

# *Empreintes*

**Dossier pédagogique et documentaire**  
à destination des enseignants porteurs du projet

**« *Art au collège* »**

Artiste intervenant : Emmanuel Gogneau

Structure culturelle : Pavé dans la Mare

Collectivité : Conseil Général du Doubs

réalisé par Rachel Verjus,  
responsable du domaine arts plastiques à l'

**Action culturelle**

# Pistes de travail - Empreinte

## Prélever des fragments du réel grâce à la technique du frottage.

Observer les différents matériaux présents dans le collège. Les nommer, les décrire.

Relever différentes textures en utilisant la technique du frottage dans différents lieux du collège.

Rechercher des surfaces en relief.

Poser une feuille de papier, de préférence légère, sur le relief choisi (pièce de monnaie, grille d'aération, crépi d'un mur, écorce d'un arbre, etc.).

Puis recouvrir celle-ci entièrement et de façon régulière, à l'aide d'un crayon que vous tiendrez penché.

Ainsi apparaîtra par frottage l'empreinte d'un dessin, d'une inscription, d'un signe ou bien d'une matière.

Sur place on réalise des empreintes par frottage (par exemple : le sol, le mur, un tronc...) mais on peut aussi prélever si cela est possible quelques éléments.

## Apprentissage technique:

- choix et utilisation de l'outil (tenue, pression, geste)
- choix du support (matière, rigidité, épaisseur, qualité, couleur, format)
- choix des surfaces à frotter
- choix de la mise en page du frottage dans l'espace du support

## Matériel :

« Pour chaque élève explorateur, une petite « mallette » d'explorateur contenant le matériel à faire des empreintes : pour frotter (papier, craies), pour tamponner (boîte-recharge pour tampons encres), pour mouler, estamper, ... (quelques plaques de pâte à modeler prêtes à l'emploi)...

Sur le terrain, grâce à son petit matériel, chacun « prélève » des informations, des indices, des « images » du lieu, et les enferme précieusement dans sa mallette. »

Papiers d'épaisseurs différentes, outils et techniques différents (crayon HB, ..., 8B ; mine de plomb ; crayons de couleur ; fusain ; craie conté ; pastels ; pinceaux et peinture ; appareil photographique numérique ; etc.).

## Manipulation des principes simples de l'impressions : tampon, frottage, et encrage.

« Faire avec les moyens du bord :

C'est d'abord un jeu simple qui est proposé : l'action d'un corps sur un autre. De cette action peut résulter une marque. Pressions reports, frottage, trace positives ou négatives d'un corps. Tout commence par simple pression d'une main sur l'argile par le frottage d'une pièce de monnaie reporté sur un papier, par le pliage d'une feuille. Un grand intérêt est porté aux processus de fabrication. Ils permettent de comprendre pourquoi aujourd'hui encore les artistes contemporains font appel à des savoir-faire parfois archaïques où le geste et les matériaux restent encore rudimentaires. »

## Des consignes

- Repérer un lieu du collège qui vous semble intéressant.
- Répertorier tous les matériaux, les végétaux, les objets qui s'y trouvent. Les événements qui y ont eu lieu, les traces d'architecture, les inscriptions et graffitis, etc.
- Choisir les matériaux qui semblent les plus intéressants (matérialité, usure, trace, ...)

## Des contraintes

- Relever un maximum de textures différentes
- Varier les outils, les techniques et les supports (impression, tamponnage, moulage)

## Analyse des productions :

- Comparer les différentes empreintes, les variations des résultats selon la technique choisie.
- Nommer les difficultés rencontrées.
- Faire deviner l'origine des traces
- Mettre en relation l'empreinte et le matériau qui lui correspond.
- Reconnaître le matériau dont on a réalisé l'empreinte. L'identification est-elle facile ? Pourquoi ?
- En définir l'aspect, les classer, les caractériser :
  - o Textures pointillées : grenu, granité, granuleux, grumelé, perlé, pointillé, poudreux...
  - o Textures linéaires : strié, rainé, rainuré, griffé, éraflé, hachuré, cannelé, crevassé, craquelé, fibreux....
  - o Textures en réseau : alvéolé, en nid d'abeilles, gaufré, quadrillé....
  - o Textures tissées : tramé, croisé, tressé....
- Qualifier les apparences liées aux sensations tactiles, à leur organisation en régulier/irrégulier, orthogonales/obliques, etc.
- Faire dire à quoi les différentes traces font penser - Ouverture créative.  
(À quoi je pense en voyant cette empreinte ; Que représente-t-elle pour moi ?)
- Comprendre que le frottage :
  - o est apparition du réel, qu'il conserve ;
  - o permet de découvrir ce que l'on ne perçoit généralement pas ;
  - o est porteur d'imaginaire (image illusoire).

## Interroger l’empreinte, sa vraisemblance, son écart au réel

- Comparer l’empreinte au matériau dont elle garde la trace (que garde-t-elle ? que ne montre-t-elle pas ?)
- Questionner sa vraisemblance (fabriquer de fausses empreintes)
- Comparer différentes formes d’empreinte (frottage, moulage, estampe, photographie, etc.)
- Interroger son « apparition » (immédiateté d’apparition de l’image)

## Que peut-on faire avec les frottages obtenus ?

- Photocopier toutes les empreintes (pour garder intactes les précieuses trouvailles)
- Rassembler, trier, classer...
- Rechercher dans des images des textures semblables. Il s’agit de percevoir le détail et non l’ensemble, et d’oublier la représentation au profit du fragment. Par exemple, le sable est grumeleux, la chevelure striée, les pommes sont points, le filet tissage, la mer cannelures, la terre crevassée réseau.
- Rechercher des moyens pour retrouver avec la peinture et/ou d’autres matériaux des effets analogues (épaississements, grattages, impressions, arrachages...).
- Répertorier, comme pour un champ de fouilles archéologiques, les variétés végétales, les objets abandonnés ou relégués, les détritiques, les événements qui y ont eu lieu, les traces d’architecture, les inscriptions et graffitis, etc.
- Etablir un catalogue d’empreintes
- Réaliser l’image d’un lieu grâce à des empreintes
- Mettre en évidence les formes et les graphismes obtenus par frottage (cerner, renforcer, accentuer, faire ressortir, ...). Reprendre des formes ou des lignes existantes dans l’empreinte.
- Utiliser ces formes et graphismes comme motif.
- Repérer des formes qui peuvent être transformées.
- Redessiner, réinterpréter, réinventer, détourner, ...
- Mettre en relation les différents frottages avec des images aériennes (cartes, plans, ...).
- Inventer la carte géographique du pays découvert...
- Détourner ces matières de leur fonction première en réinterprétant leurs empreintes.
- Utiliser le frottage pour ce qu’il évoque (architecture, paysage, etc.).
- Donner à ce frottage une échelle à l’aide d’une silhouette.
- Mettre en relation l’empreinte et la photo du lieu et/ou du matériau qui lui correspond.
- Réutiliser dans une production : frottages assemblés pour figurer un paysage, la peau d’un animal monstrueux...

## Présenter, donner à voir :

- Choisir dans le stock d’empreintes d’un lieu celles qui semblent les plus significatives, et réfléchir à une façon de de représenter le lieu et/ou les présenter, dans le lieu.
- Se constituer une collection d’empreintes préférées, les présenter dans un livret, une sorte de catalogue, ...
- Choisir dans son stock d’empreintes celles qui plaisent le plus, éventuellement les recadrer à l’aide d’un cache, d’un cadre : les présenter.
- Mettre en scène les frottages, les accompagner de documents sonores, de textes ...

## Mais aussi ...

- Constituer un livre d’archives à partir de la collecte des traces, empreintes et indices, documents (cartes postales anciennes, cartes géographiques, textes historiques, témoignages écrits et oraux, films ou photographies privées) concernant votre établissement (ou votre village ou ville, un monument, un bâtiment).
- Retracer les mutations du lieu (architecturales, urbaines, etc.).
- Inventer une bibliographie pseudo-scientifique en précisant titres, auteurs, dates, éditeurs concernant l’histoire de ce lieu (catalogues, journaux intimes, articles, monographies, ouvrages savants...).
- Préparer un documentaire retraçant les étapes successives de l’histoire imaginaire de cet espace. Réaliser un film à la manière d’un film archéologique assorti d’un commentaire.
- Imaginer un récit écrit qui pastiche le discours scientifique de l’archéologie retraçant son histoire : datation, fabrication, situation géographique et historique, fonctions et usages, etc.
- Présenter le texte à un auditoire sous la forme d’une « conférence » qui pourra être vidéographiée ou photographiée.
- Variante : réaliser une petite vidéo documentaire sur ce même objet, accompagnée de fausses interviews ou commentaires en voix « off » de registres différents : lyrique, laudatif, dénonciateur...
- Inventer une bibliographie pseudo-scientifique en précisant titres, auteurs, dates, éditeurs concernant l’histoire de ce lieu.

## Des thèmes

- Une archéologie du quotidien. ; Archéologie imaginaire ; Mémoire d’un lieu ; « Le pays des empreintes » ; Une chasse aux fragments et aux souvenirs ; Une chasse à l’usure des matériaux, aux graffitis, aux matériaux abîmés, usés, détériorés ; Carnet de voyage, jeu de l’explorateur : À partir des éléments « recueillis », inventer, créer, un pays imaginaire, dont les empreintes constituent témoignages, preuves, traces... ; « Tentative d’épuisement d’un lieu ... »

Bibliographie :

*Petite fabrique de l’image*, Magnard

*La trace* ; Revue n°72, mars 2001 ; Dada, Mango

*Enseigner les arts visuels*, guide pour l’enseignant, Bordas pédagogie

# Rencontre avec une œuvre et avec l'artiste

## Questions à se poser

## Questions à poser

### La forme de l'œuvre

Quelle forme prend l'œuvre ?

De quels éléments est-elle constituée ?

Décrire un des éléments qui la constitue :

- Est-ce du papier ?
- Est-il vierge ? Est-il peint ? recouvert d'un dessin ?
- Que représente ce dessin ?
- Comment ce dessin a-t-il été fait ?
- Comment le papier est-il travaillé ? Est-il froissé, plié, découpé, déchiré, courbé, ondulé, ... ?

Que vous évoque la forme globale de l'œuvre ?

Qu'est-ce que représente l'œuvre ?

Quelle est l'échelle du dessin ?

Pourquoi avoir choisi ce sujet ?

En quoi est-il intéressant ?

### Support et outil

Quel support a été choisi par l'artiste ?

Pourquoi a-t-il choisi ce support ?

Avec quel(s) outil(s) l'artiste a-t-il travaillé sur ce support ?

Le support a-t-il été modifié ?

Quelles sont les interventions que l'artiste a eues sur le support ?

Le support est-il encore visible ?

### L'organisation

Comment ont été disposés les éléments composant l'œuvre ?

Ces éléments sont-ils nombreux ?

L'œuvre joue-t-elle sur un effet de quantité ?

Que forment ces éléments ?

Quel effet cette organisation crée-t-elle ?

### Les dimensions de l'œuvre

Combien cette œuvre a-t-elle de dimensions ?

Est-elle grande ou petite ? Comparer ses dimensions à l'architecture du lieu où elle est exposée, à votre corps.

Pourquoi a-t-elle ses dimensions ?

Combien a-t-elle de dimensions ?

### Le matériau de l'œuvre

Avec quel matériau l'œuvre est-elle est faite ?

Quelles sont les caractéristiques et les qualités du matériau utilisé ?

Pourquoi avoir choisi ce matériau ?

Le matériau a-t-il été laissé visible ? Pourquoi le matériau est-il laissé visible ?

Le choix de ce matériau est-il en relation directe avec le contenu de l'œuvre ?

Comment ce matériau est-il travaillé ?

### Le statut de l'œuvre

A quel domaine des arts plastiques appartient-elle ?

Est-ce une sculpture, une installation, un objet du quotidien ou un élément architectural ?

Est-elle à dominante verticale ou horizontale ?

A-t-elle un socle ?

### **La démarche**

Comment le sujet de l'œuvre a-t-il été choisi ?

Quelles sont les différentes étapes de la réalisation ?

Où l'artiste a-t-il travaillé ?

L'artiste a-t-il eu tout le temps le motif sous les yeux ?

### **La réalisation de l'œuvre**

Quels outils et techniques ont été utilisés pour réaliser cette œuvre ?

L'œuvre a-t-elle été facile à réaliser ?

Combien de temps a été nécessaire à la réalisation de l'œuvre ?

La réalisation de l'œuvre demande-t-elle des connaissances techniques particulières ?

### **Quelles effets et impressions nous laisse l'oeuvre ?**

Ludique – simple – étrange – intrigante – discrète – repoussante – énervante – etc.

### **Le titre de l'oeuvre**

A-t-elle un titre ?

Pourquoi ce titre ? Pourquoi n'a-t-elle pas de titre ?

Si vous deviez proposer un titre pour cette œuvre, quel serait-il ?

### **Le lieu d'exposition de l'oeuvre**

L'œuvre a-t-elle été imaginée spécifiquement pour ce lieu ? Est-elle unique ? Est-elle faite pour durée ? Est-elle éphémère ?

Pourquoi est-elle placée là ?

Quelle est sa relation avec le lieu d'exposition ? Est-elle ?

- Intégrée ; en contraste ; en harmonie ; grande ou petite ; etc.

Si vous deviez proposer un autre lieu d'exposition pour cette œuvre, quel serait-il ?

### **Le devenir de l'œuvre**

L'œuvre est-elle finie ?

Le spectateur peut-il la poursuivre ? La détruire ?

Est-elle fragile ?

Peut-on la restaurer ?

Est-elle faite pour durer ?

Est-elle éphémère ?

## **Notions, vocabulaire, questions :**

Croquis, dessin, étude, esquisse

Outils, support, format

Papier, format, grammage

Techniques du frottage, de l'empreinte

Empreinte, trace, image

Support, matérialité, outil, technique, etc.

Travail en volume

Technique du pliage, « froissage »

Organisation, quantité

Vraisemblance, écart, imitation, équivalents plastiques

Volume, espace réel, installation, in situ

Démarche artistique

Travail de mémoire,

Sortie de l'atelier

Passage de l'observation au dessin ; du dessin au volume

Vraisemblance de l'empreinte, de l'image, l'écart au réel

Rapport au lieu, à l'espace du lieu, installation, in situ

Art éphémère

Œuvre participative

# Définition Frottage

Procédé de dessin réalisée par le frottement d'un outil/médium (mine de plomb, fusain par exemple) sur un papier fin posé sur un support "granuleux" ou à relief... et qui relève une "trace".

Max Ernst, peintre surréaliste, en est l'inventeur en 1925

On parle aussi de frottis.

Le frottage est un procédé qui consiste à placer une feuille de papier léger sur une surface présentant des aspérités (une planche de bois, une pierre...) puis à la frotter avec un crayon, de sorte à faire apparaître ce relief. Les bois frottés de Max Ernst sont célèbres.

En 1925 un an après l'apparition du manifeste surréaliste d'André Breton. Max Ernst découvre le frottage, une méthode de travail artistique qui traduit "l'écriture automatique" réclamé par Breton dans le secteur de l'art. .  
« Je posai sur les planches du sol, au hasard, les feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. " Max Ernst, „Au delà de la peinture », 1936.

Les textures multiples des matériaux de base sous le papier (planches de bois, feuilles et paille) qui s'imposait sur le papier permettent à Max Ernst des associations et réinterprétations graphiques du vécu. L'art du frottage culmine dans la publication de l'*Histoire Naturelle* en 1936 qui contient 34 frottages.

Équivalent pictural de l'écriture automatique, le procédé du frottage a été découvert par Max Ernst à l'occasion d'un épisode précis de sa vie, en 1925. En fixant le plancher usé d'une auberge où il séjournait en Bretagne, il décide de relever l'empreinte de cette matière en frottant à la mine de plomb un papier posé sur les lattes de bois. Il étend ensuite ce procédé à d'autres textures et publie son premier recueil de frottages, *Histoire naturelle*, en 1926. Il poursuit cette recherche en utilisant la peinture à l'huile.

L'un des nombreux procédés artistiques découverts par Max Ernst. Le peintre se trouvait, en août 1925, sur la côte bretonne, à Pornic, dans une chambre d'auberge; il pleuvait :

« Frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont mille ravages avaient accentué les rainures (...), je me décidai à interroger le symbolisme de cette obsession, et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins en posant sur elles au hasard des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus (. . .), je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires.». (*Écritures*.) Il précisera, dans *Au-delà de la peinture* (1936), que ce procédé, ne reposant sur autre chose que l'intensification de l'irritation de l'esprit par des moyens appropriés, excluant toute conduction mentale consciente, réduisant au minimum la part de l'artiste, apparaît comme le corollaire de l'écriture automatique.

Le frottage est l'équivalent, dans le domaine plastique, de l'écriture automatique. Ainsi naquirent les dessins qui composeront l'album *Histoire naturelle* publié l'année suivante chez Jeanne Bucher, avec une préface d'Arp. Bousquet, Eluard, ont immédiatement perçu l'importance du frottage, qui résout nouvellement « le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité», comme le dira Bousquet. Et Eluard : «Le miroir a-t-il perdu ses illusions, ou bien est-ce l'univers débarrassé de son opacité ?».

Par la suite, Ernst interrogera avec cette même technique toutes sortes de matières : feuilles d'arbre, toile de sac effilochée, écorces, coquillages, fil déroulé de bobine, ..., et même la trace d'un «coup de pinceau de peintre moderne».

Roussel, que Max Ernst admirait énormément sans l'avoir rencontré, s'y intéressera de très près, à sa visite de l'exposition, galerie Van Leer (mars 1926). Sans doute voyait-il un certain parallélisme entre les «combinaisons optiques» d'Ernst et ses propres «combinaisons phonétiques» (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*). Il sera également imité en cela par R. Elze.

