



HAL
open science

De la gravure scientifique à la gravure artistique : Le burin de Pierre Lyonet et de Cécile Reims

Caroline Anthérieu-Yagbasan, Hélène Laulan

► **To cite this version:**

Caroline Anthérieu-Yagbasan, Hélène Laulan. De la gravure scientifique à la gravure artistique : Le burin de Pierre Lyonet et de Cécile Reims. *The Goose*, 2020, 18 (2). hal-03212333

HAL Id: hal-03212333

<https://hal.science/hal-03212333>

Submitted on 30 Apr 2021

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

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

CAROLINE ANTHÉRIEU-YAGBASAN

HÉLÈNE LAULAN

*De la gravure scientifique à la gravure
artistique :*

Le burin de Pierre Lyonet et de Cécile Reims¹

Laulan, Hélène, and Caroline Anthérieu-Yagbasan. "De la gravure scientifique à la gravure artistique : Le burin de Pierre Lyonet et de Cécile Reims." *The Goose*, vol. 18, no. 2, article 15, 2020, <https://scholars.wlu.ca/thegoose/vol18/iss2/15>

L'étonnement de la chenille

L'histoire de cet article commence avec la rencontre entre des collégiens latinistes et des lycéens de terminale en philosophie ; les premiers sont venus assister à un cours de philosophie sur l'art durant lequel des élèves présentaient des œuvres personnelles (plastiques ou musicales ou vivantes) pour pouvoir vivre une expérience esthétique, laquelle n'est rendue possible que par la *rencontre* d'une œuvre physiquement présente. Hélène Laulan, leur professeure, a présenté un travail personnel de gravure au burin et a raconté sa rencontre avec sa maître,² Cécile Reims, buriniste restée longtemps dans l'ombre par son statut de graveuse d'interprétation.

Les gravures présentées étaient celles de la *Chenille* (gravées en 1977). Elles représentent des planches de dissection d'une chenille, nettoyées de toute légende. En dehors de toute connaissance du contexte, quand on ne connaît ni l'histoire de ces planches ni leur autrice, ces gravures ont tout l'air d'être des images à usage scientifique tant on y observe le souci du détail des différents tissus, muscles, nerfs, tendons, veines, graisse et organes. C'est l'attention portée à la série qui conditionne un tout autre regard. La dernière planche, notamment, marque la naissance d'un nouvel être, imaginaire, métamorphose fantastique d'une chenille disséquée en œuvre d'art. Le premier regard croit en une anatomie bien réelle, tandis que le second, détaché de la parfaite conformité de la représentation, est plus sensible à l'apparition d'une image du vivant. Cette présence du vivant dans l'art est rendue

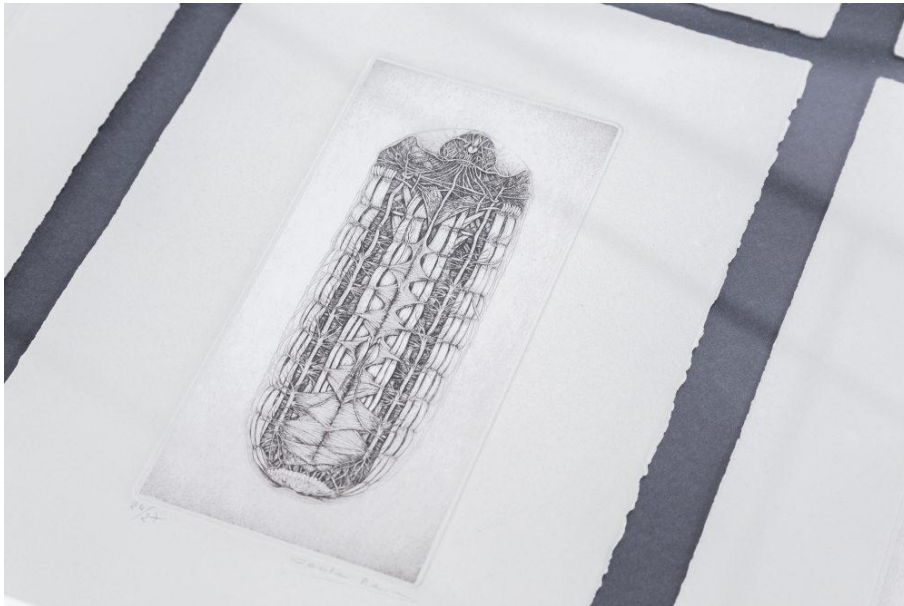
¹ Pour voir les gravures de Pieter Lyonet : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055790x/f38.image>. Les autres gravures sont les planches numérotées de I à XVIII ; comme l'indique l'« avis au relieur » (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055790x/f657.image>), « les 8 premières planches [sont] placées à la Pag. 1 & les 10 autres après la dernière Page. » Pour voir les gravures de Cécile Reims : l'exposition au Musée d'art et d'histoire du judaïsme (<https://www.mahj.org/fr/programme/les-jeux-de-la-chenille-75144>), Paris culture (<https://paricultures.com/cecile-reims-fred-deux-urdla/>) ou la maison de vente ALDE (<http://www.alde.fr/lot/5375805>).

