

EMPREINTES

- Pas de méthode « à Mimile » ou de recette de grand-mère mais une seule possibilité car c'est bien l'analyse préalable des documents qui permettra de construire un écrit synthétique. Ce travail préparatoire est indispensable. Et il est bien sûr d'abord guidé par le thème annoncé.

- Ce thème n'est ici qu'un mot titre : « empreintes ». Avant tout, il faut essayer de définir ce mot et chercher à savoir ce que le pluriel contient : « Faire une empreinte », tout le monde sait ce que c'est, tout le monde sait faire. Tout le monde a pu s'étonner de voir ses pas empreints dans la neige (verbe *empreindre*), tout le monde un jour ou l'autre, l'a fait, en traces de pas ou en pâtes de sable sur la plage, en doigts tachés d'encre ou en frottages de monnaies sur une feuille de papier. « Faire une empreinte » comme un petit jeu, semble on ne peut plus facile, tant ce petit jeu requiert matériaux et gestes élémentaires : argile pressée dans une forme, taches dupliquées comme dans le test de Rorschach, trames reportées par frottement, pâte molle comprimée au creux de la main comme dans un moule creux solide, prise du plâtre sur l'organe ou l'objet qu'il moule, tamponnages, tampons encrés et sceaux de cire, application des doigts, mains au patron, pulvérisations autour d'une main plaquée sur une paroi qui, en s'absentant, laisse visible, comme esseulée, son empreinte négative...

- Cette énumération confirme donc le pluriel du mot titre mais on peut tenter de définir plus simplement l'empreinte : physiquement, techniquement, c'est une marque en creux ou en relief obtenue par pression sur/dans un matériau/support. L'empreinte est donc un dispositif qui associe un geste (préhension, pression, contact), un matériau (le substrat *empreinté*) et une marque (ce qui apparaît, l'empreinte elle-même). On peut également songer au sens figuré du mot qui, par métaphore, réduit souvent l'empreinte à la trace : « un visage empreint de tristesse » mais si l'empreinte est bien une trace, on sait que toutes les traces ne sont pas des empreintes...

- Le pluriel du mot-titre et la présence de quatre documents suggèrent quatre empreintes différentes : empreintes physiques ou empreintes métaphoriques? L'observation successive de chaque document, à la lumière de ce thème, permettra de les distinguer.

- **Document 1/ Gabriel Orozco (né en 1962), *Mis manos son mi corazón* (littéralement, *Mes mains sont mon cœur*), 1991, tirages photographiques.** Il s'agit de deux photographies ayant captées un geste d'empreinte, une action en deux temps traduite en deux images : des mains serrées autour d'un matériau presque invisible, puis, des mains ouvertes révélant ce qu'elles contiennent, soit un volume d'argile portant les marques de la pression subie par les mêmes mains.

Le titre, *Mes mains sont mon cœur*, amène une première lecture : « mes mains » sont le moule, la matrice (le creux solide) qui ont créé « mon cœur » qui, lui, est la marque, le moulage, l'empreinte de « mes mains ». Les mains ouvertes de la deuxième photographie révèlent un cœur, comme s'il venait d'être démoulé. Comme si ce cœur était bel et bien l'exacte contre-forme du moule formé par ces deux mains. Mais il ne

s'agit que de l'empreinte de ces mains elles-mêmes, et non du moulage d'un « vrai cœur »... Au creux des mains, au cœur de ces mains, se tient un cœur. Le titre donné à ces deux photographies nous permet d'observer un premier écart entre ce que l'on avait d'abord pressenti et ce que l'on vient d'analyser par une observation attentive...

Le geste de Gabriel Orozco, la performance de l'empreinte documentée par ces photographies, est un geste simple, évident, mais son geste artistique (ces photographies soutenues par ce titre) révèle une plus grande complexité, produisant différents écarts chargés de nombreux sens : un écart surprenant (un cœur « apparaît »), un écart poétique (un geste d'offrande), un écart drolatique (illustration de l'expression *avoir le cœur sur la main*), un écart romantique (un cœur sensible, pétri, *un cœur d'artichaut*), un écart anatomique (un contact épidermique produit une forme viscérale), un écart sémantique (un geste premier, évident, permettant de produire l'organe à la fois vital et symbolique qu'est le cœur)... On sait Gabriel Orozco artiste plasticien contemporain, on ne s'étonne donc pas que cette œuvre relevant des arts visuels ait du sens, soit porteuse de significations et d'interprétations possibles...