## Bibliographie :

*Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, Presses Universitaires de France.

*Dictionnaire du Surréalisme*, Jean-Paul Clébert, Seuil.

Technique adoptée par Max Ernst en 1925 : il s'agit originellement de « venir en aide (aux) facultés méditatives et hallucinatoires » en frottant à la mine de plomb des feuilles posées sur un plancher usé, de façon à en prélever des formes accidentées pour y préciser ensuite êtres et mondes qu'elles suggèrent. Généralisé sur divers matériaux et objets, le frottage a permis à Max Ernst de réaliser le recueil *Histoire naturelle* (1926), mais aussi, par sa transposition en « grattage », de nombreuses toiles, fertiles en forêts pétrifiées et en êtres plus ou moins rassurants. Le procédé a bien entendu été utilisé par d'autres artistes, Soit pour les apparitions qu'il favorise (**Michaux**), soit pour ce qu'il confère de présence fantomatique aux objets (**Arman**).

Bibliographie : *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Hazan

## Utilisation de la technique du frottage en archéologie

« Nous avons procédé au relevé de l'ensemble des gravures par la technique du 'frottage', de loin la plus efficace pour ce type d'art rupestre. En effet, la photo ne permet pas l'enregistrement des dessins faute de recul, et de plus, la semi obscurité de la forêt gomme tout contraste entre la roche et les profonds sillons qui déterminent leurs contours. Nous avons utilisé un tissu blanc, léger et solide. Le frottage a été fait avec du papier carbone classique (quoique difficile à trouver dans les magasins, l'ordinateur ayant relégué ce type d'accessoire à l'époque préhistorique...). Nous avons utilisé un total de 22 carrés de toile qui ont été photographiés et qui permettront une reconstitution complète de la roche gravée. Les résultats de cette étude seront publiés d'ici un an dans une revue scientifique." »

# Empreinte *Vocabulaire des arts plastiques, Jean-Yves Bosseur, Minerve*

Selon l'expression de Jasper Johns, l'empreinte est une "chose faite d'une autre", qui laisse transparaître les traces d'un matériau préexistant, en particulier par l'action du **frottage**. Max Ernst s'en est largement servi.

*Le procédé de frottage ne reposant donc sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors "l'auteur" de l'oeuvre, ce procédé s'est révélé par la suite le véritable équivalent de ce qui était déjà connu sous le terme d'écriture automatique. C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son oeuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète, depuis la célèbre "Lettre du voyant», consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui. En me vouant de plus en plus à cette activité (passivité), que plus tard on a appelé "paranoïaque-critique" et en adaptant aux moyens techniques de la peinture (par exemple: grattage de couleurs sur un fond préparé en couleurs et posé sur une surface inégale) le procédé de frottage, qui paraissait d'abord applicable seulement au dessin, et en tâchant de restreindre toujours davantage ma propre participation active au devenir du tableau, afin d'élargir par là la part active des facultés hallucinatoires de l'esprit, je parvins à assister comme en spectateur à la naissance de toutes mes oeuvres, à partir du 10 août 1925, jour mémorable de la découverte du "frottage".*

*Écritures, pp. 244-245.*

Dans les années 1940, **Henri Michaux** reprend à son compte cette technique visant notamment à révéler la texture des matériaux utilisés.

Très présent dans l'oeuvre de **Marcel Duchamp**, le **moulage** constitue une autre manière de livrer des indices d'objets trouvés et de faire entrer dans l'oeuvre des caractéristiques apparemment étrangères à l'action délibérée de l'artiste.

Il en va de même chez **Joan Miró** :

*Pour faire des sculptures, me servir comme point de départ des objets que je collectionne, de la même façon que je me sers des taches de papier et des accidents sur les toiles - le faire ici à la campagne d'une façon très vivante, en contact avec les éléments de la nature - faire un moulage de ces objets et travailler dessus -, que l'objet ne reste pas tel quel, comme fait Gonzalez, mais qu'il se transforme en sculpture, mais sans faire comme Picasso - faire d'une certaine façon une sorte de collage de différents éléments -, que les objets que je garde à Barcelone ne restent pas tels quels, mais qu'ils deviennent des sculptures.*

*"Notes de travail" [1941-1942], in Écrits et entretiens, p. 192.*

*Gaudi faisait aussi mouler différents objets, il faisait même mouler des enfants qui lui plaisaient et des êtres vivants, qu'il utilisait ensuite comme modèle et point de départ - je crois que dans ma façon de travailler il y a de grandes affinités avec Gaudi et je pourrais aussi faire agrandir des objets que je trouve, comme le petit morceau de charbon sur la bobine, et ensuite y travailler moi-même, comme je fais en peinture avec les taches de couleur et les traits que je trouve aussi sur le papier ou la toile.*

*Sur un morceau de plâtre irrégulier, faire un moulage d'un poisson, comme sur les pierres préhistoriques, ensuite y graver des signes et y faire des reliefs, ensuite le faire fondre en bronze.*

*(Idem, p. 212.)*

Le 9 mars 1960, **Yves Klein** organise une "action-spectacle"; la partie musicale était constituée de vingt minutes de sons continus suivies de vingt minutes de silence. Pendant ce temps, trois femmes nues portaient des pots de peinture bleue dont elles s'enduisaient le corps, puis elles apposaient leurs empreintes sur de grandes feuilles de papier posées sur le sol ou fixées au mur. Le critique Pierre Restany qualifia ces empreintes d'"anthropométries". Selon Yves Klein,

*Le but de ce procédé était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le temps de la création.*

*Bien des critiques se sont écrits que par cette méthode de peinture, je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on a appelé l'"action painting". Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que cette entreprise se distinguait de l'"action painting" en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.*

*"Manifeste de l'hôtel Chelsea", in Catalogue Yves Klein, p. 196.*

Il considère par ailleurs que les activités du mouvement japonais Gutai, qui remontent à 1954, ont été abusivement associées à sa propre méthode de création.

*Ces peintres se transformaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l' "ultra-action painting" ! Personnellement, jamais je ne tenterai de me barbouiller le corps et de devenir ainsi un pinceau vivant; mais au contraire, je me vêtirais plutôt de mon smoking et j'enfilerais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant, c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'oeuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible.*

(Idem.)

Se laisser guider par les propriétés du matériau favorise l'émergence d'éléments inattendus, s'ouvrant sur une part d'imprévisibilité. **Jean Dubuffet** définit ainsi le phénomène de l'empreinte comme

*l'allure d'une image produite par les éléments eux-mêmes venant s'inscrire directement sans qu'intervienne aucun médium interposé, celle d'une image donc primordialement brute, pure d'aucune altération de transcription, [...] impeccablement brute, douée de tout le prestige qui sacre les portraits que se font d'eux-mêmes les enfants dans la neige, les marques laissées sur le sable par les pieds nus d'hommes inconnus ou de bêtes sauvages, et de façon générale tout ce qui appartient à l'ordre des traces, au premier rang desquelles se placent les fossiles.*

"Empreints" [1957], Prospectus, vol. 2, p. 152.

Au-delà de l'activité artistique, **Joseph Beuys** généralise la notion d'empreinte dans les termes suivants :

*Les actions de l'homme, c'est-à-dire ses informations, son caractère d'empreinte - imprimer quelque chose à une forme - cette information, doit-on les considérer comme un processus procédant d'une libre décision, de la liberté de cet être ? Dans ce caractère d'empreinte, on arrive au point où il faut parler du processus sculptural : imprimer un acte dans la matière. Par cet acte, le sculpteur ne se distingue guère de l'imprimeur. "Entrée dans un être vivant" [1977], Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, p. 50.*

Pratiquer l'empreinte suppose de partir à la découverte des implications d'un matériau dont on ne peut évaluer toutes les conséquences, de mettre à nu des hypothèses de jeu en cherchant à enregistrer certaines de ses "résonances", l'instrument ou la technique adoptés pour cette captation traduisant des formes de distance ou de voilement par rapport à l'objet pris pour cible.

**Pierre Alechinsky :**

*Un premier estampage m'est venu sous la brosse quand j'ai voulu garder le souvenir d'un banc de la fin du siècle dernier, fait de huit cercles concentriques, un "tour d'arbre" en ferraille qui traînait dans la cour d'une maison amie. Sur deux papiers de Taiwan assemblés côte à côte, deux pour couvrir l'objet (un mètre cinquante de diamètre), ce fut facile comme bonjour. Progressivement, au rythme du va-et-vient latéral de ma brosse imbibée, les huit cercles sablés par le temps réapparurent, captés dans leur texture, avec d'insoupçonnables détails et aspérités.*

*Ce "tour d'arbre", point de départ pour mettre la souplesse d'un pinceau en situation de rêverie, entre depuis 1983 dans plusieurs de mes peintures. Selon mes ajouts au centre et aux alentours de son estampage il parlera d'astre, d'octave, de mandala...*

*Par frottage, c'est le côté pile du papier qui accueille l'image, mais d'emblée dans son sens propre alors que l'imprimerie ne nous la rend à l'endroit qu'à la condition qu'elle lui soit présentée à l'envers.*

*À l'entendement, le sens habituel des choses représentées fonctionne dans le sens de la lecture. Les peintres d'Occident le savent qui composent de gauche à droite. Mais en Orient les lumières de l'écriture viennent de l'aube, cependant que nos tableaux reçoivent leur éclat du crépuscule.*

*Les Chinois, Max Ernst et les enfants maîtres de l'estampage. L'encre pour les premiers, la peinture à l'huile ou la mine de plomb pour les suivants.*

*L'étrangeté cacher pour montrer, faire parler l'ombre, le voile de l'objet, son emballage.*

"À fleur de relief", in Catalogue L 'Empreinte, p. 224.



## Claude Viallat :

*La mémoire m'a souvent servi dans mon travail, alignement de billes ou de souches, rangées, quadrillages; filets, voiles, linges étendus aux fenêtres ou sur les galets, greffes, ligatures, marquage au fer, etc., jeux d'enfants ou travaux quotidiens et saisonniers.*

*Mon travail de l'été 1966 a consisté à réduire au maximum, à la fois le système de production de l'image et sa signification.*

*Un certain procédé employé dans les pays méditerranéens pour "blanchir" les cuisines me parut approprié. Une éponge trempée dans un seau de chaux bleue et appliquée systématiquement sur un mur blanc.*

*Ce procédé d'empreintes adapté à une forme quelconque pressée sur une toile non tendue et non apprêtée devait se révéler extrêmement productif. Trouver une forme quelconque revenait à utiliser la première forme venue. Je dessinai dans une plaque de mousse de polyuréthane une forme approximative de palette que je trempai dans la couleur liquide (gélatine + colorant) et pressai le tout sur la toile.*

*Pour nettoyer la forme imprégnée de couleur, je la trempai dans la Javel presque pure. Retirée, la forme se déchire en lambeaux.*

*La plus grosse forme fut utilisée dans tout mon travail ultérieur, forme de hasard, forme donnée par accident, aussi vraie que n'importe quelle autre. Cette technique ne nécessitait plus la tension préalable et traditionnelle de la toile sur un châssis et la toile souple imposait alors sa propre matérialité. Elle se pliait, se froissait, restait souple et mobile, toutes les possibilités de présentation n'en modifiaient pas l'image portée, image du travail, toujours semblable même si la perception en était changée par la présentation. Par ailleurs le travail fait par imprégnation était produit recto-verso, parfois simplement modifié par la capillarité, parfois délibérément différente sur les deux faces.*

**Catalogue Claude Viallat, p. 24.**

**Niele Toroni** considère qu'en raisonnant par l'absurde, on pourrait dire que toute l'histoire de la peinture a toujours été l'empreinte de l'artiste. Mais laisser l'empreinte de la peinture avant de laisser mon empreinte d'artiste a été ma motivation." Chez lui, l'empreinte se réduit à celle d'un unique outil, le pinceau, et d'un geste indéfiniment répété, qui manifeste d'infimes variantes en fonction du lieu et du support. C'est ainsi qu'à propos d'Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers de 30 centimètres, il déclare

*L'empreinte n'est pas image, idée, illusion d'empreinte mais bien empreinte réelle d'un pinceau n° 50 [...]. Il ne s'agit pas pour moi de rendre mythique un travail qui serait oeuvre idéale en en répétant la présentation; il ne s'agit pas de répéter mécaniquement pour répéter. Il s'agit d'une méthode de travail critique actuellement valide et nécessaire le travail visible ici maintenant pose certaines questions (il met en question et se met en question). La "forme" plus ou moins carrée obtenue est donnée par la partie poilue du pinceau imprégné de couleur, qui appliqué sur une surface, y laisse son empreinte. Les poils n'étant pas rigides (heureusement), chaque empreinte est unique, différente de la voisine. Elle ne préexiste pas comme forme idéale à reproduire.*

**Catalogue L 'Empreinte, p. 231.**

L'empreinte peut être celle laissée par un objet ou bien, plus directement et plus intimement, par le corps de celui qui, sans intermédiaire, laisse des traces.

## Giuseppe Penone :

*La différence entre une empreinte de mon corps et l'empreinte d'un homme préhistorique est insignifiante. Nos animalités s'équivalent. La différence est d'intérêt historique. L'ensemble des empreintes d'une vie ou d'un grand nombre de personnes revêt un intérêt pour la mémoire, témoigne d'un vécu individuel ou collectif. Ainsi, des marches d'un escalier érodées par le pas du flux des gens qui l'ont emprunté, des poignées polies par l'usage, des sièges usés [...]. L'empreinte est une mise à zéro, elle est un point de départ, elle restitue un intérêt culturel à une image qui possède l'intelligence de la matière, une intelligence universelle, une intelligence de la chair, de la matière homme.*

**Catalogue L 'Empreinte, p. 265.**

**Voir aussi accident, corps, hasard, matériau.**

## Empreintes végétales, empreintes d'objets

« Je prenais des empreintes de tous éléments venus qui pouvaient y inviter : sur le sol, sur des murs, sur des pierres, sur de vieilles valises ou toutes espèces d'objets - il m'est arrivé d'en prendre même sur la peau nue du dos d'un ami... »

**Jean Dubuffet**

De nature très diverse, les empreintes du monde de l'art peuvent être celles d'un pinceau ou d'un instrument quelconque : « L'empreinte, affirmait ainsi Toroni, n'est pas image, idée, illusion d'empreinte, mais bien empreinte réelle d'un pinceau n° 50. » Elles peuvent aussi être végétales (Dubuffet, **Klein**) ou bien provenir d'objets (**Arman**), de gestes (Reliefs de **Spoerri**), etc. En 1925, **Max Ernst** découvre le procédé du frottage : après avoir apposé une feuille de papier sur la surface d'une planche de bois, de feuilles d'arbres ou d'objets quelconques, il frotte le papier à la mine de plomb. La surface impressionnée laisse alors transparaître ses noeuds, ses aspérités, le jeu entier de ses nervures. L'empreinte apparaît ainsi comme fortement marquée du sceau de la primitivité et renvoie irrésistiblement aux premières empreintes tracées, lors de la préhistoire, sur les parois de certaines grottes : « C'est, disait Dubuffet, l'allure d'une image produite par les éléments eux-mêmes venant s'inscrire directement sans qu'intervienne aucun médium interposé, celle d'une image donc primordialement immédiate, pure d'aucune altération de transcription, [...] impeccablement brute, douée de tout le prestige qui sacre les portraits que se font d'eux-mêmes les enfants dans la neige, les marques laissées sur le sable par les pieds nus d'hommes inconnus ou de bêtes sauvages, et de façon générale tout ce qui appartient à l'ordre des traces, au premier rang desquels se placent les fossiles » (*L'Homme du commun à l'ouvrage*, p. 252). Face à ces empreintes « naturelles », il faudrait mettre en parallèle les empreintes d'objets réalisées par **Chaissac** (*Personnage aux empreintes de plats de cuisine*, 1947), auxquelles font écho les Allures d'objets réalisées par Arman en 1958-1959 : divers objets enduits de peinture (bouteilles, cruches, colliers...) roulaient sur une toile posée à même le sol. La série des *Accidents* consista pour Arman à emplir divers récipients de peinture et à les projeter sur un support où ils venaient se briser. L'oeuvre est faite, chaque fois, de la conservation d'une trace celle de la trajectoire et du mouvement des matériaux.

C'est sur un mode artificiel, par appropriation du relevé et de l'empreinte volumétrique de *Reliefs planétaires*, achetés dans le commerce et repeints en bleu IKB (*Europe-Afrique*, 1961), ou par un emprunt au monde de la nature sous la forme d'éponges, elles aussi trempées dans le pigment, que Klein rendra hommage aux puissances naturelles. Klein table ici sur les propriétés d'absorption et d'assimilation de l'éponge. Eponges cannibales - roses, bleues, or - où se concentre au maximum le pigment. Les murs d'éponges (*Relief éponge de l'Opéra de Gelsenkirchen*, 1959) seront ainsi saturés à l'extrême de pigment. Les Cosmogonies de Klein font enfin directement appel à l'action des éléments et forces atmosphériques (*Cosmogonie bleu - pluie ; Cosmogonie rose - vent*, 1961) ou à celle des végétaux. Vaporisées à l'aide de pigments de couleurs, les gouttes de pluie en tombant laissent leur trace sur la toile placée au-dessous. Enduits de bleu IKB, les roseaux ployés par le vent couchent leur empreinte sur le papier. Placée sur le toit de sa voiture, la toile recouverte de pigment est directement peinte et comme brossée durant le voyage par les tourbillons du vent et les intempéries (*Vent Paris/Nice*, 1960). Viallat présentera plus tard des toiles elles aussi exposées à l'action du soleil, de la pluie ou d'un séjour sous terre.

### Bibliographie :

*Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Florence de Mèredieu, BORDAS Cultures.