²On ne peut pas écrire « sa maîtresse ».

possible par la libération d'un geste totalement maîtrisé qui agit comme une loupe sur les énergies en jeu dans le réel.



« Une intériorité obscure et fuyante » (Reims, *L'épure* 154).
Illustration d'Hélène Laulan.



Cécile Reims. *La chenille*, 1989.
Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun.
© Jules Roeser. Courtoisie de l'URDLA.³

Les enjeux de l'image

Point de vue partiel sur le monde, l'image est soupçonnée en philosophie d'être une copie plus ou moins artificielle et plus ou moins retravaillée de la réalité ; ceci depuis Platon et son allégorie de la caverne, ou encore sa théorie des « trois lits » affirmant que l'image du lit est éloignée de la réalité de trois degrés. Mais la réalité telle que la pense Platon n'est ni représentée ni représentable dans notre environnement réel : elle est en deçà du réel et, pour lui, l'art échoue à la représenter parce que l'art est aussi prisonnier de nos compétences cultivées dans le monde réel.

³ <https://paricultures.com/cecile-reims-fred-deux-urdla/>.

Toutefois, le premier philosophe à avoir attribué une valeur didactique à l'image est Aristote ; dans la *Poétique*, le philosophe donne un primat esthétique, mais aussi « scientifique », aux images en général, en soulignant le caractère plus philosophique de la poésie sur l'Histoire. Si cette dernière doit se contenter de dire ce qui fut, la poésie (*poiesis* autant que *mimesis*, l'imitation fonctionnant comme un véritable travail de création) peut exprimer « ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. » (98)

Pour autant, l'image peut-elle délivrer une vérité sur le monde extérieur, et de quel ordre ? Nous voyons à ce stade qu'il faudra donner rapidement, comme base de discussion, une première définition minimale de l'image : « L'image-objet (dessin, gravure, peinture, photographie, film) [à distinguer de l'image mentale] est l'apparition sur un support d'une représentation qui ressemble à quelque chose de réel ou de possiblement réel »⁴ (Château 237-238), nous indique un dictionnaire d'esthétique. Tension entre la représentation et l'espace réel qui débouche presque fatalement sur la question du rapport aléthique de la représentation au réel.

Puisqu'il s'agit d'examiner deux grandes catégories d'images, les images scientifiques et les images artistiques, une question peut se poser ici : une image scientifique entretiendrait-elle un rapport plus étroit avec la réalité de notre environnement qu'une image artistique ? Les images scientifiques veulent montrer une vérité en changeant le regard que nous portons sur notre environnement ; mais une image peut-elle s'approcher de la vérité sans embrasser une pluralité de points de vue ? N'est-ce pas une des caractéristiques des images artistiques que d'accéder à cette rencontre des points de vue et à leur fusion dans un objet dont les facettes seraient comme les créations d'une cristallisation des perceptions ? La force d'une image scientifique ne réside-t-elle pas alors dans ses qualités artistiques ? Finalement, peut-on distinguer si catégoriquement les images artistiques et scientifiques d'un point de vue esthétique ?

Maurice Merleau-Ponty a ainsi pu affirmer dans *L'œil et l'esprit* (1964) que « [l]a science manipule les choses et renonce à les habiter »⁵ (9), au contraire de la perception ; Merleau-Ponty voulait prévenir des dangers d'un certain type de science trop sûre d'elle-même et qu'il voyait se répandre partout. Mais la « vraie » science, celle qui s'attache vraiment à la recherche de la vérité, peut-elle se détacher de la perception ? De son côté, l'art ne délivre-t-il pas également à sa façon un savoir sur le monde (ou du moins n'a-t-il pas aussi cette ambition) ?

Nos hypothèses de travail sont donc les suivantes :

⁴ Définition pleine de précautions oratoires, qui mène à un article intitulé « Qu'est-ce qu'une image peut dire ? » (Morizot 239) question à laquelle nous reviendrons.

⁵ « La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme "objet en général", c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. » (9)

Hypothèse 1 : une image scientifique doit englober le plus grand nombre de points de vue pour atteindre son objectif, à savoir montrer la vérité ; et pour y parvenir, elle doit donc relever aussi de l'art.

Hypothèse 2 : une image artistique ne l'est vraiment que lorsqu'elle apporte un rapport au monde authentique et donc vrai.

Ces deux hypothèses supposent la critique du statut ontologique des deux catégories d'images formulée dans les deux hypothèses suivantes :

Hypothèse 3 : le statut ontologique d'une image scientifique, statut défini par ce pour quoi elle est conçue, à savoir montrer une certaine conception de la réalité liée à notre besoin de comprendre le fonctionnement du monde, l'empêche d'accéder au statut artistique.

Hypothèse 4 : le statut ontologique d'une image artistique, défini par ses qualités sensibles, perceptibles et émotionnelles, tend à faire oublier les vérités qu'elle apporte à la connaissance, définie comme ce qui nous permet de comprendre notre manière d'être au monde.

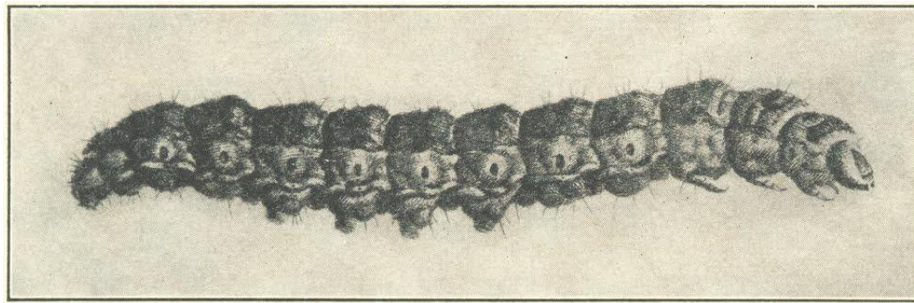


Image extraite du *Traité de la chenille qui ronge le bois de saule* (1760) de Pieter Lyonet.

La gravure de reproduction comme paradigme de l'image scientifique

Qu'est-ce qui distingue les gravures de Cécile Reims de gravures d'interprétation ? Une gravure d'interprétation est-elle moins artistique qu'une gravure originale ?

Avant l'avènement de la reproductibilité technique des œuvres d'art, d'abord par la photographie et aujourd'hui par la diffusion numérique de toutes formes d'images confondues, la gravure était un moyen de diffuser les œuvres. On l'appelait gravure de *reproduction* lorsque le ou la graveur.euse⁶ n'était pas l'auteur.trice de l'œuvre originale. Son travail consistait à inverser l'image de l'œuvre sur un support en métal ou en bois et à utiliser toute sorte de techniques et de ruses de graveurs pour se rapprocher de l'œuvre originale.

⁶ Nous utilisons ici l'écriture inclusive sans savoir s'il existait des *graveuses* de reproduction ; nous n'avons pas fait la recherche, aussi nous posons ici la question. Nous allons voir que Cécile Reims était dans l'ombre et qu'il ne lui a pas été facile de se faire reconnaître.

La dénomination « gravure d'interprétation » donne davantage d'importance au ou à la graveur.euse dans la mesure où son interprétation est prise en considération. La gravure produite n'est plus *simplement* un exercice technique de reproduction à des fins mercantiles, elle devient par l'interprétation une création. Mais la distinction entre une gravure de reproduction et une gravure d'interprétation n'est pas définissable *stricto sensu*. Des gravures de reproduction d'une œuvre picturale, par exemple, sont aussi nécessairement des gravures d'interprétation. Inversement, des gravures dites d'interprétation peuvent reproduire très fidèlement un dessin original. Ce que la terminologie veut désigner, c'est que la gravure de reproduction n'aurait pas de réelle valeur artistique tandis que la gravure d'interprétation pourrait s'en réclamer. Cette distinction ouvre donc un questionnement sur les rapports qu'entretiennent les images scientifiques, en tant qu'images vectrices de connaissances, et les images artistiques, qui ouvrent des espaces inconnus. En somme, il pourrait se jouer entre les gravures de reproduction et les gravures d'interprétation la même distinction qu'entre les images scientifiques et les images artistiques : une image de reproduction—une image scientifique—transmet une connaissance et une image d'interprétation—une image artistique—déploie un champ de significations.

Cécile Reims, une graveuse sortie de l'ombre

Le Site-Mémorial du Camp des Milles d'Aix-en-Provence possède des gravures-signées par Hans Bellmer, qui y a été interné, c'est-à-dire fait prisonnier, en 1940. Les gravures sont signées de son nom mais on peut se demander comment elles ont pu être réalisées en détention. En fait, la main qui les a gravées au burin est celle d'une femme restée dans l'ombre : Cécile Reims. Bellmer a bien fait des dessins dans le camp d'internement mais, pour en dévoiler la force et pour les diffuser, il a désiré les graver. Il avait manié le burin mais il ne s'était jamais attelé au travail titanesque qu'il va demander à Reims : graver environ 250 de ses dessins.

Reims est juive et lituanienne, seule survivante de sa famille ; elle a grandi en partie à Paris où résidait son père. En 1945, à 14 ans, elle rentre en Résistance par hasard, elle dessine et accueille les signes qui guident sa vie sans subir l'Histoire. Elle raconte : « Ma *rencontre* avec Joseph Hecht⁷ fut *fortuite*. J'étais à l'écoute du *hasard*, attendant de lui qu'il m'indique une direction. Ma *rencontre* avec Fred Deux⁸ était, elle, tout à fait *improbable* :⁹ nous venions d'horizons différents. » « La *rencontre* avec Bellmer fut un prodigieux cadeau du *hasard*. Toucher un cuivre me bouleversait. Bellmer me donna l'occasion – grandiose ! – d'y revenir et de me découvrir : graveur-interprète,¹⁰ dont un autre que soi-même (toujours suspect) accepte, reconnaît la juste traduction de son dessin en gravure. »¹¹

⁷ Buriniste juif polonais installé à Paris qui accepte de la prendre comme élève.

⁸ Artiste surréaliste avec qui elle va traverser la vie.

⁹ « C'est là que le Hasard – avec une majuscule ! – plus troublant (perturbateur !) – que jamais, s'entremet : je rencontrai Fred Deux », écrit-elle dans le catalogue de sa dernière grande rétrospective *L'ombre portante* (2019).

¹⁰ Cécile Reims se dit « graveur » et non « graveuse » parce que, pour elle, cela n'a guère d'importance ; ce qui est important, c'est juste de graver.

¹¹ Exposition BNF, « