plus de penser mais de faire et de s'oublier dans l'œuvre par sa manière d'être faite. S'oublier soi-même pour se fondre dans la mémoire de l'espace urbain choisit. Car le macrocosme recrée dans l'œuvre et l'abstraction qui en découle permettent de faire s'oublier l'histoire des individus pour retrouver des traces de la grande histoire qui s'est faite sous les ombres des arbres. C'est, au niveau de la plasticité, ce que je tente de réaliser avec mon travail, grâce à la force du noir et la notion d'empreinte. Il faut donc ici trouver un moyen de passer du microcosme d'un micro-événement tel un trajet quotidien et le macrocosme d'une histoire plus lourde et inversement. Pour ce faire il s'agira de travailler sur carton à une esthétique fragmentaire, à partir des photos des ombres des branches le but sera de perdre le spectateur parmi tous ces fragments de mémoire. Il s'agit aussi et avant tout d'un travail de création d'images à partir de relevés d'empreintes photographiques. J'effectue donc ce travail de relevés au moyen de dessins, dix par mois pendant un an. Pensés comme un agrandissement d'une lame de microscope ils sont des échantillons de lieux choisis dans l'espace urbain.

ombre – retrait – fragments – traces – noir – blanc – empreinte – disparition – trajet – cartographie
– histoire – nature – mémoire – lieux – microcosme – macrocosme – ville – rue – réseau – dessin –
modelage – vide – tissage – ligne

My work is ritual; it's about sticking dots of plasticine on the cardboard. The mechanization of the process brings an internal contemplation, it's not about thinking but doing and forget oneself in the process of the work being done. To forget oneself and becoming one with the memory of the chosen urban space. Because the macrocosm recreated in the art piece and the abstraction thus created allow the history of the individuals to be forgotten to find traces of the great history that was made under the shadows of the trees. It is, with the process, what I try to realize with my work, with the strength of the black and the notion of imprint. I must therefore find a way to go from the microcosm of a micro-event, a daily stroll, and the macrocosm of a heavier history, and reverse. To achieve that purpose I work on fragment aesthetics, from the photographs of the shadows of the branches. Before all, it's about creating an image from a photographic reading of an imprint. That work is made by drawing, thought like a microscope blade they are samples of the places I collect in the urban space.

shadow - removal - fragments - trace - black - white - imprint - disparition - path - cartography - history - nature - memory - place - microcosm - macrocosm - city - street - network - drawing - modeling - void - emptiness - line - threading