• **Document 2/ Bernard Palissy (v. 1510-1590), plat « rustique » au serpent, v. 1560.** En lisant la légende on constate immédiatement que plus de 400 ans séparent ces deux créations, elles sont donc très éloignées chronologiquement. Et presque autant « visuellement » : ce plat d'apparat ne semble rien partager avec les photographies d'Orozco... Peut-on comparer ces photographies et un objet relevant des métiers d'art, de la « vaisselle » décorative?

Observons : on reconnaît un plat rond en céramique (le cours de Mme Cardot n'est pas oublié) au décor richement travaillé. Ce décor est constitué d'un motif central qui se détache nettement, un serpent lové en spirale, et l'alentour de ce motif central est occupé par des éléments végétaux parsemés de coquillages. L'ensemble est peint, gris du serpent, vert des feuillages, blanc des coquillages, sur fond bleu. Ces couleurs, comme l'échelle des différents éléments, sont assez réalistes, naturalistes.

Mais qu'en est-il de l'empreinte ? Où est la marque, où est le dispositif geste-matériau-marque ? Les éléments décoratifs sont en relief et ont été formés par moulage d'après nature (car non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié). Palissy, céramiste et savant humaniste de la Renaissance maîtrise parfaitement cet « art mécanique » du moulage d'après nature dont il faut comprendre la mécanique : le serpent (mort), les feuillages ou coquillages doivent être « enregistrés » par une prise d'empreinte, par estampage. Ces objets sont « pris » dans une matière malléable comme le plâtre afin d'obtenir leur contre-forme, en creux. Ce négatif devient le moule dans lequel on va verser ou disposer une matière liquide, plastique ou pulvérante, pour remplir cette contre-forme et ainsi obtenir, après « prise » de la forme (solidification, séchage) et démoulage, la forme voulue, c'est-à-dire la reproduction de l'objet initialement moulé (le serpent mort ou les feuillages).

Ce repérage des différentes étapes du moulage permet de différencier très nettement cet « art mécanique » du moulage d'après nature chez Palissy, du geste immédiat d'Orozco (la pression directe de l'argile entre ses mains). Mais ces deux marques (l'argile contraint par la forme des mains et le serpent apparu en creux dans le plâtre), bien que différentes, relèvent bien de l'empreinte... Palissy, par ce travail complexe et précis, démontre sa maîtrise de cette « mécanique de l'empreinte » mais il ne se contente pas d'exposer un fidèle et durable inventaire de coquillages, végétaux ou reptiles, comme le ferait un « simple » scientifique. Bien que ces copies soient effectivement légitimées par l'empreinte (donc fidèles) et effectivement pérennes (durables) puisqu'en dur. Il fait plus qu'exposer ces éléments, il les dispose au creux d'un plat, les compose, et les travaille, sensiblement, de riches et subtiles engobes et glaçures par des gestes encore visibles (non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié)...

Ainsi il affirme un geste artistique, celui du peintre, qui, précisément au cours de la Renaissance est peu à peu reconnu comme un artiste, et non plus comme un simple artisan. Peu importe que ce plat ne soit guère disposé à recevoir des aliments, puisque sa fonction première est d'exposer un geste artistique. En combinant sa curiosité de savant, sa maîtrise de ces arts mécaniques (alors méprisés) et sa sensibilité d'artiste, Palissy est bien un humaniste du XVI^{ème} siècle. Et son geste ne paraît plus si éloigné de celui d'Orozco...

• **Document 3/ Hella Jongerius (née en 1963), plat à l'escargot, 2004.** La proximité et les similitudes de ces deux plats nous invitent à les « mettre dans le même plat » mais la première différence, la plus flagrante, est celle des dates. De nouveau, plus de 400 ans séparent ces deux créations pourtant si proches visuellement. Quelles différences : un escargot au lieu d'un serpent, un blanc presque immaculé au lieu d'un riche décor varié et chargé... Et 400 ans. Métier d'art? Hella Jongerius est un designer contemporain, il s'agit d'un plat, donc de design de produits, donc d'un objet produit industriellement.

Différence importante, mais peut-on tout de même repérer les « gestes de l'artiste »? Observons : un escargot « parfait » trône au milieu du plat, mais pas tout à fait en son centre, il semble s'en écarter... Ses couleurs comme ses formes sont extrêmement précises et réalistes, presque hyper réalistes, plus surprenantes de « vérité » que le serpent de Palissy. Le rapport d'échelle est aussi plus frappant. Un décor issu d'une même inspiration végétale, somme toute banal dans les arts de la table... Mais les feuillages et coquillages très couvrants ne sont plus ici qu'un semis de fleurettes dorées et leur place au creux de ce plat est moins banale puisqu'elle transforme ces fleurs en bave d'escargot : étonnant, non? Geste un rien décalé qui semble ne pas reconnaître la place habituelle des décors végétaux... Et c'est seulement la place de ces fleurs qui rend l'interprétation possible. Petit décalage, petit écart, mais qui produit sur l'utilisateur spectateur des effets importants : étonnement, sourire, plaisir d'avoir compris, complicité... Jongerius ne tente pas le moindre effort d'imitation : ces fleurs ne peuvent imiter le vilain mucus blanchâtre qu'on appelle bave, et pourtant, ça marche !

Ça marche, et ça grimpe... En effet, on constate un nouvel écart : la bave ne se contente pas de rester à la traîne de l'escargot, marquant « normalement » sa trace, elle grimpe sur la coquille ! Tour de force remarquable, voire impossible puisque l'escargot ne peut baver sur sa propre coquille... Alors quoi? Ce mucus serait celui d'un autre gastéropode rencontré auparavant? La trace d'éventuels ébats? Drôles d'écarts entre cet escargot et sa bave...

Drôles d'écarts entre la volonté réaliste qui dirige le moulage de l'escargot et les jeux de bave multipliés qui interdisent toute crédibilité naturaliste... L'escargot est produit par coulage dans des moules qui n'ont pas été réalisés d'après nature (non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié). Le moule lui-même a été préalablement fabriqué, probablement par un procédé numérique, et l'on a ensuite produit industriellement par coulage une série d'escargots identiques. La technique d'empreinte est assez semblable à celle de Palissy (une forme d'hommage) même si sa mise en œuvre industrielle l'en éloigne, créant un effet de série, de production de masse, très éloigné des attentions artistiques humanistes. Pourtant le mucus doré peut être comparé aux sensibles engobes et glaçures de Palissy : cet écart entre la « folie » de ce mucus doré et l'hyper réalisme du gastéropode n'est pas si éloigné de la volonté de poétisation des arts mécaniques de l'empreinte chez Palissy? La standardisation de la production semble remise en question par l'usage de ces décalcomanies dorées (non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié). Même si l'émaillage et l'utilisation de décalcomanies nécessitent la main de l'homme, ils sont ici répétés à la chaîne et ne sont donc pas la « patte » de Jongerius. Pourtant une certaine magie opère, en raison de la perfection troublante de cet escargot aux côtés de cette

précieuse bave décorative et mensongère... Jongerius interroge ainsi la perfection de la technique (le coulage industriel) en lui offrant une « valeur ajoutée » précisément par ces écarts étonnants, amusants et poétiques...

Forme et fiction (non, la grille FFF de Mme Riffault n'est pas oubliée) étant analysée, qu'en est-il de la fonction, si chère au design de produits? Ce plat semble tout de même un peu plus fonctionnel que celui de Palissy (une salade trouverait sa place, non? même si c'est plutôt une persillade d'escargots qu'on attend au creux d'un plat...), mais peu importe qu'il ne le soit guère puisque sa fonction première est d'exposer un geste artistique. Les différents « écarts » que Jongerius instaure produisent à la fois une certaine poésie décorative et un humour certain créé par cet escargot surprenant et par cette bave, fausse trace un rien baroque et provocante, ou par la « signature » authentique-reproduite à la chaîne posée aux limites ce plat... Malgré les 400 ans et les différences soulignées, on remarque donc une même volonté de démontrer une technique complexe tout en la questionnant, voire en la pervertissant par ces écarts « artistiques », de nature poétique ou presque politique (Palissy s'affirmant comme un artiste et non plus simple artisan, Jongerius questionnant la production de masse...).

Jongerius ne se contente pas de proposer un bibelot kitsch de plus, elle interroge précisément ce que signifie ce « kitsch » (qui veut dire *toc* en allemand) et ce que la production en série a permis de démocratiser : du mauvais goût (le sens que les nantis viennois du XIX^{ème} siècle ont donné à ce mot pour mépriser les objets industriels reproduits à partir des originaux qu'ils gardaient loin des petites gens...). Ou une démocratisation du sens de ces « fioritures » qui cachent un message politique. Rappelons que la production en série appartient bien au thème « empreintes » puisqu'il s'agit de la reproductibilité permise par les techniques de moulage...

L'analyse des trois premiers documents permet donc de souligner deux grandes oppositions : la différence entre l'empreinte par pression directe (le geste d'Orozco) et les techniques plus complexes de moulage (Palissy et Jongerius); la différence entre le geste « artistique » (singulier, signifiant et engagé) et les techniques de reproductibilité...

Document 4/ Piero Gatti, Cesare Paolini et Franco Teodoro, Sacco, 1968, édité par Zanotta, housse en toile polyamide contenant des billes de polystyrène, 68* x 80 x 80 cm (*hauteur variable). Après la vaisselle, un siège... Et pas d'empreinte observable. Étonnant, non? *Sacco* semble être l'intrus du corpus. Mais on sait bien (non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié) que le geste créatif de Gatti, Paolini et Teodoro est très fort, si fort que *Sacco* est devenu le siège emblématique des années 70, ces années « libérées » marquées par l'aventure spatiale, les mouvements féministes, le développement des technologies, la liberté sexuelle, l'avènement de la société de consommation, le développement des matériaux synthétiques, toutes les utopies et revendications, le nomadisme et les objets jetables, l'affirmation d'une jeunesse libérée du joug des parents, la surexploitation du pétrole si bon marché, etc. Comment ce siège peut-il « porter » tout cela? En est-il empreint? Oui, symboliquement. Et cette empreinte métaphorique justifie sa présence dans le corpus. Mais faut-il pour autant en oublier l'empreinte physique?

Bien que produit par un très fort geste créatif, *Sacco* n'en est pas moins un véritable produit de l'industrie du design de produits... Et puisqu'il semble si différent des exemples précédents, une rapide analyse « FFF » est nécessaire pour faire apparaître ses caractéristiques (non, la grille FFF de Mme Riffault n'est pas oubliée). Les trois créateurs de ce siège étant architectes, on s'étonne de cette forme sans structure, si opposée à une forme architecturale qui se veut d'être bâtie, construite, érigée : aucune « érection » ici mais un simple « tas », un *sacco*, un sac de billes... La forme de *Sacco* est donc celle d'une poche, molle, rappelant un peu celle d'une poire. Ses dimensions le placent entre le pouf et la gazinière, il s'agit bien de mobilier. Sans structure, il n'est composé

que d'une housse textile partiellement emplie de billes de polystyrène : un sac souple contenant du vide (les billes de polystyrène expansé contiennent 98% d'air). La housse est l'assemblage de deux pyramides hexagonales inversées et superposées mais les billes limitent la lisibilité de ce patron initial. *Sacco* semble être un siège de couturier plus qu'un siège d'ébéniste (ou d'architecte...). Mais puisqu'il est siège, comment remplit-il sa fonction sans assise ni dossier définis? Par sa malléabilité, sa capacité à recevoir le corps dans des postures qui ne sont plus seulement celle de l'assise. Cette poche souple, pleine de billes et de vide peut accueillir le corps des passagers-usagers, en recevoir les formes dès que le corps est en contact : sous la pression les billes se répartissent à l'intérieur de l'enveloppe, et, comme de l'argile, *Sacco* peut immédiatement être « empreint »...

L'empreinte est là, pourtant elle est absente, elle n'est qu'un possible. Mais un possible multiple : la marque, la contre-forme des corps assis ou avachis, effacée par la pression suivante ou par le simple déplacement de ce sac... Étonnant, non? *Sacco* ne présente donc aucune empreinte pérenne, il n'est ni une empreinte ni un moule, mais il est à sa place parmi les empreintes physiques de ce corpus puisqu'il peut être marqué par pression directe, tout comme l'argile au cœur des mains d'Orozco... La chaise *Golgotha* de Gætano Pesce (non, le cours de Mme Cardot n'est pas oublié) aurait été plus évidente pour compléter ce corpus puisqu'elle a été moulée autour d'un corps en position assise, ou bien le *Transformer seat* de Ran Arad qui imprime les formes de son utilisateur par un système d'aspiration sous vide... Mais c'est *Sacco* qui clôt cette analyse et son empreinte, absente mais possible, rappelle qu'avec l'empreinte il est toujours question d'absence, et ceci dès les premières manifestations artistiques de l'espèce humaine : les mains négatives préhistoriques de l'art pariétal ou « peinture rupestre » sont la marque d'un dispositif a priori simple. La main est plaquée sur le support, la couleur est projetée, sur et autour de la main. La main est transformée, recouverte, et quand elle se retire l'empreinte apparaît. Ce dispositif crée donc une complémentarité basée sur l'absence : la paroi est colorée *sauf* à l'endroit où la main était posée, et la main colorée vit sa vie, se souvenant de son contact avec la paroi pendant que la main négative nous fait *signe* de son absence.

- Le travail préalable d'analyse étant accompli (ici longuement puisqu'il s'agit davantage d'un cours que d'un simple corrigé), reste à bâtir un plan. Il n'existe pas de plan exemplaire ni de corrigé-type applicable comme une recette. Chacun peut et doit avoir sa propre approche selon sa sensibilité ou ses centres d'intérêt, et ne peut être hors-sujet s'il respecte cette méthodologie et n'affirme rien qui ne soit tiré d'une observation précise ou d'une connaissance sûre...

Mais voici tout de même un exemple de plan : le mot titre étant au pluriel, différentes empreintes ont été « recherchées » et on peut, tout simplement, s'appuyer sur cet aspect technique pour définir trois parties. D'abord « l'empreinte par contact et pression directs » puis « les techniques de moulage » et enfin « la reproductibilité ». Cette approche, a priori un peu sèche, semble se contenter du sens propre du mot titre, en dépit de l'empreinte métaphorique des années 70 dans l'image du *Sacco* ou des traces de mucus de l'escargot, mais ce découpage technique permettra de ne pas perdre de vue le sujet et ne s'interdira pas de rendre compte des sens figurés.

1/ L'empreinte par contact et pression directs. Au premier abord, les documents 1 et 4 peuvent être rapprochés parce qu'il est question dans les deux cas de pression directe. La préhension étant un moyen très élémentaire d'action sur la matière, l'œuvre d'Orozco se présente d'emblée comme une évidence. À la fois modelleur et mouleur, il semble, avec ces deux photographies, définir l'empreinte : l'empreinte comme emprise (Orozco agit sur le substrat où se forme l'empreinte) et l'empreinte comme écart (ce cœur ne peut sortir

de ce moule qui n'est pas en forme de cœur). L'empreinte transmet physiquement (et pas seulement optiquement comme le fait l'image) la ressemblance de la chose ou de l'être « empreinté » (par pression, embrassement). Pourtant l'argile marquée par la pression des mains « imite » un cœur alors que, passant directement de matière à matière, l'empreinte n'est pas imitation... Elle est cette forme qu'Orozco nomme « cœur ». Elle n'est pas simple copie de la forme parente (la matrice, forme parente concave, constituée par les mains). À quel « petit jeu » Orozco joue-t-il?

La pression directe sur l'argile est-elle un geste régressif (celui du petit enfant malaxant la pâte à modeler) ou l'éloge du geste créatif qui fait apparaître ce qu'il veut (l'organe vital), simplement en le nommant? Cela confirmerait le propos de Marcel Duchamp : « *L'écart est une opération.* » Cet écart, comme « opération » produit ici de nombreux effets :

- une certaine brutalité, par la pression directe (l'empreinte étant plus une affaire de contact que de trace, car rappelons que toutes les empreintes sont des traces alors que toutes les traces ne sont pas des empreintes...)
- une sorte d'évidence trompeuse et surprenante puisque la matrice produit sa contre-forme et que cette contre-forme n'est pas un cœur.
- une certaine sensualité, par la pression directe et ce contact épidermique qui permet cette apparition vitale, viscérale et symbolique.
- une forme de poésie produite par la bizarrerie de cet écart.

Sacco subit également une pression directe mais l'évidence de la pression sur l'argile est ici absence : la forme parente est celle du corps (convexe, comme un sceau) qui pourra, pourrait, faire pression, mais on ne peut que l'imaginer, l'empreinte n'étant pas « marquée » dans la matière de Sacco. Et c'est pour cette raison qu'il est l'un des exemples les plus radicaux de remise en cause du modèle classique du siège. Il est, par ces empreintes possibles, multiples et éphémères, un manifeste des revendications des années 70 réclamant liberté, mouvement, changement. Subversif et brutal, il est aussi fonctionnel et ergonomique, mais aussi léger, peu cher, de peu d'importance (il n'est pas « érigé ») : ses concepteurs ont donc réussi un « grand écart » remarquable en « modelant » ce projet qui est devenu le siège « marquant » des années 70...

Rapprochés de manière intuitive, les documents 1 et 4 révèlent que cette approche strictement technique a permis de dégager des questions assez complexes et nous verrons si la complexité technique du moulage offre la même richesse sémantique...

[transition] On a vu que toutes les empreintes étaient des traces tandis que toutes les traces n'étaient pas des empreintes. De la même façon, toutes les empreintes ne sont pas produites par les mêmes moulages... Les deux plats de Palissy et Jongerius disent aussi le contact et la pression, mais leurs techniques de moulage sont beaucoup plus complexes, plus technologiques.

2/ Les techniques de moulage. Malgré les siècles qui les séparent et leurs modes de production différents, ces deux plats d'apparat affichent tous les deux leur dimension décorative pour mieux affirmer une même volonté démonstrative des compétences techniques tout en les remettant en cause par différents écarts... Le plat de Palissy nous rappelle que la Renaissance méprisait la « cuisine » de l'empreinte (le moulage, la fonte) la qualifiant même d'« art infâme ». En combinant sa curiosité de savant (sa volonté de référencer le vivant par l'empreinte, technique de légitimité de l'image produite, même reproduite), sa maîtrise de ces arts mécaniques infâmes (le moulage) et sa sensibilité d'artiste par ce geste de « peintre », Palissy montre bien que ses « écarts et coulures » ne remettent pas en cause la légitimité de ses moulages d'après nature. Ils la dépassent, la subliment, parce qu'on reconnaît au peintre ce qu'on ne reconnaît plus, alors, à l'artisan.

Jonguerius rend hommage aux inventions techniques de ses aînés (Palissy, Ghiberti ou Donatello), à leur maîtrise des techniques de moulage, mais elle sait que l'escargot dupliqué est un « faux » (un modèle cabriqué et non pris sur le vif) : elle en joue, se joue de cette perfection (haut indice de technicité) en s'autorisant quelques écarts avec la bave de fleurettes dorées. Le naturalisme de Palissy auquel Jonguerius rend hommage est ici perverti, subverti, et cela produit un effet de décalage surprenant, poétique et amusant. Ce ton léger et joyeux permet aussi de « faire passer sans douleur » un propos plus politique, presque moral, un rien écologiste, quant au bon usage des sciences et des techniques de reproductibilité : la production en série, technique infâme ?

[transition] Le kitsch des objets de Jonguerius est assumé, il est là pour valoriser cette production en série, ce *toc* de mauvais goût, qui a permis, au cours du XIX^{ème} siècle et jusqu'à notre XXI^{ème} siècle, à tout un chacun de décorer son logis de ces objets de peu... Leur dimension décorative était signifiante. Ces objets, aujourd'hui « designés » (conçus, réfléchis), produits en plus ou moins grande série, ne sont pas dépourvus de sens (au moins pas toujours...).

3/ La reproductibilité. C'est le moulage comme processus technique généralisé de production. On a vu que les métiers d'art, l'art ou les sciences humanistes ont su exploiter les phénomènes d'empreinte. Mais c'est l'industrie qui, bien sûr en a exacerbé les potentiels car le corps creux (la matrice) facilite la reproduction en série. Le plat à l'escargot en est un exemple. Mais avant lui, la fonte, la vapeur, les révolutions industrielles, l'électricité, la standardisation, les plastiques, les polymères et dérivés du pétrole... Puis la C.A.O. ou la « reproductique », les procédés de prototypage rapide, la duplication numérique ou l'imprimante 3D ont permis et favorisent encore un usage toujours plus systématique du processus de l'empreinte.

Mais cette production sérielle rejette l'écart... L'industrie ne supporte ni l'erreur ni l'imperfection ni le débordement. À quelques exceptions près, quand des designers pertinents s'en mêlent : l'exemple de Jonguerius ou les recherches de Gætano Pesce visant à perturber ces productions sérielles. Car le design est l'œuvre de créateurs, qu'il porte la trace des gestes artistiques de conception, qu'il est démarche créative... Le mot-titre méritait donc bien son pluriel.

[conclusion en vrac] L'empreinte est ambivalente : elle est un dispositif technique complet et un jeu d'enfant; elle est immémoriale (primitive, enfantine, etc.), « rudimentaire », elle n'est pas une invention mais peut naître d'une intention; elle est geste régressif ou indice de technicité; elle est emprise et écart; elle passe directement de matière à matière, elle n'est pas imitation, mais elle est contact *et* distance; elle est la conjugaison d'un proche et d'un lointain; elle a à la fois une dimension d'origine et une dimension mortifiante; elle porte le fantasme d'un contact retrouvé avec l'origine; elle est à la fois *native* et *négative* (d'après les mots de Marcel Duchamp retranscrits par Georges Didi-Huberman, auteur de *L'empreinte* aux éditions du Centre Georges Pompidou en 1997); le concept d'apparition est *natif* tandis que l'idée de l'absence est *négative*; l'empreinte interroge les rapports entre la série (la famille) et la singularité (le sujet); l'empreinte interroge le mot « exemplaire » : un exemplaire ≠ ce qui est exemplaire; Marcel Duchamp a écrit : « Entre deux objets faits en série [sortis du même moule] existe une différence (dimensionnelle) qui est un inframince quand le maximum de précision est obtenu. » ; à propos de l'empreinte et de *l'inframince*, voir *Élevage de poussière*, de Marcel Duchamp, 1920, photographié par Man Ray (quatre à six mois de poussière affleurant les fils colorés placés sur le *Grand Verre*, le vernis pérennisant la poussière : un élevage comme un tirage...).

• Je n'ai volontairement pas joué le jeu de l'articulation observation-déduction afin que vous puissiez vous-mêmes reconstituer le puzzle en cherchant dans l'analyse préalable des documents proposée, ce qui me permet d'affirmer ce que j'affirme dans les trois parties synthétiques... J'ai aussi « forcé » la conclusion en pensant au projet « le geste et la trace » et aux oraux d'accréditation prochains.

• Enfin, parce qu'il n'existe pas de corrigé « exemplaire » je vous joins ci dessous la proposition de Mme Cardot (que je n'ai pas eu le temps de vous lire jeudi soir...).

L'empreinte comme marque distinctive.

Empreinte au figuré (qui fait image), c'est-à-dire pas au sens propre (propre !), qui bouscule notre rapport aux choses, qui fait discourir l'objet et nous questionne. Exemples :

- L'empreinte poétisée : la disposition des éléments du plat de Palissy, rayonnant autour du serpent lové, le semis de coquillage et la mise en couleurs symbolique (bleu pour l'eau, vert, etc.)
- L'empreinte subversive : bouscule les règles de la technique, celle du décalcomanie de motifs dorés utilisés à contre-emploi (pas de façon décorative autour du plat, etc) pour la bave de l'escargot transformée en semis végétal baroque... Ou, plus surréaliste, l'association de deux réalités : l'escargot (très réaliste dans ses formes, proportions et couleurs) au milieu de ce plat alors qu'il n'a rien à y faire normalement, sauf cuit...

Et évidemment le rapport de ces objets avec le contexte dans lequel ils ont été créés. Palissy et l'observation de la nature, le lien entre art et technique à la Renaissance (on peut faire référence aux machines volantes de Léonard de Vinci). Jonguerius et les nouvelles attentes des usagers dans leur rapport aux objets, qui perdure depuis les années 80 : postmodernisme, objets exubérants, conceptuels, que l'on peut s'approprier, la bibliothèque *Carlton* d'Ettore Sottsass, la commode *You can't lay down your memory* de Tejo Remy, *Sleeping cat*, *Switch* ou *Patrizia* des Radi designers...

