

Axe 1 – Matérialités : séminaire sur l’empreinte du 26 janvier 2021 PP1

Les pistes de réflexion diffusées dans l’invitation à ce séminaire reprennent le descriptif d’un projet laissé en sommeil depuis le premier confinement et le report *sine die* de diverses activités au sein d’EMMA. Je suis heureuse de pouvoir relancer ce projet aujourd’hui ou tout du moins d’en présenter les contours. Il comportera 2 volets sur un peu moins d’une heure. Le premier temps sera consacré à l’essai de Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* dont je soulignerai les aspects les plus susceptibles d’alimenter un travail sur l’empreinte paysagère. Le deuxième temps m’amènera à présenter quelques exemples concrets dans ce champ d’application.

1. Pourquoi présenter les travaux de Didi-Huberman sur l’empreinte dans un séminaire portant sur la matérialité ?

1.1 On pourrait avancer que Didi-Huberman que, depuis ses débuts, se consacre à une contre-histoire de l’art. Ses écrits sur l’image s’inscrivent contre l’héritage de Vasari et la prévalence du *disegno* c’est-à-dire un dessin qui est aussi un dessein, un intention, l’idée mise en oeuvre. A cette fin, Didi-Huberman s’est évertué à introduire des distinctions telles que le détail et le pan // **reformulée dans l’opposition entre visible (associé au lisible) et visuel**, autrement dit ce qui dans l’image relève non de la figure mais du figurable. Ex. le blanc dans les fresques de Fra Angelico, DD-H écrit PP2: « Il n’est pas un signe articulé, il n’est pas lisible comme tel. Il se donne, simplement : pur ‘phénomène-indice’ qui nous met en présence de la couleur crayeuse, bien avant de nous dire que cette couleur ‘remplit’ ou qualifie. Seule apparaît donc la qualité du figurable – terriblement concrète, illisible, présentée. Massive et déployée. Impliquant le regard d’un sujet, son histoire, ses fantômes, ses divisions intestines. » (*Devant l’image*, 27)

1.2 Les catégories aristotéliennes sont pour lui un autre moyen de préciser ce que l’histoire de l’art académique a pu négliger dans la peinture : PP3 « La peinture ne nous donne pas à voir sa cause formelle, elle nous la donne à interpréter. A preuve, personne n’est jamais d’accord sur cette définition formelle. [...] Ce que montre la peinture est, primordialement, de l’ordre du comme ceci : ce sont des traces, des indices de sa **cause efficiente** (Aristote entend par là tout ce qui est de l’ordre de la décision, qu’elle soit volontaire ou involontaire : en ce sens on dira que ‘le père est la cause de l’enfant’, écrit-il). Mais surtout, ce que montre la peinture, *c’est sa cause matérielle, c’est-à-dire la peinture*. » (*Devant l’image*, 279-280)

CQ : Les essais de Didi-H ont donc creusé un sillon à l’écart des questions de la représentation. Il y approfondit une phénoménologie de l’image (cf. ses multiples références à Merleau-Ponty dont il reprend l’imbrication du voir et du toucher, l’incrustation du visible dans le tangible) qui a pour fil directeur l’idée suivante : ce que l’image présente renvoie le spectateur au retrait de l’objet et donc à sa perte. Autrement dit : « voir, c’est perdre », selon la formule qui guide la progression ds *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Pour faire court, la réflexion de Didi-H trace un chemin qui va des mains négatives de l’art pariétal (grotte de Gargas, Hautes Pyrénées, Chauvet à Vallon Pont d’Arc), jusqu’aux pensées de la trace que l’on trouve chez S. Freud, W. Benjamin et Derrida, de l’indice chez Rosalind

Krauss, en passant par l'*imago* = le masque mortuaire¹ qui, chez les Romains, établit une généalogie à partir de la ressemblance avec les traits du défunt.

1.3 Est-ce à dire que l'empreinte pourrait être confondue avec la trace, laquelle nous ramènerait à l'indice ? Ces distinctions fines alimentent l'essai de 2008, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, car bien que liés, ces termes ne sont pas interchangeables. **PP4** « Faire une empreinte » c'est au sens strict : « produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. » 27 L'empreinte est bien une trace, une « image dialectique » au sens où l'entend Benjamin => « quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact », 18). Cette trace possède des propriétés particulières liées au geste et au support qui le reçoit. L'empreinte relève donc du **faire**, de la **fabrication**, de **l'artisanat** voire du **bricolage**. En ce sens, elle diffère de ce qui se dépose par inadvertance, bavure, tache ou expression spontanée de certaines formes d'art.

S'ensuit une topologie des formes auxquelles l'empreinte donne naissance. J'en retiendrai 3² :

- **Matrice / forme généalogique** : le moulage fait à partir d'une empreinte de pied permet de reproduire ce pied à l'infini sans que celui-ci soit toutefois le même (cf. Duchamp et notion d'inframince + « morphogénèse 'native' »).

- **Pouvoir / forme auratique** : c'est parce qu'il y a eu contact que l'empreinte conserve un pouvoir de faire surgir l'aura de ce qui n'est plus (le pied de Bouddha, la sainte image / *vera iconica*). Voir rappel de la distinction que Benjamin introduit entre **trace et aura** = **PP5** : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. » dans note 26 cité 80.

- **Survivance³ / forme anachronique** : l'empreinte désoriente le regard tout comme elle désoriente le temps : avec elle se pose la question d'une ressemblance qui ne relève pas du visible, de l'imitation classique ou de la « mêmeté mimétique » (*Ressemblance* 184) mais d'un contact suivi d'une déchirure. On pourrait dire que c'est la même opposition qui distingue Magritte, *ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) de **PP6** Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950 + « morphologie négative »]. Noter la séquence : pression, prise puis arrachement => adhérences qui font que chaque tirage/moulage est unique.

Voir aussi le *dvlt* sur Mandylion d'Edesse, la Véronique [celle qui porte la victoire, du grec *nike* pour victoire] et le Saint Suaire de Turin. Toutes sont des images achiropoïètes = « non faites de main d'homme ». Leur caractéristique : lien qui conjoint l'élément légendaire (porteur des fins rêvées pour l'image dans le discours et le rite) avec les procédures concrètes de présentation ou de 'présentabilité'. 224 → « Que l'apparence fut effacée et que l'aspect fût sacrifié, voilà qui correspondait exactement à l'économie d'humilité dont le Verbe avait fait preuve en s'incarnant. » 225 Note : caractère indiciaire de ces images = vrai portrait du Christ = vrai par son contact et non par apparence ou aspect, 227

Et Didi-Huberman de conclure :

¹ Cf. Fonction ultime de la mort : moteur de toute figurabilité : il faut mourir pour pouvoir ressembler ≠ le régime de l'incarnation qui lui procède de la défiguration, *Devant l'image* 268.

² En fait, ces 4 (avec le geste) formes de l'empreinte donnent un paradigme dont il dérive les deux autres parties du livre, l'empreinte comme processus (sculpture) puis l'empreinte comme procédure (Duchamp).

³ JMG relève ici la différence avec le trauma, on n'est pas dans la survie mais dans la survivance, la vie autrement.

< « [On est obligé de savoir que] **les formes sont des processus**, et pas seulement le résultat de processus ; que ces processus, à proprement parler, n'ont pas de fin, que l'image actuellement vue n'est que le 'présent anachronique' **d'un jeu ininterrompu de déformations**, d'altérations, d'effacements et de 'revenances' de toutes sortes. » 324 + « L'ichnologue [...] éprouve dans chaque empreinte la coexistence poignante du temps le plus bref – le pas qui passe, le geste panique, l'effleurement d'une aile de libellule – et du temps le plus long, celui de la 'prise de forme' qu'est la fossilisation. Il sait donc **les formes sont des temps à l'œuvre**, des temps contradictoires intriqués dans la même image : temps de la terre et temps du pied qui, un instant, s'y est posé pour toujours. » 325

2. Et le paysage dans tout ça ?

Quel est l'intérêt de voir le paysage sous les traits de l'empreinte par opposition à des définitions plus communes. J'en indique deux pour mémoire : 1. Une portion de pays embrassée d'un seul coup d'œil (origine cadastrale du terme flamand *landschap*) 2. Un rapport à l'espace qui apparaît avec la sécularisation du regard au moment de la Renaissance. C'est le *paesaggio* toscan qui a donné *paysage*, à la fois perception d'un objet et représentation de ce même objet. De l'apparition du mot au nord et au sud de l'Europe, puis de son histoire, on peut déduire un aspect important, à savoir qu'effectivement **le paysage est affaire de distance, de recul, voire de « reculture »** (Alain Roger 27). Certains ont observé que le paysage naît et renaît en réaction à diverses ruptures : retrait du sacré à la Renaissance ; disparition du monde agricole qui suscite la réinvention romantique de la nature à l'âge des révolutions (voir Rancière, *Le Temps du paysage*), jusqu'à aujourd'hui où l'entrée dans l'Anthropocène implique, à son tour, une perte en monde susceptible de renouveler notre regard sur l'environnement. Or, quand on parle d'empreinte (« empreinte carbone ») Didi-Huberman nous dit précisément qu'il faut se parvenir à se détacher de l'oculocentrisme.

2.2 Envisager le paysage sous les traits de l'empreinte, c'est donc y déceler autre chose qu'une composition visuelle, pleine et suffisante, portée par une esthétique qui naturalise les rapports de pouvoir (cf. les thèses de WTJ Mitchell sur le paysage dans *Landscape and Power* : « landscape is boring, we must not say so. »)

Ex1. paysages résiduels de Burtynsky mettent en avant les processus indiciels de la photo et la capacité du spectateur à reconnaître les effets, l'empreinte de l'économie extractive.

Ex2. Les « pétroscares » canadiens (article à paraître dans *Ranam* au printemps 2021) sur la manière dont les représentations de champs pétrolifères ont fait une entrée discrète dans la littérature canadienne en empruntant, au lieu du roman, la petite porte de genres mineurs (la parodie, la satire, la nouvelle). Les textes que j'ai étudiés utilisent la dissonance, l'ellipse et la morphologie négative de l'empreinte pour interroger le positionnement du lecteur : que retient-on d'un paysage ? Qu'est-ce qu'on y valorise ? Qu'y reconnaît-on ? Le roman de Will Ferguson, *419* qui joue sur deux tableaux : delta du fleuve Niger ≠ sables bitumineux de l'Alberta = opposition entre un paysage bavard, exotique, tout en « pleins » // et un paysage réticent, lui « tout en creux » lequel exige du lecteur autre chose qu'une présence au texte, un plaisir de lecture ; plutôt une disponibilité aux silences du texte, notamment pour ce qui relève de l'empreinte laissée par la présence/absence des autochtones.

Ex3. La question des voix autochtones. Warren Cariou, écrivain « métis » invité au colloque EMMA qui a présenté une communication sur la notion de « terristory ». Le terme, utilisé de préférence à celui de « landscape », souligne la manière dont les inscriptions laissées en divers endroits du territoire relancent les processus auratique et anachronique propres à la matérialité de l'empreinte :

This practice can be understood as a mode of reading the land, which is made more obvious when pictographs or other forms of rock art are also inscribed on the land itself as reminders of particular narratives, linking story with ground in a profoundly material way. Much of the Indigenous rock art and other land-based art on Turtle Island is best understood not as “visual art” in the western sense, but rather as stories rendered in land: physical expressions of territory.

2.3 Si je devais définir ma recherche en cours, je dirais que je cherche à discerner la manière dont l’empreinte vient inquiéter le paysage, un des poncifs de la littérature canadienne, consensuel au point d’avoir été « nationalisé » par les écrivains euro-canadiens des deux siècles passés.

Pour conclure et pour élargir le propos, je dirais enfin qu’étudier l’empreinte paysagère dans la littérature et les arts du monde anglophone suppose une critique de l’oculocentrisme susceptible de renouveler la sensibilité et d’encourager une éthique de la considération qui, pour reprendre l’injonction de Corine Pelluchon, engage notre présence au monde et notre responsabilité envers lui => vulnérabilité des milieux naturels dont l’empreinte du paysage permet de prendre conscience, voire de prendre la mesure => grain à moudre.

Q&A :

- Voir intervention de JMG sur la différence entre contact et tact => on se rapproche de l’objet et de l’effet qu’il peut produire, par le geste ou par le tact, sans pour autant entrer en contact avec lui, sans pour autant en avoir l’expérience. Régime de contiguïté métonymique (et non déplacement ou reconfiguration métaphorique) : on voit l’objet à travers l’effet qu’il produit => il y a là une poétique de la matérialité.
- sur la déchirure et procès/procédure de l’empreinte, voir question des adhérences, rugosités qui font que dans la série issue l’empreinte, chaque moulage (ou tirage) issu du même moule est unique (renvoyer à DD-H sur Duchamp et la notion d’inframince).