# La photographie et la réalité : L'empreinte

Jusqu'au XIXe siècle, l'image est manuelle, produite par l'artisan ou l'artiste. Essentiellement picturale, elle imite son modèle, elle rend visible l'idée, le rêve, la mystique dont elle tient lieu et place. Sa *ressemblance* avec la chose (absente) marque précisément sa différence avec elle l'image de Dieu n'est pas Dieu, grand débat des idolâtres et des iconoclastes.

Avec la photographie, puis le cinéma, apparaît une nouvelle espèce d'image. Désormais, la représentation n'est plus imitation, mais *empreinte* de la chose, par contact lumineux. Celle-ci doit être présente pour engendrer une image, qui redouble sa présence physique au monde. Réaliste par nature la photographie bouleverse de manière radicale le rapport de l'homme avec le monde visible.

Lucrèce disait que les corpuscules issus des corps physiques -les simulacres -atteignent non seulement nos yeux, mais notre âme. Cette fois, avec la photo, ils s'y impriment. Cette image mécanique et chimique, magique miroir de transparence, semble libérée des impuretés et des tremblements subjectifs. Un constat neutre de l'état des choses, directement accessibles à la perception. Selon la formule célèbre de Talbot, la photographie est « crayon de la nature », elle « écrit » sous la dictée des formes et des corps touchés par la lumière, sans intermédiaire.

La photographie semble réaliser cette utopie instrumentale et rendre raison non plus de l'apparence mais de la réalité. Les primitifs de la photographie sont éblouis par leurs images, d'une précision si fascinante que rien désormais ne leur échapperait. Mais de manière empirique, puis plus théorique, ils découvrent que toute photo négocie avec la lumière et sa mesure, c'est-à-dire implique une approche critique du temps et de l'espace.

La photo conquiert une fonction d'outil visuel. Certes, l'appareil est une prothèse entre l'oeil et le monde, mais il permet d'en obtenir une image exacte, outil fiable pour identifier la réalité, en faire l'inventaire objectif, garder la trace durable de ce qui existe, non seulement du visible, mais de l'invisible à l'oeil humain le trop loin (trop grand), le trop proche (trop petit), le dedans (des catacombes, du taudis, du corps). Tous les efforts ingénieux d'amélioration de l'appareil et de sa vitesse vont dans ce sens d'une emprise optique assurée à l'homme sur la réalité. La relation entre voir et savoir est liée au rapport de puissance et de domination sur le monde.

La photo informe, édifie et instruit une connaissance comme empreinte et contact, elle impose sa contrainte visuelle, elle semble valoir pour preuve, pour *document* du visible.

## Bibliographie :

*Petite fabrique de l'image*, Magnard

# Lexique, Techniques de l'Empreinte

## Empreinte

Toute forme enduite de matière colorante, imprimée sur un support, laisse une empreinte : technique de peinture utilisée essentiellement au XXe siècle.

Marque laissée ou faite sur un support ou une matière.

Trace laissée par quelque chose ou quelqu'un, obtenue par pression, par déplacement ou par frottage.

L'empreinte est la trace laissée par un corps physique sur une surface ou sur un autre corps. Elle a pour but la reproduction inversée, en creux, du corps empreint.

**C'est une trace particulière.**

Trace laissée par une texture dans une matière.

Figures obtenues par impression en creux ou en relief.

Marque laissée ou appliquée par un objet sur une surface qui peut être obtenue de différentes manières : **moulage, frottage, impression**, etc.

## Techniques permettant de garder une empreinte

Frottage ; Décalcomanie ; Tampon ; Estampage, gravure, ... ; Moulage ; Rayogramme ; Photographie ; etc.

## Empreinte

L'empreinte est la trace laissée par un corps physique sur une surface ou sur un autre corps. Elle a pour but la reproduction inversée, en creux, du corps empreint. On distingue les empreintes par contact direct et les empreintes à distance. Ainsi la gravure résulte du contact direct d'une planche de bois ou de cuivre avec une feuille de papier.

L'image photographique, en revanche, est une empreinte à distance, puisqu'elle est due à l'effet chimique produit par un flux de photons émis ou réfléchis par l'objet photographié. Le fait que l'image photographique soit l'empreinte réelle de ce qu'elle reproduit, la distingue fondamentalement de l'image picturale: alors que cette dernière est d'emblée située dans l'idéalité d'une intentionnalité artistique, l'image photographique renvoie toujours en premier lieu au réel qu'elle reproduit.

Bibliographie : *Dictionnaire d'esthétique*, Etienne Souriau, Puf

Reflét objectif, l'empreinte est d'abord un geste de pression sur ou dans quelque chose, qui produit une image concrète de la chose estampée tout en la reformant et transformant.

Dans une matière malléable (terre, pâte à modeler), faire prendre par pression l'empreinte d'éléments divers (végétaux, objets main, etc.). L'empreinte peut être conservée telle (s'il s'agit de terre), elle est alors conservée en négatif de la forme. Elle peut servir de base à un moulage (plâtre coulé dans la pâte à modeler) qui retransforme le négatif en positif.

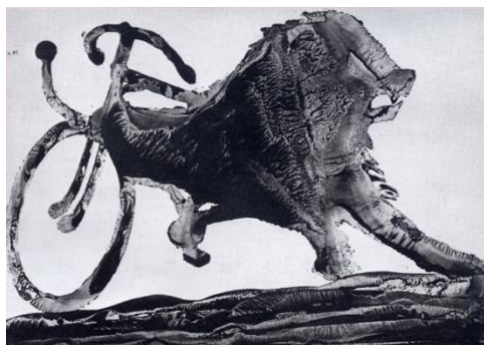
## Frottis

Mince couche de peinture laissant apparaître le grain de la toile.

Couche de peinture dense mais peu épaisse, appliquée irrégulièrement et rapidement avec une brosse à poils durs et à travers laquelle on perçoit encore le grain de la toile. Ce terme est parfois utilisé comme synonyme d'estampage.

Bibliographie : *Dictionnaire des termes techniques, l'atelier du peintre et l'art de la peinture*, Larousse

## Décalcomanie



Oscar Dominguez (1906-1957).

*Lion-Bicyclette* (1937).

Décalcomanie, gouache au pochoir sur papier : 15,8 x 22,3 cm.

Taches déposées au hasard et pochoirs donnent naissance à des paysages inattendus, des créatures impossibles, des rêves d'encre.

Bibliographie : *Le surréalisme, la révolution du regard*, Anne Egger, Editions Scala

# Estampage

Action d'estamper ; son résultat.

Estampe :

Image imprimée au moyen d'une planche gravée de bois ou de cuivre (eau-forte ; taille douce) ou par lithographie.

Estamper :

Imprimer en relief ou en creux l'empreinte gravée sur un moule, une matrice.

Estampeur :

Celui qui estampe.

Outil qui sert à estamper.

Avant l'invention de la presse à imprimer par Gutenberg, les Chinois avaient déjà mis au point une technique simple et amusante leur permettant de reproduire des textes et des images sur des feuilles de papier : l'estampage.

## Histoire et mode d'emploi.

### **Un peu d'histoire**

La technique de l'estampage a été inventée par les Chinois il y a plus de deux mille ans. Elle consistait à prendre l'empreinte d'une pierre gravée en creux à l'aide d'une feuille de papier et d'un tampon encre. Elle a permis de reproduire des textes et des images, et de les diffuser en beaucoup d'exemplaires. C'est en quelque sorte l'ancêtre de l'imprimerie.

### **L'origine en Chine**

Le bois gravé est une des techniques d'impression les plus anciennes. Au départ, il y avait des tampons ou des sceaux sculptés. La condition de base pour le développement de la gravure sur bois était la fabrication du papier, dont les débuts datent de l'année 105 après Jésus-Christ en Chine.

La première technique d'impression était probablement le frottage de pierre : Des calligraphies sculptées dans des pierres étaient transférées avec de l'encre sur du papier par le procédé du frottage.

Le bois gravé s'est développé par la suite ou en parallèle.

Le premier livre de bois gravés imprimés qu'on peut dater précisément - la Sutra des Diamants de Dunhuang, Chine 868 - atteint un niveau tellement élevé, qu'on doit présumer que l'apparition de la gravure sur bois a dû se faire bien auparavant. Durant les premiers siècles, le bois gravé a été employé en Chine uniquement pour la propagation du bouddhisme.

### **A ton tour**

Aujourd'hui, les moyens de reproduction sont innombrables et l'estampage a perdu sa fonction d'origine, mais il permet des réalisations amusantes. Tu vas partir à la recherche d'objets présentant un certain relief (semelle de chaussure, râpe à fromage, tambour de machine à laver, etc.). Grâce à l'estampage, tu vas relever les empreintes de ces objets sur des feuilles de papier. Puis, à l'aide de celles-ci, tu pourras réaliser des collages très riches.

Pour cela, il te faut quelques feuilles de papier fin et souple (le meilleur est le papier Japon), un chiffon, de l'encre de Chine ou de la gouache diluée, un bol, deux buvards.

### **Les trois étapes**

#### Étape 1

Fais tremper une feuille de papier dans un lavabo rempli d'eau pendant 10 minutes, puis place-la entre deux buvards pour absorber l'humidité en surface.

#### Étape 2

Pose la feuille sur la surface de l'objet (ex. semelle de chaussure) et appuie bien avec la main afin qu'elle pénètre dans les creux.

#### Étape 3

Fais une houle dure et lisse avec le chiffon, trempe-le dans le bol d'encre et frotte délicatement la surface de la feuille. Le motif en relief apparaît.

Répète l'opération sur plusieurs objets pour avoir un ensemble varié d'empreintes. Puis, avec la colle et les ciseaux, réalise un collage avec les papiers imprimés.

#### Quelques astuces

Si la feuille ne pénètre pas facilement dans les creux, tu peux la tamponner avec une éponge humide.

- Si l'empreinte n'est pas très nette, c'est que le chiffon est trop imbibé d'encre. Essuie-le sur du papier journal.

- Tu peux utiliser des gouaches ou des encres de couleur, pour obtenir des empreintes colorées.

Bibliographie : *Chine éternelle*, Dada n°99, mars 2004, Mango

# Gravure

La gravure a d'abord eu pour vocation de reproduire des images et de les diffuser. Puis, elle est devenue un art autonome tout en maintenant l'idée d'exemplaires multiples. Deux opérations sont nécessaires pour réaliser une gravure la première consiste à creuser, inciser, tailler dans la matière pour en faire une empreinte en dur; la deuxième, à imprimer l'image de cette empreinte.

Lorsqu'il s'agit de gravure en relief, les lignes du dessin tracées sur un bloc de bois, ou d'autres matières, sont laissées en relief par le graveur, qui évide leurs contours. Le motif, une fois encre, est imprimé sur du papier par pression du bloc entier. A l'inverse, la gravure en taille douce consiste à inciser l'image dans une plaque, en général métallique, qui est ensuite encrée, puis essuyée de manière que l'encre reste dans les lignes gravées. L'image est obtenue, ici aussi, par pression, mais le papier humide recueille l'encre au fond des creux (taille). Le burin, la pointe sèche, la manière noire, l'aquatinte et l'eau-forte sont autant de procédés de gravure en taille douce.

A côté de la gravure, la lithographie est une technique de reproduction répondant au principe d'incompatibilité entre la graisse et l'eau ; le dessin est tracé sur une pierre calcaire qui sert à l'impression. En sérigraphie, la couleur est transférée sur le papier à travers un écran jouant le rôle d'un pochoir.

Bibliographie : *La Petite Encyclopédie de l'Art*, Editions du Regard, Réunion des Musées Nationaux

# Moulage et tirage

Technique consistant à prendre l’empreinte d’une sculpture originale, à l’aide d’une matière souple (latex ou résine synthétique). Les parois du moule créé sont, traditionnellement, enduites de cire, puis remplacées par du métal en fusion. Une fois cuite et refroidie, la forme copiée s’appelle un tirage.

Par extension, le terme de moulage peut aussi désigner l’empreinte d’objets réels, ou de corps humains, telle que la pratiquaient, dans les années 60, Segal et Klein, par exemple.

# Nouvelles techniques et Surréalisme

Excepté la peinture et le dessin, les artistes inventent ou réhabilitent différents procédés techniques. Ils détournent des arts mineurs, considérés jusque-là comme des activités artisanales, voire enfantines. En 1919, le collage est encore un passe-temps en marge de l’art ; la photographie se cantonne aux portraits ou aux reportages. Aucun d’eux n’est reconnu comme catégorie esthétique. Ils constituent pourtant les deux grandes révolutions plastiques du XXe siècle.

Simple et ludique, le collage juxtapose des éléments empruntés à des contextes différents pour créer une nouvelle réalité. Après les papiers collés cubistes de Braque et de Picasso, qui intégraient des fragments de réel sur la toile pour imiter des matières, et les photomontages dada utilisés à des fins de propagande politique, Max Ernst renouvela entièrement le procédé en 1919. Il choqua le public et enthousiasma les surréalistes. L’étincelle qui surgit de la rencontre de réalités aussi éloignées que possibles, définition même de l’image surréaliste, est une démarche capitale du surréalisme.

Ainsi, les peintres qui posent un regard nouveau sur ce qui les entoure, sur des matières ou des images existantes, dévoilent une réalité autre, subjective ou suggestive. Curieux et inventifs Max Ernst et Man Ray sont les premiers à agir sur les apparences pour dépayser la réalité. Leurs images provoquent un séisme dans nos habitudes de voir. Mieux voir, n’est-ce pas l’art de débusquer le merveilleux sous les dehors du quotidien? La poésie se trouve aussi dans le regard qu’on porte aux choses. Les peintres surréalistes ont offert au XXe siècle de prodigieuses inventions : collage, rayographie, frottage, décalcomanie, solarisation, fumage... Plus de trente procédés, imaginés ou perfectionnés à partir de 1924, composent avec le hasard, permettent d’interroger les aspects fortuits de la matière et les formes qui se présentent à l’œil du peintre. La diffusion de techniques simples, ne requérant pas de savoir-faire, ouvre la création à tous, peintres ou poètes. Il y a, dans le surréalisme, volonté d’une démocratisation et d’une antispécialisation des moyens d’expression, des pratiques artistiques ou littéraires.

Bibliographie : *Le surréalisme, la révolution du regard*, Anne Egger, Editions Scala

# Photogramme

Le photogramme, à ne pas confondre avec le terme utilisé en cinéma, conserve en silhouettes précises mais négatives les éléments déposés sur un film sensible et insolés. Il donne du réel une image insolite, à la fois vraie et inhabituelle. Appelé aussi rayogramme.

# Photographie

Nom féminin, néologisme formé vers 1840 et signifiant littéralement: « écriture de lumière ».

## I - La photographie en tant que procédé

La photographie est l’ensemble des procédés techniques aboutissant à la formation d’une empreinte chimique sur une surface sensible, grâce à l’action d’un flux de photons qui provient de l’objet empreint ou est réfléchi par lui. En un sens plus restreint, le terme de photographie est réservé aux empreintes produites par le rayonnement du spectre visible, mais en réalité les empreintes dues à des rayonnements non visibles (rayonnement infrarouge et ultraviolet, rayons X, rayons gamma, etc.) font elles aussi partie du procédé photographique. Le processus photographique au sens courant du terme implique l’intervention d’un dispositif optique qui centre le rayonnement et permet la constitution d’une image conforme aux lois de la perspective optique. Il est cependant possible d’obtenir des empreintes photographiques sans recours à un dispositif optique: c’est le cas des photogrammes qui sont réalisés par la mise en contact direct de la surface sensible et de l’objet dont on veut obtenir une empreinte.

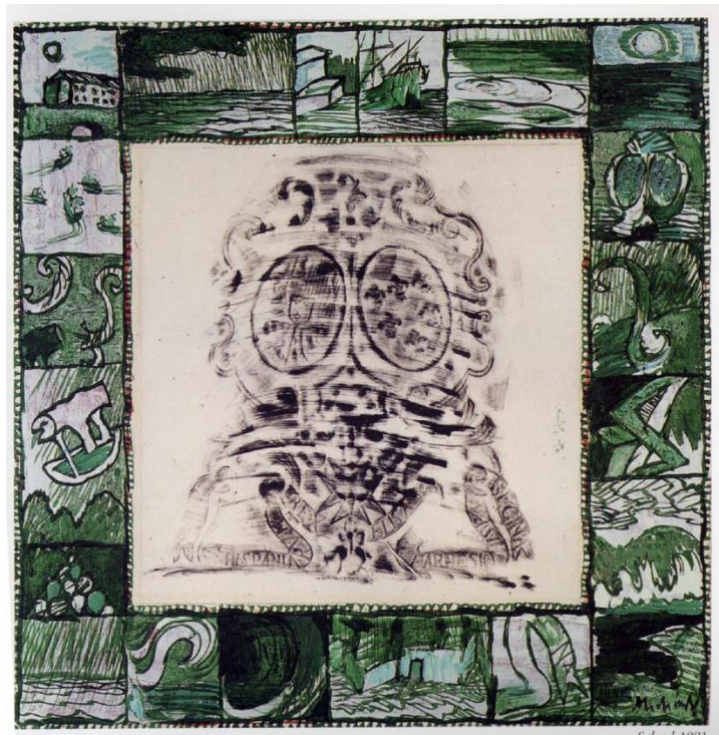
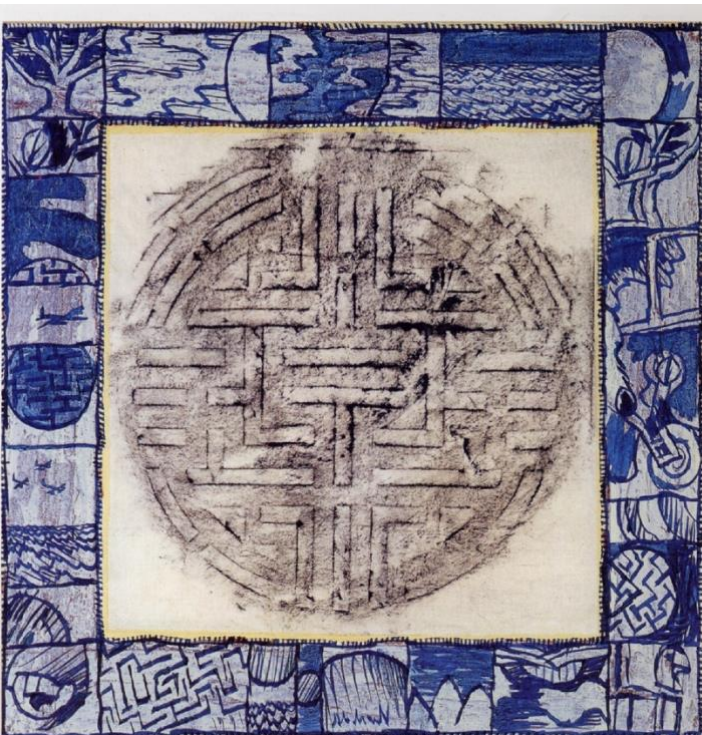
Voir Empreinte

Bibliographie : *Dictionnaire d’esthétique*, Etienne Souriau, Puf

# Tampon

# Alechinsky

« En 1967, après avoir exposé ses *Idéotrases* à Houston, Pierre Alechinsky voyage en Californie où il peint San Francisco. La même année, un autre tableau s'intitule *Aide mémoire*. Idéotrases - aide-mémoire, n'est-ce pas ce que confirme jusqu'en 1991, et au-delà, la technique de l'estampage, «carnet magique»: empreinte d'une inscription ou d'un bas-relief sur une feuille de papier mouillée ? Estampes, *Sabord*, *Escale chinoise* : idéotrases, idéogrammes du rêve, et de la mémoire avec ses remarques marginales. Une peinture comme vous n'aviez jamais osé l'imaginer. »



*Sabord*, 1991

**Bibliographie :**  
*Alechinsky, Le pinceau voyageur*, Marcelin Pleynet, Gallimard.

# SURFACES SENSIBLES

**Pierre Alechinsky**

**BOUCLIER URBAIN, 1986**

**Estampage et encre de Chine sur papier de Taiwan marouflé sur toile**

**190 x 97 cm**

**Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou.**

« Ils étendent la blancheur d'une feuille de papier de riz sur une calligraphie ou un dessin gravés dans la pierre et, à l'encre noire, obtiennent par frottement au moyen d'une brosse dure un décalque en négatif. Surgissent poèmes, chevaux, nuages, comme saisis à la lumière matinale. Ainsi font les Chinois.

» Un premier estampage m'est venu sous la brosse quand j'ai voulu garder le souvenir d'un banc de la fin du siècle dernier, fait de huit cercles concentriques, un "tour d'arbre" en ferraille qui traînait dans la cour d'une maison amie. Sur deux papiers de Taiwan assemblés côte à côte, deux pour couvrir l'objet (un mètre cinquante de diamètre), ce fut facile comme bonjour. Progressivement, au rythme du va-et-vient latéral de ma brosse imbibée, les huit cercles sablés par le temps réapparurent, captés dans leur texture, avec d'insoupçonnables détails et aspérités.

» Ce "tour d'arbre", point de départ pour mettre la souplesse d'un pinceau en situation de rêverie, entre depuis 1983 dans plusieurs de mes peintures. Selon mes ajouts au centre et aux alentours de son estampage il parlera d'astre, d'octave, de mandala...

» Par frottement c'est le côté pile du papier qui accueille l'image, mais d'emblée dans son sens propre alors que l'imprimerie ne nous la rend à l'endroit qu'à la condition qu'elle lui soit présentée à l'envers.

» À l'entendement, le sens habituel des choses représentées fonctionne dans le sens de la lecture. Les peintres d'Occident le savent qui composent de gauche à droite. Mais en Orient les lumières de l'écriture viennent de l'aube, cependant que nos tableaux reçoivent leur éclat du crépuscule.

» Les Chinois, Max Ernst et les enfants maîtres de l'estampage. L'encre pour les premiers, la peinture à l'huile ou la mine de plomb pour les suivants.

» L'étrangeté: cacher pour montrer, faire parler l'ombre, le voile de l'objet son emballage.

» Il m'a fallu trouver d'autres formes circulaires propices à l'estampage. J'avais hâte de passer de la monumentalité de mon "tour d'arbre" à des citations d'un format plus modeste. Au ras des chaussées et des rues m'attendaient quantité de couvercles en fonte aux admirables motifs en relief. Ces "pièces du mobilier urbain" (comme dit l'Administration) donnent accès aux égouts, ou à la distribution du gaz et de l'eau. Le diamètre de ces "couvercles de trou d'homme" (comme disent les fabricants) ou "tampons de regard", correspond à la largeur moyenne des épaules d'un homme. Une chance : mon papier de Taiwan s'accorde à cette proportion humaine. Un module (comme disent les architectes).

» J'avais à décorer un clavecin. Pour connaître le nombre de papiers de Taiwan nécessaires à mes peintures et à leur marouflage sur les boiseries extérieures, j'en fis le Cour avec une feuille tenue à bout de bras écartés. Comme je passais devant le couvercle du clavier, je découvris une discrète similitude entre l'écartement effectif des bras d'un claveciniste, du grave à l'aigu, et la largeur maximum d'une feuille de papier pour qu'un artisan puisse encore la saisir à deux mains, bras écartés ni trop ni trop peu.

» Aborder ces couvercles familiarise avec des dimensions logiques. Le pouce, la main, l'envergure. Reprendre l'offensive de Maurice Ravel et de Colette dans L'Enfant et les Sortilèges contre les "cen-ti-mè-res et mil-li-mè-tres".

» Piétons, nous aurons marché sur des chefs-d'oeuvre. Riches d'images, ils arboraient des noms superbes : Arles, La Rochelle, Villefranche-de-Rouergue... Un "art dans la rue" sorti des fonderies du dix-neuvième siècle s'use sous nos semelles. Les nouveaux "produits" (comme disent les industriels) ne proposent plus qu'un croisillon antidérapant. Les noms de villes ont disparu. Neutralisme. Priorité au prix de revient. Si bien qu'à Metz, à Quimper, à Marseille, demain en Anatolie, au Moyen-Orient et un jour dans le monde entier nous tomberons sur la même plaque morne.

» Je montre à Pierre Dumayet quelques tableaux avec estampage. Le témoignage de ces réalités de fonte devient plus important que les objets eux-mêmes, dit-il. De même, le moulage en creux d'un fossile, plus émouvant que le fossile lui-même. Il reste la trace, le fossile est parti. La réalité du négatif plus intense que l'idée du positif.

» Me tirer du lit à l'heure où la ville est encore vide de voitures. J'ai repéré la veille, dans la Cinquième Avenue à hauteur du Metropolitan Museum, une belle bouche d'égout en bronze. De mystérieuses fumerolles s'en échappent. L'hiver, les farfadets travaillent en sous-sol. J'occupe le bitume avec mon bol d'encre, ma brosse dure, mes papiers. Je frotte. Des chiens qui reniflent et des personnages en sueur et survêtement passent. Nous avons à nous dépêcher avant l'ouverture des bureaux.

» Dubuffet a peint des sols. Sa période des texturologies. Il avait remarqué sur lui-même qu'un homme qui marche regarde davantage par terre que devant lui. La pesanteur travaille.

» En Chine, en 1988, dans un parc où des petits vieux en bleu de travail dessinent dans l'air du matin les gestes d'une gymnastique lente et dissymétrique, je déroule mes papiers pour effectuer le relevé d'un magnifique tampon de regard au décor nanti d'idéogrammes. Mon activité leur paraît naturelle, à ces petits vieux, et sans doute agréable. D'ailleurs ils s'interrompent viennent se grouper autour de moi pour me regarder faire.

» Aujourd'hui, je reçois par la poste un souvenir de la scène : parmi des petits vieux, raconte la photographie, il y a tout simplement un autre petit vieux à quatre pattes.



» Il m'est arrivé de relever les reliefs d'une plaque, par exemple à Rome, puis d'ajouter sur le même papier une deuxième empreinte prise au nord de Pékin. Et de retour au pays, une troisième... Telle feuille devient un immense passeport aux multiples visas. Mon pinceau raffole de ces promiscuités, il s'y promène, se souvient des journées.

» J'entends lire à la radio par l'acteur Fernand Ledoux - la nuit, France-Culture déverse pour les insomniaques une extraordinaire sélection d'émissions - une phrase de Flaubert qui me réveille tout à fait. Dans une lettre à une femme dont le nom m'a échappé, une autre que Louise Colet (ceci pour faciliter les recherches), il dit (me suis levé, j'ai noté) : "Tout ce qui paraît extérieur est tout bonnement le dedans."

» Les définitions que nous collons à une image indéfinie, à définir ou déjà plus ou moins identifiée, procèdent parfois d'un second, voire d'un troisième songe éveillé. On ne se baigne pas deux fois — air connu — dans la même image, c'est le baigneur qui change.

» J'observe mon tableau. Hier j'y voyais une écriture de brindilles et de branches. Aujourd'hui s'imposerait plutôt la dominante d'une grande coulée dessinant la courbe d'un crâne. Ai-je suffisamment précisé, respecte les intentions du trait ? Dans le labyrinthe où je tiens un fil relié au vraisemblable, je trouverai finalement un épanchement de lave sorti d'un gouffre :

» *Passerelle*

» Pourquoi ce titre ? En raison d'une greffe à cette peinture d'un rouge feu, une bordure noire faite d'estampages de plaques formant à mes yeux un trottoir suspendu. Réminiscences de notre incursion aux fonderies de Pont-à-Mousson, en Lorraine, et du film de Fellini : *E la nave va*. Nous étions, Micky et moi, un peu trop bien habillés ce jour-là pour une visite d'usine, et, en compagnie du directeur en veston croisé, debout sur la passerelle à claire-voie, nous nous sentions dans la situation ridicule des touristes de Fellini surplombant la salle des machines. Des esclaves sautaient à la corde de fonte incandescente. Nuages, giclées, scories... Spectacle qui ne devait cependant pas me faire oublier que j'étais venu ici avec une idée derrière la tête : emprunter des tampons de regard datant des débuts de l'industrie lourde. Leurs archives devaient en contenir des tonnes. Ils pouvaient bien me livrer quelques belles pièces pour qu'à volonté, dans le confort de mon atelier, à Bougival, pendant un an ou deux, je puisse en disposer ...

» Notre guide, le directeur, coupa court :

» Il ne faut pas y penser, cher Monsieur, dans une fonderie tout ce qui est métallique retourne au feu.

» Le progrès. Puis un jour plus rien. Sinon telle trace. Pour un temps. »

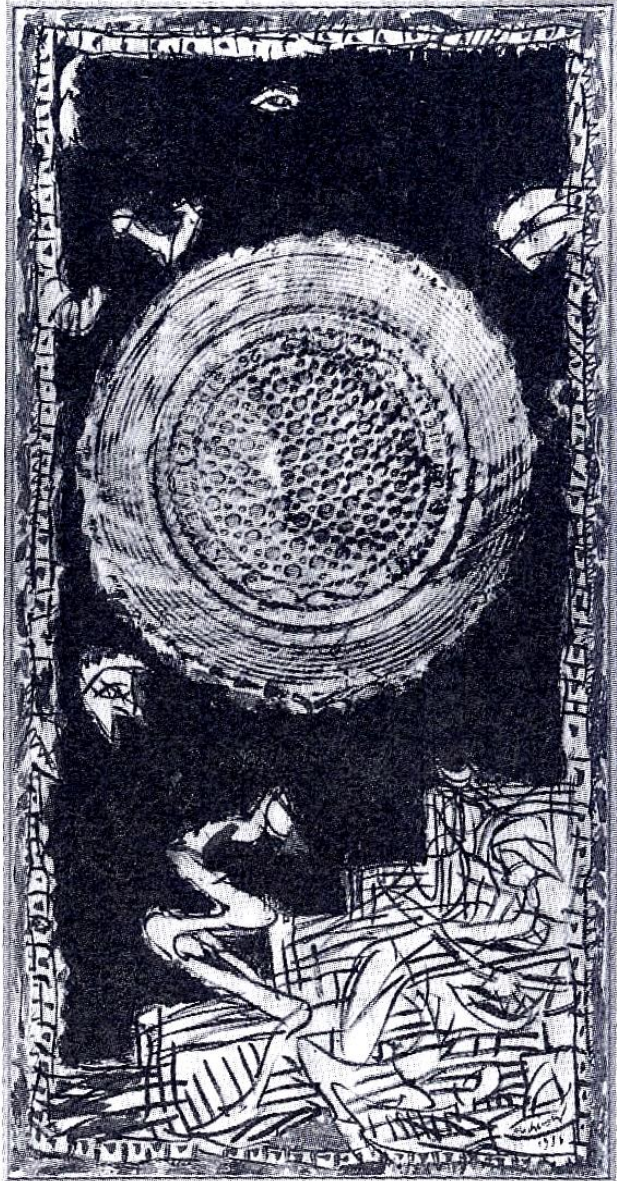
**P. Alechinsky, *À fleur de relief*, octobre 1996 [inédit].**

**BOUCLIER URBAIN, 1986**

**Bibliographie :**

*L'empreinte*, Georges Didi Huberman, Centre Georges Pompidou

« Toutes sortes de papiers sont interrogées, avec voracité : papiers souples mais combien solides de Chine et de Taiwan, papiers vergés anciens tirés d'une histoire oubliée, vieux manuscrits, factures et imprimés obsolètes, cartes de géographie périmées, gravures de botanique du XIXe siècle, anciens plans de métro, petits plis de papiers. Tout est matière, pour le « pinceau caboteur » à l'affût de la « moindre source d'information », à divagations et interprétations. S'entrelacent ainsi sur le papier différentes catégories de mémoires, présentes et passées, dans un jeu insolent et toujours vivace d'apparitions et de disparitions. Autres points de départ utilisés depuis le milieu des années 80 par Alechinsky : les empreintes - par frottement au fusain ou par estampage - de motifs prélevés au cours de ses pérégrinations, comme les ressorts de matelas, les tressages de vannerie ou les « regards » de plaques d'égout. Ces sceaux universels deviennent à leur tour le centre des gloses dessinées, presque abstraites. »



## Max Ernst

« “Ce n’est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects, certaines fois, tu t’es arrêté à contempler aux taches de murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d’animaux et d’hommes, des paysages ou des monstres, des diables ou autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s’éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien faire tous les membres que l’on ignore, comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers et végétation” (*Traité de la peinture*).

» Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m’ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d’un souvenir d’enfance [...] au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d’une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l’obsession qu’exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j’entrepris de frotter à la mine de plomb :

En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l’intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d’images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux.

» Ma curiosité éveillée et émerveillée, j’en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d’une toile de sac, les coups de pinceaux d’une peinture “moderne”, un fil déroulé de bobine, etc., etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser [...]. J’ai réuni sous le titre *Histoire naturelle* les premiers résultats obtenus par le procédé de frottage [...].

» Le procédé de frottage ne reposant donc sur autre chose que sur l’intensification de l’irritabilité des facultés de l’esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute conduction mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l’extrême la part active de celui qu’on appelait jusqu’alors “l’auteur” de l’oeuvre, ce procédé s’est révélé par la suite le véritable équivalent de ce qui était déjà connu sous le terme d’*écriture automatique*. C’est en spectateur que l’auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son oeuvre et observe les phases de son développement. De même que le rôle du poète, depuis la célèbre *Lettre du voyant*, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense (s’articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de *projeter ce qui se voit en lui*. En me vouant de plus en plus à cette activité (passivité), que plus tard on a appelé “paranoïaque-critique” et en adaptant aux moyens techniques de la peinture (par exemple : grattage de couleurs sur un fond préparé en couleurs et posé sur une surface inégale) le procédé de frottage, qui paraissait d’abord applicable seulement au dessin, et en tâchant de restreindre toujours davantage ma propre participation active au devenir du tableau, afin d’élargir par là la part active des facultés hallucinatoires de l’esprit, je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de toutes mes oeuvres, à partir du 10 août 1925, jour mémorable de la découverte du “frottage” »

M. Ernst, 1936, p. 241 -245.

### Bibliographie :

*L’empreinte*, Georges Didi Huberman, Centre Georges Pompidou

## L'écriture automatique chez Max Ernst

« Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas tenté de vous relire. » André Breton  
Les surréalistes voulaient que leurs oeuvres expriment les pensées les plus secrètes. Pour eux, l'art devait révéler les images enfouies au plus profond de nous. Comment faire pour abandonner toute logique, pour laisser l'imagination s'exprimer librement ? Les surréalistes décidèrent d'inventer une méthode : l'écriture automatique. C'était simple: il suffisait de prendre un stylo, une feuille de papier et de tenter d'écrire le plus vite possible, sans aucun contrôle de la pensée. C'est comme si l'esprit s'exprimait directement sur la feuille de papier, comme si l'on rêvait éveillé, comme si l'on pensait à voix haute... Et comme ces jeunes gens étaient poètes, avant tout, leurs divagations faisaient naître de belles et drôles images «Au Caire, les officiers de marine sont de jolies feuilles de mûrier. »

Et puisque l'on pouvait faire cela avec des mots, pourquoi ne pas essayer avec le dessin ? Laisser courir le pinceau sans penser à ce que l'on fait, sans essayer de reproduire quelque chose de réel ; juste laisser parler sa main et son imaginaire, comme dans ce dessin à l'encre de Chine d'André Masson. Poser une feuille de papier sur une surface quelconque et la frotter avec un crayon pour laisser apparaître des figures imaginaires. Ou encore, frotter de la couleur entre deux toiles pour obtenir des formes imprévisibles et dues au hasard, puis se servir de ces formes comme point de départ d'une oeuvre. Ici, elles sont devenues des arbres autour desquels le peintre Max Ernst a imaginé un paysage hallucinant.



Max Ernst, *Cyprès*, 1939.  
Huile sur toile, hauteur 44 cm.  
Kunsthalle, Hambourg, Allemagne.

### Max Ernst (1891-1976)

Après des études de philosophie, Max Ernst aborde la peinture en autodidacte et expose avec les expressionnistes allemands. La Première Guerre mondiale le marque profondément, et il rejoint le mouvement Dada en 1919. Il travaille sur le collage, où il mêle différentes techniques graphiques. En 1922, il s'établit à Paris et participe à la fondation du mouvement surréaliste.

Il loue avec les techniques les plus diverses la peinture, bien sûr, mais aussi la sculpture, le frottage, le grattage, la décalcomanie, qui donnent à son oeuvre une facture variée et inattendue. La Seconde Guerre mondiale l'oblige, avec bien d'autres surréalistes, à se réfugier aux Etats-Unis. Il revient définitivement à Paris en 1953, pour prolonger son oeuvre jusqu'à sa mort.

#### Bibliographie :

Le surréalisme, Les enfants terribles de l'art, Christian Demilly, Palette

# Max Ernst «*invente*» le frottage

Peu après ce tableau, Max Ernst «invente» le frottage. Dans son autobiographie «Au-delà de la peinture», il formule le mythe de la naissance de la technique du frottage de la façon suivante :

«Le 10 août 1925, une hallucination visuelle insupportable me conduisit à découvrir les moyens techniques qui entraînaient la réalisation claire de la leçon de Léonard. Cela commença par un souvenir d'enfance. Un lambrissage de bois d'acajou imité qui se trouvait en face de mon lit jouait le rôle du <provocateur> optique pour faire apparaître par enchantement une vision dans mon demi-sommeil. J'étais alors dans une auberge du bord de mer un soir pluvieux. J'eus une vision qui cloua mon regard sur les lattes du plancher sur lesquelles mille éraflures avaient laissé leurs traces. Je décidai de poursuivre le contenu symbolique de cette vision et je fis une série de dessins de ces lattes de plancher pour favoriser mes facultés méditatives et hallucinatoires. Je posai au hasard des feuilles de papier sur les lattes que je frottai au crayon noir. Lorsque je contemplai intensément les résultats de ces dessins, les <endroits foncés et les autres dans une pénombre douce et légère>, je fus surpris par le renforcement soudain de mes facultés visionnaires et par le résultat hallucinatoire de dessins contraires superposés. Ces images avaient l'insistance et la rapidité propres aux souvenirs d'amours.

Ma curiosité s'éveilla et je commençai, émerveillé, à expérimenter plein d'insouciance et d'espoir. Pour ce, j'utilisai les mêmes moyens, tous les matériaux qui se trouvaient dans mon cham de vision : les feuilles et leurs nervures, les bords revêches d'un lambeau de lin, les traits de pinceau d'une peinture <moderne>, le fil déroulé d'une bobine, etc. Devant mes yeux surgissaient des têtes d'hommes, des animaux, une bataille qui se terminait par un baiser ( fiancée du vent), des rochers, la mer et la pluie, des séismes, le sphinx dans son étable, les petits tableaux tout autour de la terre, la palette de César, de mauvaises positions, un tapis de fleurs de givre, les pampas, des coups de cravache et des coulées de lave, des champs d'honneur, des inondations et des plantes séismiques, des éventails, l'effondrement du châtaigner, ..., les éclats de génie avant 14 ans, le pain vacciné, les diamants accouplés, le coucou, origine du balancier, le festin de la mort, la roue de la lumière. Un système d'argent solaire, les cyprès fascinants. Eve, la seule qui nous reste. J'ai résumé les premiers travaux résultant du processus de frottage sous le titre <Histoire naturelle>. »

Ce que Max Ernst décrit ici sous la forme d'une genèse légendaire, est un mode d'emploi destiné à la bonne compréhension d' « Histoire naturelle ». Avant de nous pencher sur cette pièce maîtresse de la technique du frottage, et par conséquent de l'art de Max Ernst, intéressons-nous encore un moment à la source écrite. Le surréalisme, dont le manifeste fut rédigé par André Breton en 1924, avant tout un mouvement littéraire.

Les poètes comme Marcel Proust, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Pierre Réverdy etc., étaient sans cesse présents au sein du groupe surréaliste par leurs œuvres. C'est ainsi que sous le texte de Max Ernst « lambrissage de bois d'acajou imité qui se trouvait en face de mon lit », se cache la « madeleine » du roman de Proust, « À la recherche du temps perdu ». De même que dans le roman de Proust, le goût du biscuit déclenche un déferlement de souvenirs, la madure ouvre sur un monde d'apparences optiques jusqu'alors occulté par le mur de la rationalité. Pour rendre plus compréhensible le texte adjoint à l' « Histoire naturelle », il importe de préciser l'expression « la leçon de Léonard ». C'est dans le traité de peinture de Léonard que se trouvent les phrases qui ont sans cesse servi de justification aux surréalistes surtout, mais également aux peintres qui les ont suivis tels que Wols, Antonio Tàpies, et qui ont traité à la beauté des « taches sur le mur ». On lit entre autre: « Si tu les considères attentivement, tu y découvriras plus d'une merveille ». La différence décisive entre les 34 dessins d' « Histoire naturelle » et les frottages - et surtout les collages antérieurs - réside dans le fait que la signification de ceux-là n'est pas déterminée. Les modèles que Max Ernst avait puisés de ses premiers travaux, étaient d'une individualité si forte, qu'ils continuaient à exister, c'est à dire qu'ils étaient déchiffrables même s'ils étaient mis dans une relation nouvelle par la technique du montage; ainsi, le champ d'associations d'où pouvait naître la signification nouvelle, était d'avance limité. Toutefois, l'absence de signification évidente, ne résulte pas d'un choix arbitraire du sujet. Il serait erroné de croire que Max Ernst aurait utilisé sans les choisir n'importe quels modèles afin de leur emprunter leurs structures. Il affirme certes, avoir posé des feuilles de papier au hasard et avoir ensuite fait naître le motif ou la structure par frottage, mais réalité, il convient d'y voir une commande consciente du hasard.

Si l'on considère chacune des œuvres reproduites en héliogravure, on remarque que les matériaux qui ont servi de support sont caractérisés par une structure extrêmement simple. La composition du tableau se définit par sa simplicité, mais aussi par sa rigueur. Chacun des douze formats en longueur comporte un paysage ou une scène clairement indiqués servant de support au sujet. Les acteurs plus ou moins reconnaissables, l'objet du tableau, par exemple le cheval ou l'oeil, sont fermement campés sur le support, même s'ils se composent de structures, ou plutôt de madures maniables et souples. Les 22 formats en hauteur s'imposent eux aussi par la rigueur axiale de leur composition. Ici, les moyens les plus simples ont engendré un monde quasi géométrique, qui prend sa forme dans l'interaction entre la structure du support révélée par le frottage (madure de bois ou nervures de feuilles) et l'obtention de la nouvelle forme, par exemple, une feuille enfermée entre deux murs. Comme le dit le titre, elle devient ici «Les mœurs des feuilles». La magie et la variété de cette série de travaux se déploient dans l'alternance du point de vue facial et du point de vue latéral, de la perspective spatiale et de la vision plane, de la profondeur et des entrelacs des madures, de la vision rapprochée et de la perspective dirigée.

Enfin, le titre global d'« Histoire naturelle » permet de décrypter un autre aspect significatif. L'histoire naturelle comprend une description exacte de l'ensemble des corps et des substances, organiques et inorganiques, où l'on retrouve le monde minéral, la flore et la faune. Cette série de travaux permet à Max Ernst de confronter la croyance en la science, qui culmine dans le positivisme scientifique, avec un nouveau mode de représentation qui donne corps au monde du rêve, du sommeil et de l'imaginaire. Partant d'un mode de la représentation exacte, tel qu'il était couramment employé depuis le milieu du XIXe siècle pour la représentation des plantes sous la forme de l'auto-impression, Max Ernst développe un procédé (le frottage) qui, par son « art du décalage », mène au-delà de l'étroitesse de ces reproductions et des règles corporatives de l'histoire de l'art. Ainsi, le frottage est davantage qu'une technique: un procédé artistique dont le contenu alitant que le concept, entreprennent une terre nouvelle.

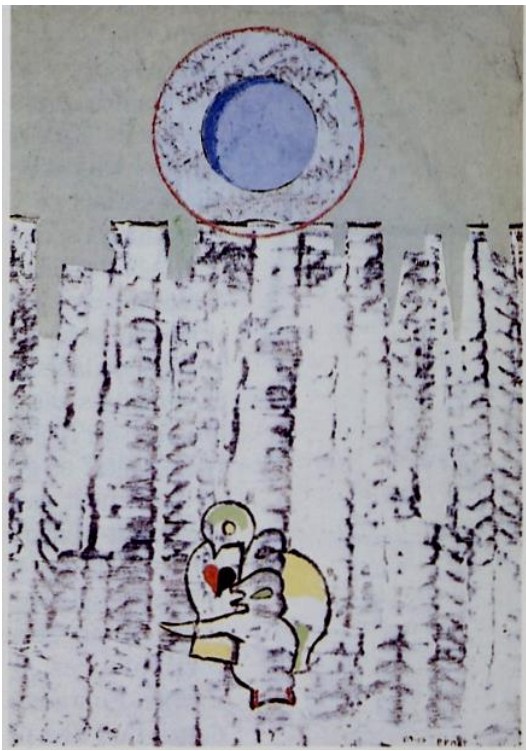
Werner Spies a rendu attentif à l'intérêt que manifestent parallèlement les photographies de Karl Blossfeldt (1865—1932), pour les formes étranges des fleurs et corolles des plantes les plus diverses. L'ouvrage floral de Max Ernst : « Formes originelles de l'Art », de 1928, et « Jardins merveilleux de la Nature », de 1932, témoignent de la même prédilection pour les formes étranges de la nature et de la technique. La grande différence entre ces travaux et les photographies de Blossfeldt réside dans ce « décalage » réalisé par Max Ernst. C'est ici qu'apparaît clairement son intervention artistique sur le monde visible.

Un des plus beaux feuillets d'« Histoire naturelle » est le dernier : « Eve, la seule qui nous reste ». Pour l'artiste Max Ernst, l'histoire naturelle aboutit dans la forme d'une femme. Prise dans son ensemble, on peut lire cette série comme une allusion réussie à la genèse biblique. Au commencement il y a le ciel et la terre, tous deux désertiques et vides. Puis s'ensuivent les étoiles, la formation des plantes, des graminées, des herbes et des arbres. Apparaissent enfin les êtres vivants, les poissons, les vers, les animaux, des chevaux chez Max Ernst, et pour finir Eve. Celle-ci se détourne du spectateur Elle ne peut empêcher cependant que toutes les formes d'imagination ne se concentrent sur elle. L'importance de ce dernier motif pour Max Ernst, ressort de ce qu'il en réalisa une version légèrement différente à l'huile et au plâtre, dont il existe plusieurs variantes. L'une d'entre elles présente même un redoublement du motif en montrant deux fois le cou surmonté d'une tête de jeune fille dont les cheveux sont coupés à la Jeanne d'Arc. Par rapport au frottage, cette version se distingue nettement de par l'allongement du cou et le modelage précis des vertèbres cervicales. Afin d'obtenir une structure comparable à celle du frottage, la coiffure a été modelée mèche par mèche avec une pâte faite de plâtre et d'huile. Cette façon de faire ressortir une surface en relief deviendrai signe distinctif de ses peintures à cette époque: elle prépare l'avènement du grattage.

Le grattage est une transposition de la technique du frottage vers la peinture à l'huile. Nous avons déjà mentionné la puissante aversion de l'artiste à l'encontre de la pratique artistique traditionnelle, c'est-à-dire le dessin académique ou l'usage de palettes selon le modèle des anciens maîtres. C'est ainsi que chez Max Ernst, la recherche de possibilités techniques permettant d'éviter l'application directe de la peinture et de trouver chemins et moyens pour donner sa forme et son objet au tableau grâce à des matériaux étrangers, s'étire comme un fil conducteur à travers son oeuvre. La diversité des possibilités d'interprétation constituait des qualités supplémentaires qui déterminaient la valeur des substances servant au support. Outre les grattages classiques, où la peinture de la toile était grattée, remettait ainsi en évidence les structures, il existe une multitude de modifications de la surface appliquées dès 1925 par l'artiste.

#### **Bibliographie :**

***Max Ernst, Ulrich Bischoff, Taschen***

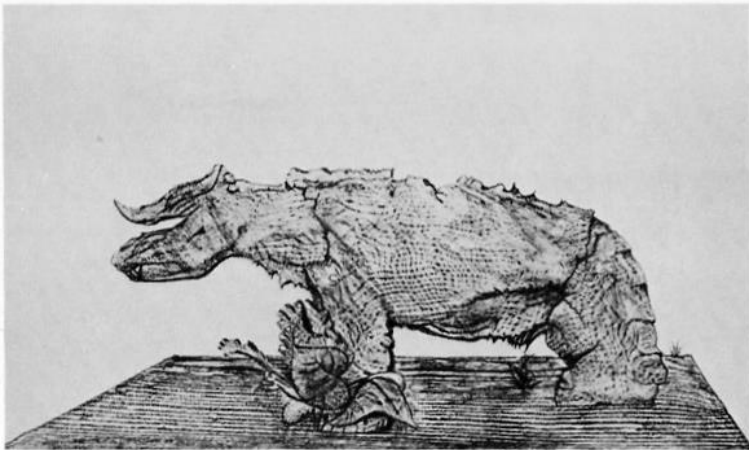


*Forêt, soleil et oiseaux, 1928.*  
Frottage. Collection privée.

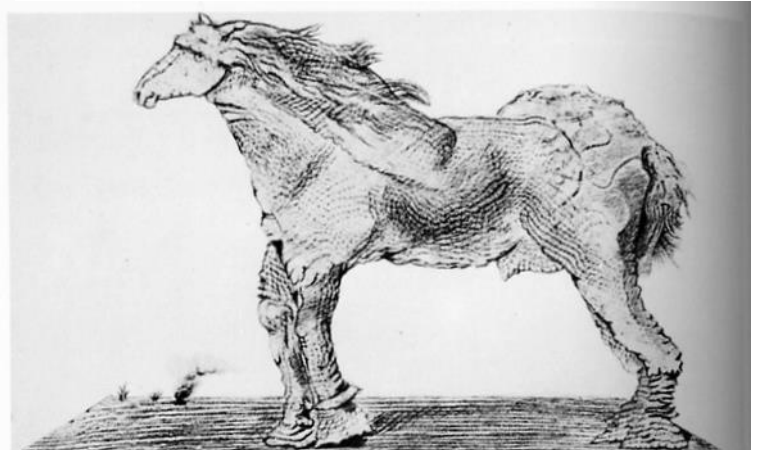


*La grande forêt, 1926*  
Frottage, Bête.  
Kunst museum.

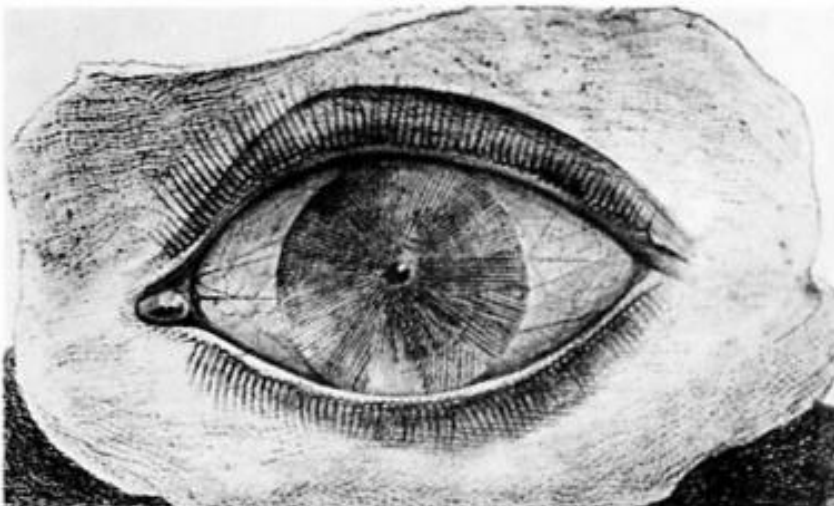
**« UNE IDÉE QUI FROTTAIT DANS LA TÊTE À ERNST »**



*Pièce tombale, 1925*  
Feuillet 28 de la série «L'Histoire Naturelle»  
Frottage, crayon sur papier, 25,8 x 43 cm

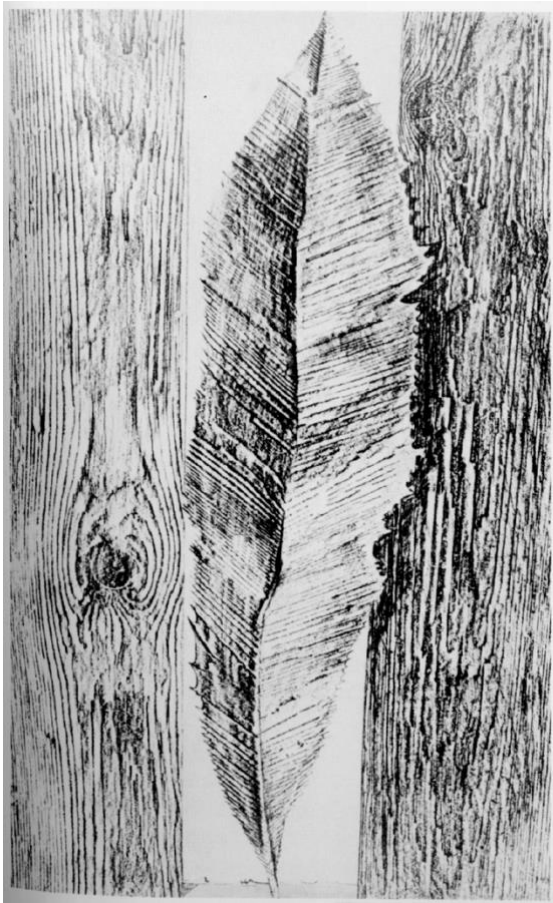


*Oublier de voir et d'entendre, 1925*  
Feuillet 32 de la série «Histoire Naturelle»  
Frottage, crayon sur papier, 28 x 44,5 cm

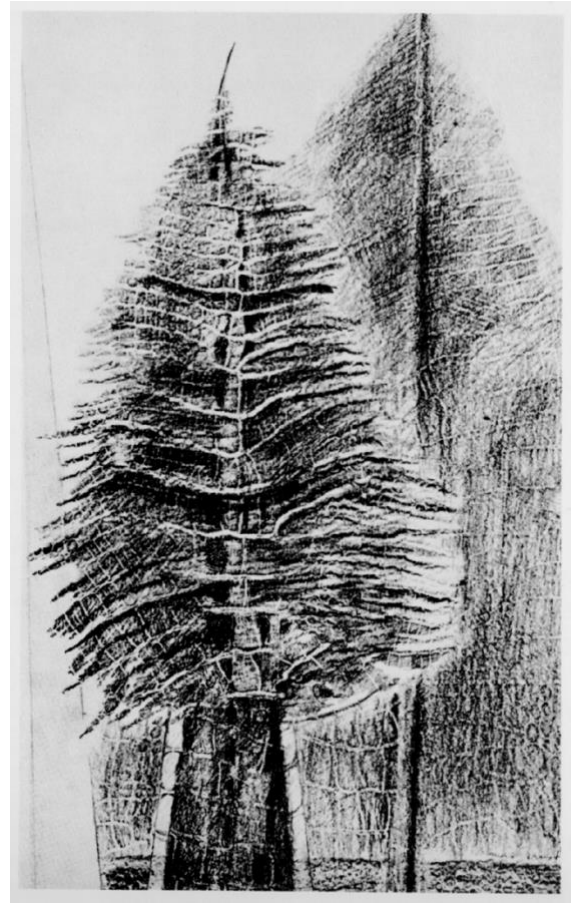


*Roue de lumière, 1925*  
Feuillet 29 de la série «Histoire Naturelle»  
Frottage, crayon sur papier, 25 x 42 cm

**Bibliographie :**  
*L'art & sa méthode*, Editions Fabbri  
Max Ernst, Ulrich Bischoff, Taschen



*Les moeurs des feuilles*,  
1925  
Feuillet 18 de la série  
« *Histoire Naturelle* »  
Frottage, crayon,  
aquarelle et gouache sur  
papier.  
42.7 x 26 cm.



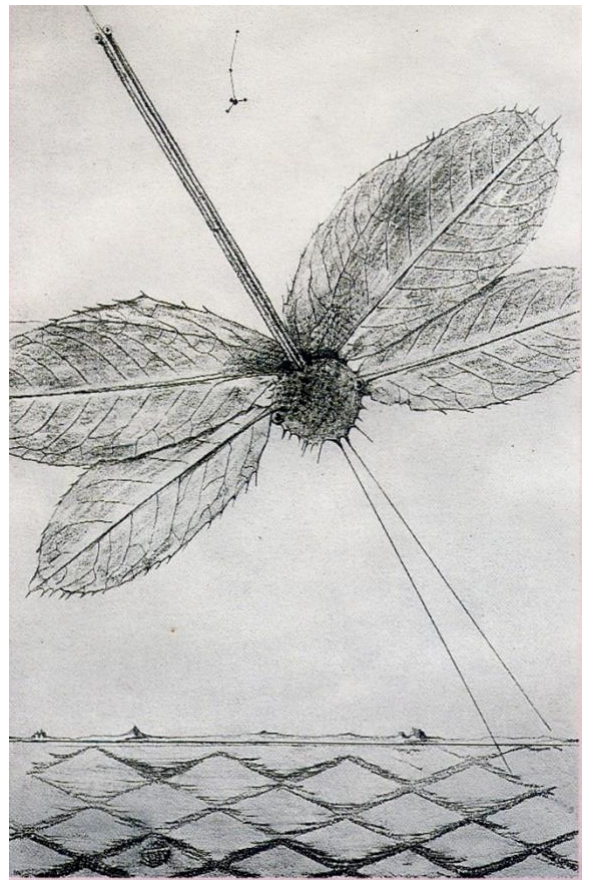
*Confidences*, 1925  
Feuillet 17 de la série  
« *Histoire Naturelle* »  
Frottage, crayon sur  
papier  
42 x 25 cm.



*Eve, la seule qui nous  
reste*, 1925  
Feuillet 34 de la série  
« *Histoire Naturelle* »  
Frottage, 43,1 x 26,1  
cm

Max Ernst  
(1891.1976).  
*Les Éclairs au-  
dessous de quatorze  
ans* (1925). Extrait de  
*Histoire naturelle*,  
1926.  
Frottage : 42 x 26 cm.

Galerie Jeanne  
Bucher, Paris.  
Frotter des textures  
rugueuses est un jeu  
d'enfants. Les  
combiner au hasard,  
pour faire surgir des  
matières une libellule  
ou un insecte inconnu,  
transfigure la réalité.



**Bibliographie :**

Max Ernst, Ulrich Bischoff, Taschen  
*Le surréalisme, la révolution du regard*, Anne Egger, Editions Scala



Max Ernst  
*Oiseau*, 1925  
Frottage, 26,5 x 20,5 cm.  
Galerie Beyeler, Bâle.

## *Transcrire les matériaux*

### *Les nouvelles techniques de Max Ernst*

Au début des années 20, Max Ernst veut affirmer les effets du hasard dans la création d'un tableau. Il développe différentes techniques qui exploitent très librement la richesse plastique des textures naturelles et des effets de matière qui nous entourent.

#### **Le frottage**

Max Ernst promène une mine de crayon très tendre sur une grande feuille de Papier. Celle - ci est posée sur des objets qui présentent de légères aspérités (feuille d'arbre). Sous l'action de ce frottage répétitif, les objets inscrivent la marque de leur structure sur la feuille. Le Papier devient une seconde peau qui témoigne de l'aspect matériel et tactile de l'objet frotté.

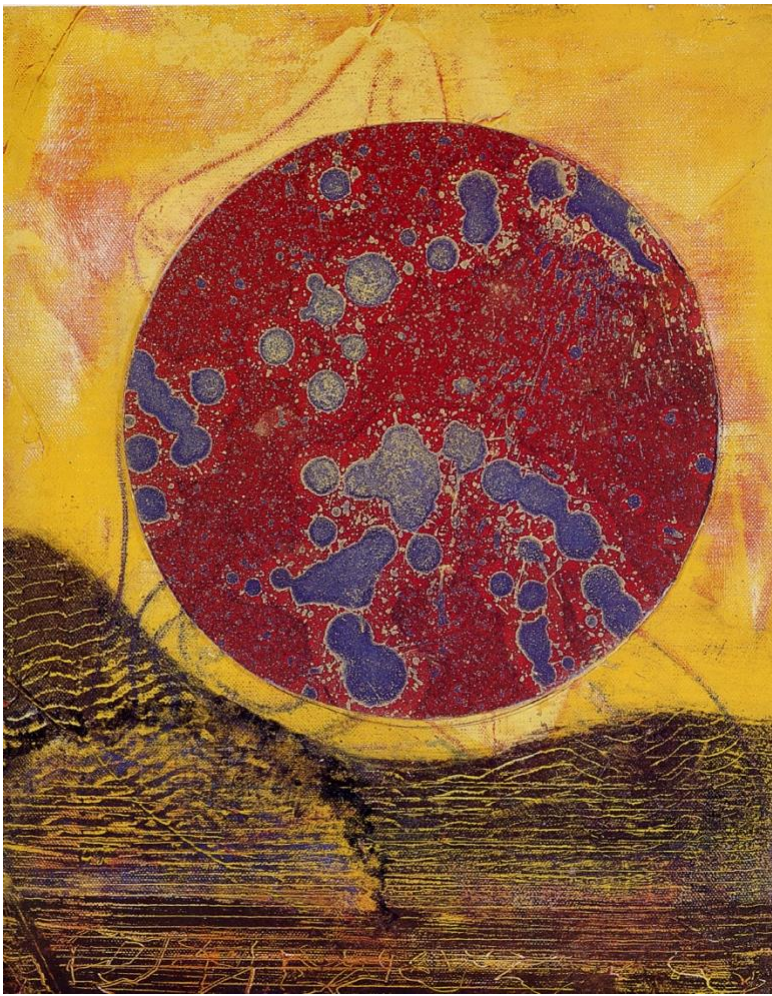
#### **Le grattage**

L'artiste peint différentes flaques de couleurs vives et claires sur une toile. Il pose ensuite cette toile colorée sur un faible relief (planche de bois). Il met de la peinture noire sur ces taches de couleurs qu'il racle aussitôt avec le tranchant d'un couteau à peindre. Il gratte ainsi les aspérités du relief (à travers la toile) pour en imprimer la trace par-dessus les taches colorées lumineuses.

#### **La décalcomanie**

Max Ernst recouvre une surface lisse (verre) avec différentes couleurs liquides et gluantes. Il appuie ensuite sa toile blanche sur cette surface. Il y imprime différents effets de pression en tapotant avec ses mains et en dessinant avec ses doigts sur la toile. Il récupère ainsi des taches informelles qu'il exploite ensuite picturalement.





## *Rendre visible l'invisible*

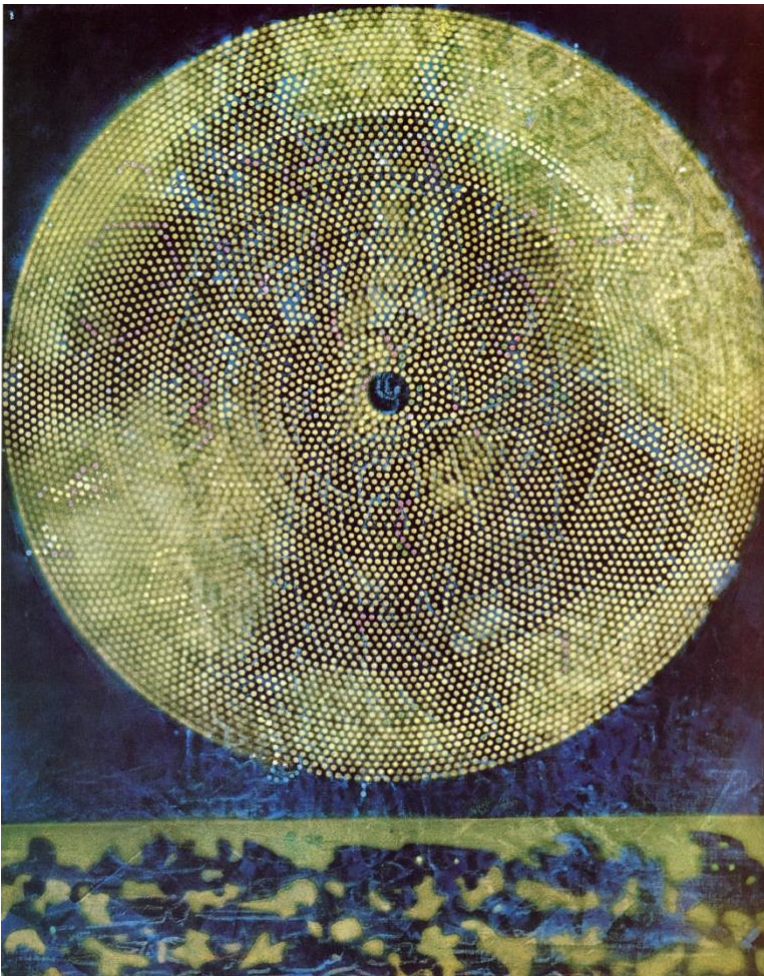
Max Ernst (1891-1976)

*Rien ne va plus*, 1973

Huile et collage sur toile, 27 x 22 cm

Collection privée

«Le radeau de Méduse» est une série d'œuvres créées entre 1956 et 1973, parmi lesquelles «Naissance d'une galaxie» et «Rien ne va plus» correspondent au développement, à la simplification et à l'intransigeance d'un type de représentations de paysages tel qu'il apparaît dans les années 20 sous la forme de tableaux stratifiés. Pour sonder la raison du charme particulier de ces «paysages», il faut - comme bien souvent chez Max Ernst - jeter un regard sur la technique de production. L'artiste parvient à cette forme de représentation non pas en travaillant face à la toile posée à la verticale sur le chevalet, mais en la posant sur une structure qu'il a préalablement préparée. Puis, il reproduit l'apparence des substances de base et des modèles qu'il a soigneusement choisis et les façonne en frottant. Ce procédé de frottage, qui se cache souvent derrière un remaniement plus ample entraîne une modification des structures initiales. Les objets perdent alors leur signification. Une modification semblable a lieu lorsqu'on accroche la toile au mur en la faisant passer ainsi de l'horizontale à la verticale. Tous les paysages présentés ici doivent leur tension vitale à ce changement de perspective.



Max Ernst (1891-1976)

*Naissance d'une galaxie*, 1969

Huile sur toile, 92 x 73 cm

Bâle, Fondation Beyeler

Bibliographie :  
Max Ernst, Taschen

### **Écriture automatique**

André Breton, le "pape" du surréalisme, préconise l'écriture automatique en dehors de tout contrôle exercé par la raison. Les artistes utilisent diverses techniques : grattage, frottage, peinture illusionniste très méticuleuse pour donner une vraisemblance au "surréal".

Inspirée de la psychanalyse, et surtout de la poésie d'Arthur Rimbaud et de Lautréamont, l'écriture automatique consiste à écrire si rapidement que la raison et les idées préconçues n'ont pas le temps d'exercer leur contrôle. Le premier texte issu de cette méthode, *Les Champs Magnétiques* de 1919, a été rédigé tour à tour par André Breton et Philippe Soupault.

Excepté la peinture et le dessin, les artistes inventent ou réhabilitent différents procédés techniques. Ils détournent des arts mineurs, considérés jusque-là comme des activités artisanales, voire enfantines. En 1919, le collage est encore un passe-temps en marge de l'art; la photographie se cantonne aux portraits ou aux reportages. Aucun d'eux n'est reconnu comme catégorie esthétique. Ils constituent pourtant les deux grandes révolutions plastiques du XXe siècle. Simple et ludique, le collage juxtapose des éléments empruntés à des contextes différents pour créer une nouvelle réalité. Après les papiers collés cubistes de Braque et de Picasso, qui intégraient des fragments de réel sur la toile pour imiter des matières, et les photomontages dada utilisés à des fins de propagande politique, Max Ernst renouvela entièrement le procédé en 1919. Il choque le public et enthousiasme les surréalistes. L'étincelle qui surgit de la rencontre de réalités aussi éloignées que possibles, définition même de l'image surréaliste, est une démarche capitale du surréalisme.

Ainsi, les peintres qui posent un regard nouveau sur ce qui les entoure, sur des matières ou des images existantes, dévoilent une réalité autre, subjective ou suggestive. Curieux et inventifs, Max Ernst et Man Ray sont les premiers à agir sur les apparences pour dépayser la réalité. Leurs images provoquent un séisme dans nos habitudes de voir. Mieux voir, n'est-ce pas l'art de débusquer le merveilleux sous les dehors du quotidien? La poésie se trouve aussi dans le regard qu'on porte aux choses. Les peintres surréalistes ont offert au XXe siècle de prodigieuses inventions : collage, rayographie, frottage, décalcomanie, solarisation, fumage... Plus de trente procédés, imaginés ou perfectionnés à partir de 1924, composent avec le hasard, permettent d'interroger les aspects fortuits de la matière et les formes qui se présentent à l'oeil du peintre. La diffusion de techniques simples, ne requérant pas de savoir-faire, ouvre la création à tous, peintres ou poètes. Il y a, dans le surréalisme, volonté d'une démocratisation et d'une antispécialisation des moyens d'expression, des pratiques artistiques ou littéraires.

#### Bibliographie :

*Le surréalisme, la révolution du regard*, Anne Egger, Editions Scala

# Henri Michaux

## Frottages

La technique du frottage, dont usa avec bonheur Max Ernst au temps de son *Histoire naturelle* (1925), séduisit Michaux qui, de 1944 à 1947, réalisa au crayon Conté des oeuvres significatives faisant advenir en traces faibles et comme transparentes quelques-uns de ses « fantômes fidèles », ou obtenant par ce moyen des effets à l'efficacité décorative évidente.

*Sans titre (Éléphants)*, 1944

Frottage au fusain et pastel, 32 x 25 cm

Collection particulière

*Sans titre, circa 1945*

Frottage à la mine de plomb, 20 x 17cm

Collection particulière.



### Bibliographie :

*Henri Michaux ; Peindre, composer, écrire, Bibliothèque nationale de France / Gallimard*

# Les Frottages de Michaux 24 janvier 2002 – 21 avril 2002

## CATALOGUE

Henri Michaux, frottages  
Première publication consacrée aux frottages, 112 pages  
Bilingue : français - anglais  
Textes de Bernard Comment et Claire Stoullig  
Coéditeurs : Musée d'art et d'histoire, Genève  
Musée Les Abattoirs, Toulouse  
Bärtschi-Salomon Editions Sàrl, Genève 2001  
Prix : Fr. 32.-

## APPARITIONS

Henri Michaux commence à expérimenter le frottage en 1942, comme pour fuir la guerre, « cette abominable réalité », dans un exil forcé au sud de la France. Allongé sur son lit, dans une passivité libératrice, il fait apparaître, en frottant une mine de plomb sur un papier à portée de main, posé sur une surface rugueuse (écorce, tissu, végétal, ficelle), des yeux, des figures, des créatures animales ou humaines. Ecriture guidée par un hasard partiel, le frottage, fait de décalages, de déplacements, de fragmentations, de dislocations, est un acte graphique très précis et fait émerger des figures de l'inconscient ouvertes et flottantes.

Le côté « ardoise magique » des frottages annonce les apparitions-disparitions « mouillées » de la série des aquarelles de 1946-1949. Les frottages d'après-guerre imposent une force plastique davantage soutenue et contrastée que ceux réalisés pendant la guerre.

Michaux abandonne définitivement le frottage en 1947. Véritable phase initiatique, le frottage, et sa dichotomie entre la fragilité du donné à voir et l'assurance du geste s'appuyant sur un support dur, lui permet de dresser le dispositif de ses peintures et gravures à venir.

En 1977, il réalise cependant des frottages « sans froter ». Alors que le crayon est juste appliqué à plat, des rehauts hachurés d'encre font allusion au geste de va-et-vient du frottage.

## INSTANTANÉS DE L'ESPRIT

La technique enfantine du frottage acquiert une véritable place dans l'histoire de l'art en 1925 grâce à Max Ernst, qui l'utilise conjointement à d'autres méthodes « automatiques » dans le cadre du mouvement surréaliste et de ses inventions. Ce procédé consiste à froter une mine de plomb sur une feuille de papier posée contre une surface rugueuse (écorce, tissu, végétal, ficelle, etc.) ; les motifs qui apparaissent alors peuvent être intégrés dans une composition plus élaborée, ou laissés en l'état. Bien que connue et pratiquée (qui n'a pas joué, petit, à fabriquer de la « fausse monnaie »?), cette technique a été peu étudiée de manière spécifique, et le frottage est resté confidentiel en ce qui concerne Henri Michaux (1899-1984).

Certes, son oeuvre complexe et intrigante a été abondamment analysée et exposée depuis deux décennies, mais ses frottages n'ont jamais été envisagés pour eux-mêmes. C'est pourquoi le Cabinet des dessins a décidé de faire découvrir au public des inédits effectués dans les années 1942 à 1947 sur des carnets dont la piètre qualité reflète les rigueurs de la guerre. À cela s'ajoutent les « frottages sans froter » des années 1976 et 1977 (à l'image des Dessins de réagrégation de 1966, « mescaliniens sans mescaline »), résultant du simple passage d'un crayon Conté de section carrée sur le papier, sans relief particulier.

Privilégiant les techniques du peu, Michaux utilise le frottage afin de révéler son espace du dedans. Étranger au dogmatisme d'André Breton, il garde un inaltérable besoin de liberté, et convoque un singulier univers formel : son exploration du *Lobe des monstres* (selon le titre du recueil de poèmes qu'il publie en 1944) est toute personnelle, et n'est destinée qu'à exorciser ses angoisses. De plus, si Ernst associe parfois le frottage au collage et à la peinture, Michaux ne retouche que rarement le résultat du frottis, privilégiant la spontanéité du geste. Ainsi, ses oeuvres sont comme autant « d'instantanés » de son esprit, peuplé de fantômes familiers, orvets, batraciens, mantes religieuses ou pieuvres végétales. Cette exposition dévoile donc non seulement une technique méconnue, mais aussi une partie des monstres qui hantèrent Henri Michaux à une époque où l'horreur devint le quotidien.

Soulignant, une fois de plus, son engagement dans des expériences inattendues et souvent hors normes, que démultiplient une curiosité insatiable associée à un imaginaire sans limites, la présentation de ces soixante-quatre frottages permet de comprendre que ces expérimentations, répétées à chaque nouvelle période et pour chaque nouvelle technique, sont un véritable laboratoire qui initie et fonde systématiquement toute procédure de création.

**Caroline Guignard et Claire Stoullig in Journal des MAH, 2002**

**RENCONTRE AVEC CLAIRE STOULLIG, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION**

## PENONE, FROTTAGES

Quand il réalise les *Pommes de terre*, Penone utilise les moules pour faire des frottages. Il accède ainsi à une image de troisième niveau, sans avoir eu recours à la représentation, ni à la première, ni à la seconde étape. Le frottage est apparu dans son oeuvre dès ses premières expositions. Chez Toselli, en 1970, des frottages de bois qu'il a réalisés sur un plancher et une porte sont insérés entre des plaques aimantées. Cette technique lui offre un mode de duplication directe de l'image, de la même teneur que le moulage, qu'il utilise non pas comme stimulateur de l'imaginaire, comme avaient pu le faire les artistes surréalistes, mais comme « moulage » de la feuille de papier sur le bois, dont le relief est révélé par le graphite. Le frottage est l'expression d'une qualité cachée, d'un suspens de l'image que va dévoiler l'action de l'artiste. Il l'a dit à plusieurs reprises, l'effet qu'il veut provoquer, et qui en amont constitue un des principaux déclencheurs du travail, c'est la surprise. La surprise qui est le sentiment qui saisit Narcisse quand il se penche sur le miroir de l'eau — un sentiment intimement lié, donc, à la question du double.

La relation particulière au même qu'introduit le frottage, un même suffisamment proche pour être remarqué et en même temps étranger parce que d'une nature autre, va être exploitée dans plusieurs séries d'oeuvres. Une exploitation empirique, pourrait-on dire, basée sur les rencontres et les surprises éprouvées par l'artiste au détour d'une recherche ou d'une autre. Ainsi les *Vert du bois* [Verde del bosco], qu'il réalise au début des années 1980, le ramènent vers l'expression directe de la nature, à un moment où le bronze, particulièrement, comme les outils et les pots, avaient introduit une dimension sculpturale plus traditionnelle dans son travail. C'est le côté « extraordinaire » du processus, très simple et en même temps d'une immédiateté de rendu étonnante, qui le touche principalement, en même temps que le statut de tautologie « pure qu'il atteint : dessiner le paysage avec le paysage ou, plutôt, faire dessiner la nature par la nature. Purement autoréférentielle par son processus - l'herbe utilisée pour le frottage révèle la branche ou le feuillage sur lequel est posée la toile, sans qu'aucune modification ne soit apportée par l'artiste -, l'oeuvre, parce qu'elle est réalisée sur toile et parce que l'image créée est en un sens « figurative », s'inscrit cependant de plain-pied dans l'histoire de la peinture. Cette polysémie est ce qui fait à la fois la qualité et la limite du procédé : qualité parce qu'elle place l'oeuvre dans un registre très large de connotations, limite parce qu'en tant qu'image figurative elle rétablit comme instance de jugement l'esthétique traditionnelle à laquelle l'artiste a toujours voulu se dérober.

À la fin des années 1980, il réalise une oeuvre en bronze à partir d'un crâne, *Sutures* [Suture]. Avec ce crâne, il se livre à une expérience qui va conduire à de très grands et beaux dessins. En réalisant un frottage de l'intérieur du crâne, se dessinent comme deux grandes feuilles aux nervures complexes, qui correspondent aux deux hémisphères crâniens. Agrandis, ces dessins seront présentés dans une chapelle, où ils prennent une qualité presque mystique. Là encore, c'est le caractère synthétique, qui respecte une ambivalence fondamentale, qui donne sa puissance à l'oeuvre, une puissance d'autant plus forte que la relation instituée est l'effet du hasard. Pour un artiste qui a fondé son oeuvre sur une interrelation, voire une équivalence, de l'homme et de l'élément naturel, découvrir - et, par le dessin, révéler - la proximité illusionniste de l'image formée par le cerveau sur la boîte crânienne et de celle d'une feuille tient de l'extraordinaire. Alors même que son oeuvre est dans une phase de totale maîtrise des techniques et d'affirmation de ses spécificités, elle conserve ce qui fait l'une de ses qualités les plus fondamentales et les plus incertaines, la disponibilité. Cette disponibilité est à la mesure d'une capacité d'émerveillement et d'expérimentation qui reste, par delà les ornières qui bordent ce genre de porosité, sans doute la qualité primordiale de l'artiste, celle en tout cas qu'il estime lui-même prioritaire.

### **Bibliographie :**

*Giuseppe Penone, Catherine Grenier, Centre Pompidou.*



*Vert du bois*, vues prises pendant la réalisation de l'œuvre, 1986

*Vert du bois*, 1983

## Giuseppe Penone

*IL VERDE DEL BOSCO CON RAMO*, 1987

Sève et chlorophylle sur toile de coton enroulant une branche d'arbre

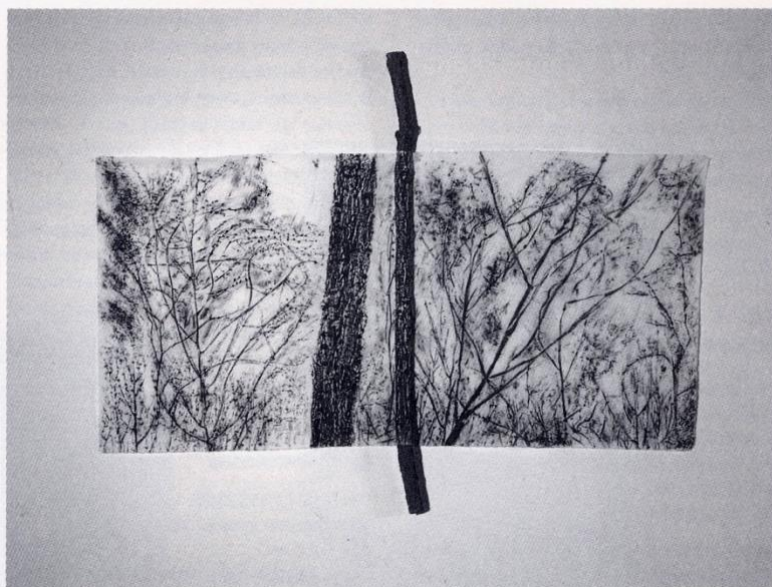
183,5 x 237cm

Musée national d'art moderne- Centre Georges Pompidou, Paris.

« Créer une sculpture, c'est un geste végétal ; c'est la trace, le parcours, l'adhérence en puissance, le fossile du geste fait, l'action immobile, l'attente, la structure analogue à la plante, la synthèse du paysage de la forêt, la feuille qui se pose sur les épaules [...]. Il n'y a plus qu'à placer une toile entre la main et la forêt : un frottage sur le feuillage à l'embranchement des branches et des troncs, sur les brins d'herbe, sur les feuilles, sur l'écorce. C'est le

triomphe du vert ... le vert émail du feuillage et des mousses inertes, la verdure fraîche et reposante qu'abrite la forêt. Capturer le vert de la forêt. Parcourir d'un geste le vert de la forêt. Effacer le vert de la forêt. Rajouter le vert de la forêt à la forêt même. Imaginer l'épaisseur du vert de la forêt. Travailler à partir de l'éclat, de la consistance du vert de la forêt. Venir à bout du vert de la forêt en luttant avec elle. Reproduire la forêt à partir des verts de la forêt »

G. Penone, 1984, cité dans G. Celant, 1989, p. 130.



### Bibliographie :

*L'empreinte*, Georges Didi Huberman, Centre Georges Pompidou

### “Peaux de cèdre”

#### “Cèdre de versailles”

*Peau de cèdre* est son œuvre la plus récente avec *Peau de marbre* et *Épine d'acacia*.

À partir d'un cèdre gigantesque, il imprime par pression l'écorce de l'arbre sur de larges peaux. En martelant le cuir épais, en le faisant pénétrer dans les interstices du bois, il obtient une étonnante similitude des matières par le transfert des qualités du bois dans la matière animale, celle-ci se trouve tatouée, ou gravée, et investie d'une identité végétale. Mettant en oeuvre un renversement du négatif au positif, il ne nous donne plus à voir l'empreinte de la peau, mais la peau elle-même imprimée. On retrouve dans ces oeuvres l'émotion qui naissait de la surprise de retrouver, au coeur d'une simple planche, la vitalité d'un arbre intact, fragile et pourtant indestructible.

Le *Cèdre de Versailles*, oeuvre monumentale présentée dans le Forum, a été réalisée par l'artiste durant ces deux dernières années, à partir de ce même cèdre de 5 tonnes provenant de la forêt de Versailles, déraciné par une tempête. Ouvrant une large « porte » dans l'arbre, il en dénude le coeur et nous restitue, sans le représenter, la vision de l'arbre vivant et fragile au sein de la masse inerte, attestant de la force du réel, depuis les origines.

### Bibliographie :

Texte rédigé à partir de l'essai de Catherine Grenier, in catalogue de l'exposition  
Fascicule de l'exposition *Penone Rétrospective*

# *LES FOSSILLES d'Antoni Tapies*

Si des archéologues du troisième millénaire tombent un jour sur des toiles d'Antoni Tapies, il y a bien des chances qu'ils les considèrent comme des fossiles. De drôles de fossiles, il est vrai, mais des fossiles quand même, parce que l'Espagnol travaille beaucoup par empreintes. En gravant sur la surface de ses tableaux, dans une matière meuble, des signes athématiques, des fragments de mots, des croix, des coulures rebelles, des empreintes de corps, tout un répertoire complètement haché, fragmentaire, de bribes de significations indécryptables. Même un Champollion n'y retrouverait pas ses petits.

Mais ça l'aiderait quand même à se faire une idée des types de langages en vigueur à notre époque. Les tableaux de ce père de la nouvelle génération espagnole présentent les marques d'une usure prématurée : craquements, érosion, décomposition, il décline tout le vocabulaire de l'altération. Tapies est en quelque sorte un archéologue du présent qui enfouit dans la matière de quoi constituer une mémoire à la fois intime et universelle.

Antoni Tapies  
*Blanc et orange*, 1967.  
Médium mixte sur contreplaqué  
Collection privée



**Bibliographie :**  
*L'art & sa méthode*, Editions Fabbri



# **Bibliographie, Frottage – Empreinte - ...**

*Vocabulaire des arts plastiques, Jean-Yves Bosseur, Minerve*

*L'estampe de la gravure à la lithographie, revue n° 33, novembre 96, Dada, Mango*

*La trace, Revue n°72, mars 2001, Dada, Mango*

*Le surréalisme, la révolution du regard, Anne Egger, Editions Scala*

*Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne, Florence de Mèredieu,  
Bordas Cultures.*

*Alechinsky, Le pinceau voyageur, Marcelin Pleynet, Gallimard.*

*L'art & sa méthode, Editions Fabbri*

*Giuseppe Penone, Catherine Grenier, Centre Pompidou.*

*Max Ernst, Les collages inventaire et contradictions, Werner Spies, Gallimard*

*Max Ernst, Ulrich Bischoff, Taschen*

*Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Hazan*

# La carte

## **CARTE n.f.**

[...]

Depuis l'époque des grandes découvertes (1532), carte est un terme de géographie, précisé en *carte maritime* (1680), *carte marine*, *carte astronomique* (1740), etc. Sur le même principe, les salons précieux du XVIIe s. mirent à la mode la *Carte du Tendre* (1654-1660, Mlle de Scudéry), dont les sites symbolisent les phases de l'amour.

## **PLAN n. m.**

[...]

L'évolution sémantique moderne se comprend à partir du sens d'« assiette de ce qui est édifié, c'est-à-dire 'planté sur le sol' » (1520-1546), en particulier « assiette d'une statue » (1556). De là, on est passé par métonymie à la désignation du dessin directeur de l'implantation d'un édifice, d'une ville (1538) et du dessin représentant en projection sur une surface horizontale la disposition d'ensemble d'un édifice, d'une ville, etc. (1545).

Le premier sens est réalisé dans *lever un plan* (1680), dans *plan géométral* (1856) et récemment *plan-masse* (1963); le second est réalisé dans *plan graphique* (1932).

Le Passage au sens figuré, « ensemble des dispositions adoptées en vue de la réalisation d'un projet » (1627), en procède par abstraction.

[...]

### Bibliographie :

*Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey

## **PLAN**

n. m.

(XIVe, « pépinière »; var. de *plan*; sens étendu au XVIe, « assiette d'un édifice », avec infl. de *plain*, *plan* (1), puis « dessin directeur »).

I. • I° (1560). Représentation (d'une construction ou d'un ensemble de constructions, d'un terrain, d'un jardin, etc.) en projection horizontale. *Plan d'un bâtiment. Lever, dresser, tracer un plan. Échelle d'un plan. Plan et élévation.* — *Plan de masse*, donnant la position de bâtiments et de volumes construits. — Forme particulière d'un édifice (visible sur le plan). *Plan central, basilical. Abbaye de plan cistercien.* — Milit. *Plan directeur* : carte très détaillée utilisée notamment par l'artillerie. — *Cour.* Représentation à grande échelle d'une ville, d'un réseau de communications. Plan de Paris, du Métro.

2°. Par ext. Reproduction à une certaine échelle, généralement en projection orthogonale (d'une machine). V. *Diagramme, épure, schéma. Plans et maquettes d'un prototype d'avion.*

Bibliographie : *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*

# Le plan

Le plan est une représentation en projection horizontale d'un espace plus ou moins vaste. Le jeu des échelles permet de passer des mesures réelles, relevées sur le terrain, à celles réduites représentées sur le plan. Plus l'échelle est petite, plus la surface de terrain couverte est grande et moins la carte est précise (exemple : à l'échelle 1/100000: 1 cm sur la carte équivaut à 100000 cm soit 1 000 m sur le terrain).

La fonction principale d'un plan est de permettre de se situer dans l'espace, de repérer l'emplacement exact d'un site et la manière d'y accéder.

Le dessinateur recherche avant tout l'efficacité et l'exactitude dans la représentation et s'affranchit totalement de toute notion de réalisme pour proposer un dessin technique précis et fonctionnel. Pour cela, un plan ne doit en aucun cas être surchargé de détails qui entraveraient sa lisibilité.

Cette image est qualifiée « d'utilitaire » parce qu'elle a essentiellement un intérêt fonctionnel.

D'autres types de plans :

Plan de montage de meuble (guide d'assemblage); plan de maquette (idem); plan de machine (guide de mise en fonctionnement et d'utilisation, guide de maintenance et d'entretien); plan de collège (guide de circulation); plan de maison (conception d'un projet architectural)...

Des indications présentes sur le plan d'une ville

Nom des rues et des places; situation des édifices publics et religieux; emplacement des sites historiques; stations de métro et Gare centrale; espaces verts, fleuve (libre).

# La carte

La France est pour la première fois cartographiée rigoureusement au XVIII<sup>e</sup> siècle grâce à la dynastie des Cassini, dont les troisième et quatrième représentants, César François (1714-1784) et Jean Dominique (1748-1845), réalisent une carte à l'échelle 1/86 400 (1 cm sur la carte équivaut à 864 mètres dans la réalité). Celle-ci sert de référence jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle où elle est remplacée par les cartes d'État-major dressées par le commandement militaire afin de connaître le terrain lors des opérations. Cette nouvelle représentation est alors effectuée à l'échelle 1/80 000 et le relief y est figuré par des hachures. Désormais, c'est l'institut Géographique National (IGN), fondé en 1940 en remplacement du Service Géographique des Armées, qui est chargé de préparer et de composer les cartes de la France. L'échelle de 1/25 000 est extrêmement précise et le relief est signalé par des courbes de niveau.

Cette image est qualifiée « d'utilitaire » parce qu'elle a essentiellement un intérêt fonctionnel.

## « *Figures de la Terre*

Où vivons-nous? Pour répondre à cette grande question, dès l'Antiquité, on représente la Terre sous forme de cartes et plus tard de mappemondes. En 150 après J.-C., Ptolémée établit l'une des premières cartes du monde, à Alexandrie. Ces représentations se transforment au fil des siècles, avec l'évolution des croyances, des découvertes et des progrès techniques. Ces cartes combinent l'art et la science, l'imaginaire et la réalité. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les Hollandais, rois de la navigation, diffusent dans l'Europe entière des cartes et des atlas enluminés qui sont des chefs-d'oeuvre artistiques, très appréciés pour leur précision géographique. Outils de connaissances et de conquêtes, ces cartes sont très utiles aux marins, aux militaires et aux marchands pour se déplacer. »

### Bibliographie :

*L'image au collège*, Belin

*L'image au collège*, Livret du professeur, Belin

*L'art pour comprendre le monde*, Véronique Antoine-Andersen, Actes Sud Junior

# La carte

La carte est un moyen de représentation conventionnel du terrain comme s'il était observé d'en haut. Les données sont recueillies, sélectionnées et retraduites par des signes et symboles.

## Le choix de l'échelle

L'échelle d'une carte est le rapport qui existe entre les longueurs mesurées sur la carte et les longueurs correspondantes mesurées sur le terrain. Exemple: 1/50 000 signifie que 1 cm sur la carte représente 5000 cm sur le terrain, c'est-à-dire 500 m.

Elle est choisie en fonction du problème à traiter et de la surface à représenter.

## Les cartes spécialisées

Types de cartes	Représentation	Utilité
<b>Cartes topographiques</b>	Représentation de la surface terrestre concernant la position, la forme, les dimensions, l'identification des accidents du terrain ainsi que les objets qui s'y trouvent.	À grande et à moyenne échelle : fournir une représentation fidèle du terrain. À petite échelle : représenter les traits généraux d'un État, d'un continent.
<b>Cartes géologiques</b>	Représentation : de la disposition des terrains.	Montrer la nature des terrains (âge...).
<b>Cartes thématiques :</b> • analytiques  • synthétiques	Représentation conventionnelle d'un sujet ou d'un thème spécialisé.  Regroupement par superposition ou imbrication de plusieurs cartes.	Fournir une illustration de données. Représenter l'extension ou la répartition d'un phénomène et ses rapports avec l'espace géographique (carte de population...). Expliquer ou présenter un phénomène complexe à un moment donné. Traduire un mouvement dans l'espace (flux).

## Exemples :

- quand on désire un maximum de précision dans le détail, on utilise une grande échelle (1/50000, 1/20000, 1/10000);

- quand on veut avoir une vue plus large, on utilise une petite échelle (1/500 000, 1/1 000000...).



CHATEAUFORT-SUR-ISERE. Extrait de la carte 1/50 000<sup>e</sup> de Tournon (IGN).

**L'estompage.** Il permet de mettre en valeur le relief, par des ombres qui traduisent le modelé du terrain supposé éclairé du côté nord-ouest.

**Courbe de niveau.** Ligne imaginaire qui joint tous les points d'un relief situés à la même altitude. Par leur mouvement général, elles représentent les formes du terrain.

**Chaque carré noir** représente le dessin d'une maison.

**Limite de commune.**

**Ligne électrique.**

**Vergers et plantations.**

**Bois.**

**Point coté.** Il marque l'altitude de certains points caractéristiques. Il permet d'évaluer les petites dénivellations.

# Espace et image

## I- La carte, image du monde

### a- La carte, objet iconique

La carte *iconise* l'espace à partir de la manière dont l'homme le perçoit, mais aussi tel qu'il le conçoit, au travers des données culturelles et de son imaginaire.

- La topographie

Elle intègre les observations formelles et matérielles : aspect géographique, nature des terrains, des côtes, des reliefs, les étendues, les distances ; elle localise et évalue les orientations, informe sur les objets, les formes et les relations contenus dans l'espace, suivant un réseau de coordonnées.

- Schématisation et codes

Cette technique schématise l'espace ou l'idée que l'on s'en fait par un dessin qui utilise une véritable sémiologie graphique. Très vite, les signes se sont organisés en codes de représentation : variables visuelles (forme, taille, orientation, couleur, valeur des procédés graphiques), idéogrammes et pictogrammes, symboles dont l'organisation a une puissance expressive.

- Lectures de la carte

La carte est légendée, elle donne lieu à des lectures dont les niveaux varient en fonction de la complexité des codes, de la densité de l'information et de la sélection des référents. Une carte se donne à voir et à lire : observation, analyse, inventaire, synthèse autant de processus intellectuels et culturels mis en jeu.

### b- Le cartographe, auteur d'images

- Le centre de la carte

La carte se lit d'un point de vue. Elle « cadre » un espace, en choisit le centre et les marges, détermine un « hors-carte ». Le point de vue, spatial et idéologique, n'est jamais neutre.

La révolution de l'héliocentrisme copernicien, les grands voyages et les découvertes de la Renaissance provoquent une transformation profonde de la cartographie. Mais les cartes gardent le plus souvent l'Europe pour centre. C'est le cas des cartes modernes qui traduisent l'hégémonie européenne quand elles choisissent pour repère central le méridien de Greenwich.

- La projection et le choix de l'échelle

Les Grecs opèrent une mathématisation du monde et réalisent des « cartes » qui privilégient déjà l'aspect sphérique de la terre (encore hypothétique). Le vrai premier « cartographe », Ptolémée, règle en partie le problème de la mise à plat d'un monde en trois dimensions (carte du monde avec latitude et longitude).

La projection n'est pas seulement un problème de géométrie dans l'espace, de perspective, mais aussi un problème idéologique de représentation. Aucune projection n'est parfaite. La projection de Mercator (1569) a donné à des générations de cartographes l'illusion de la fidélité au réel. Or les pôles y sont projetés à l'infini, les régions polaires disparaissent, les latitudes hautes et moyennes sont surdimensionnées, comme anamorphosées, donnant une configuration planétaire qui, bien que « fausse », devait convenir profondément à l'idée que les Occidentaux se faisaient du monde.

Toute projection résulte d'un choix qui provoque des déformations significatives. Ce parti pris de « déformer » la carte vers l'Asie ou vers les pôles donne des visions différentes du monde.

De même le choix de l'échelle. Au 1/5 000e ou au 1/1 000 000e, l'espace représenté inclut ou exclut des espaces différents, les relativise et conduit à une lecture autre.

Les vues de satellite, la télédétection, la résonance magnétique et le traitement informatique des données offrent des images de plus en plus sophistiquées et précises, mais n'en restent pas moins des représentations de la réalité. Le cartographe est un auteur d'images à part entière.

## C. La carte, image sociale

Facilitant voyages et conquêtes, colonisations et guerres, informant sur les routes et les chemins, sur les itinéraires de pèlerinages, essentielle au marchand, au marin, au soldat, à l'administration, elle est à la fois la mémoire des lieux et le contrôle du territoire, elle sert par exemple à implanter une usine ou organiser une guérilla. D'ailleurs, les rois ont leur cartographe et leur cabinet des cartes.

L'image de la carte est aussi le miroir des mutations culturelles, techniques et philosophiques, elle est un moyen d'expression artistique où se marquent la maîtrise des graveurs, des dessinateurs et leur sensibilité esthétique. Les cartes sont aujourd'hui des images diversifiées et spécialisées qui couvrent le domaine des sciences de la nature et de l'homme et débordent le « champ » de la géographie : cartes politiques, climatiques, météorologiques, géologiques, cartes marines et astronomiques... Elles sont un outil de lecture et d'analyse pour l'anthropologue et l'ethnologue, le sociologue, l'agronome, l'historien, le journaliste... mais aussi un outil stratégique pour le militaire et l'espionnage industriel ; ils y déchiffrent des informations : mouvements des populations, mutations démographiques, politiques et religieuses, circulation des armes, de la drogue et des capitaux. La cartographie statistique permet d'établir les tableaux, les cartes de taux, d'indices, les pyramides des âges, les sociogrammes et de traduire, dans un espace pluridimensionnel, ce qui appartient à l'espace physique et aux activités humaines, et même à la pensée et aux habitudes culturelles, en utilisant un langage visuel codifié.

## **2- La carte et l'imaginaire**

### a- La carte et le récit

Sans doute parce qu'elle accompagne, à travers l'histoire, l'exploration de l'inconnu - traits suspendus des côtes inexplorées, pointillés perdus des reliefs, des zones inaccessibles et des territoires interdits- la carte se prête à toutes les formes de l'imaginaire. Longtemps, le dessin a comblé les lacunes de la connaissance, inventé un prolongement au monde connu, projeté des formes ludiques, mythiques et poétiques. Les utopies ont leurs îles, cartes sans territoires autres qu'imaginaires.

Précédant ou relayant la carte, le récit de voyage d'exploration entretient une parenté étroite avec la cartographie. L'une dessine, l'autre dit l'espace parcouru. Les itinéraires, descriptions du parcours, guides et indicateurs ont pour fil conducteur, entre point de départ et destination, le jalonnement descriptif des repères terrestres et célestes liés à l'expansion humaine : voyage des Argonautes, itinéraire organisateur d'Hercule, pérégrinations d'Ulysse, récits de voyage de Pausanias, d'explorateurs illustres, réels ou imaginaires. De Marco Polo à Bougainville, de Defoe à Swift, du *Tour de France par deux enfants* au *Tour du monde en 80 jours*, le voyageur sillonne un paysage et trace les chemins de la connaissance et de l'imaginaire, dont les frontières sont quelquefois indéfinies.

Le paysage s'écrit : bornes, contours, jalons, marques, systèmes de repérage et d'indices donnent sens à l'espace. La rapidité fonctionnelle du parcours rectiligne s'oppose l'errance, aux détournements et aux pertes. Le procédé de la description (pauses dans le voyage comme dans la narration) constitue un jalon, situe et identifie les lieux, les nomme - toponymie - alors que le parcours des espaces intermédiaires écrit la distance, c'est-à-dire le temps. Ainsi, entre le dessin et l'écriture, entre le graphisme de la carte - points et traits - et la linéarité de la langue se trame un rapport réciproque : la carte devient récit et le récit engendre la carte.

### b- Les recherches contemporaines

Le dadaïsme systématisait le principe du trajet ordonné par la rencontre des accidents du paysage urbain. Guy Debord définit une théorie de « la dérive » qui subvertit la banalité du quotidien pour offrir de l'inconnu dans un paysage surhumanisé. Démarche prolongée par les recherches de plasticiens contemporains tels que Jean Le Gac, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Christo & Jeanne-Claude, Dennis Oppenheim, Richard Long (les artistes du land art en général) ou On Kawara (cartes postales quotidiennes datées) qui superposent aux signes codifiés de la carte (paysage ou ville), les indications sensorielles d'un corps individuel en alerte, situant et datant ainsi, face aux repérages institutionnels de la société et de la culture, une « histoire » individuelle.

# *Papier froissé, terrain accidenté*

Cette série d'affiches en trois dimensions souligne les qualités tout terrain d'un nouveau système de suspensions pour cycles. Le papier est froissé pour rappeler une vue aérienne d'un terrain accidenté.

pays

**Singapour**

agence

**Kinetic Singapore**

conception/directeurs artistiques

**Pann Lim**

**Roy Poh**

client

**Single Trek Cycle**

impression

**Koford Press**

support

**papier couché 250 g/m<sup>2</sup>**

Bibliographie : *œuvres de papier, l'usage du papier dans le graphisme, le design et l'architecture*, texte et conception graphique Nancy Williams, Phaidon





## « Les arpenteurs et les cartographes sont passés par là, laissant leur marquage, leur maillage. »

Images, signes, traces

« La nature est un temple où de vivants piliers/laissent parfois sortir de confuses paroles : l'homme y passe à travers des forêts de symboles qui l'observent avec des regards familiers. »

Le paysage est une page. Ecrite, réécrite, c'est une page de parchemin, un palimpseste, une surface sensible à toutes sortes d'inscriptions, de marques. Certaines se passent de la main de l'homme, se font sans lui, comme les champs de fleurs ou l'architecture des cristaux. Mais d'autres portent ses signes, ses traces et sceaux. A force d'histoire, dans le grand musée qu'est l'Europe, dans les champs du Dorset avec leurs géants gravés, dans les grottes de Dordogne, et même sous les plus lointains horizons, dans le massif du Tibesti, sur le haut plateau désertique de Nazca, tout fait signe, tout est signe. Simple tracé, presque immatériel, vague gravure, il sait remonter le temps, bien mieux que les blockhaus ou les lignes Maginot : la peinture le sait bien, qui a cultivé au cours du siècle les bonheurs du signe et de la géométrie. A la nomenclature des figures (du simple cercle au polygone de fantaisie), elle a ajouté toutes les graphies, des écritures d'analphabètes aux alphabets numérisés. Mieux, la peinture est sortie du cadre pour recouvrir la nature. Le paysage absolu du tableau déborde : la figure n'a plus de site exclusif, ni de matériau spécifique. Pas plus que d'échelle. Le paysage est une page, et même une page quadrillée !

**Les arpenteurs et les cartographes sont passés par là, laissant leur marquage, leur maillage. Bien peu de surface qui ne soit balisée, avec le pas de l'homme comme unité ; dessinée, quadrillée par la trame de la carte de géographie et par les tracés virtuels, cercles polaires, frontières humaines. Le cartographe fait signe de tout ce qu'il voit, alors que le voyageur navigue de signe à signal, et que l'explorateur poursuit au-delà des signes connus. Le rêve, qu'entretenait Jorge Luis Borges, d'une carte si exacte qu'elle recouvre le monde est presque notre réalité. Les artistes en manipulent et en utilisent souvent, pour préparer leur travail ou pour en rendre compte. Ils parcourent cet espace entre monde et carte, entre paysage et représentation. Leur vocabulaire de signes est souvent simple, recoupant plus ou moins délibérément les registres anciens, mythiques et légendaires, mais délestés d'une bonne part des significations que Baudelaire y voyait encore. Trop de signes, trop d'images, trop usés. Le cercle initiatique n'a plus le même crédit au siècle de l'information.**

Du coup, les artistes du Land Art ont souvent recours à des signes simplifiés, comme ceux que l'art minimal a mis en avant : gestes usuels, géométries élémentaires, rythmes modulaires. C'est le lien le plus direct à une histoire de la sculpture proche, mais c'est un lien paradoxal : l'art minimal cherche souvent à neutraliser son environnement, son contexte, à faire effet par réduction des sensations et des signes. Les artistes à ciel ouvert tiennent évidemment compte de l'environnement, même s'ils ont chacun leur manière de s'accaparer, ou au contraire de traverser sans avoir l'air de le remarquer, le site de leur oeuvre. Le signe s'impose ou s'insère pour donner une vision du monde.

Les artistes désignés comme conceptuels partagent aussi un usage des signes, de l'inscription, et ont été souvent tentés par les espaces extérieurs. S'il y a loin entre le travail d'un conceptuel sur l'imaginaire du mot au labourage d'un artiste en plein air, ils se retrouvent sur un point qui importe en particulier au spectateur : c'est le rôle qu'ils accordent à la photographie. Ils s'en servent autant que les photographes mais ne tiennent pas à cette désignation. S'ils montrent le travail sous forme photographique, c'est comme un document plutôt que comme oeuvre. Toute une esthétique de l'art contemporain s'y voit engagée : l'oeuvre n'est pas dans l'objet présenté mais dans cette distance qui relie image, idée, et réalité territoriale ; un espace abstrait, pourrait-on dire si ce n'était pas un pléonasm.

Bibliographie :

*A ciel ouvert*, Christophe Domino, Editions Scala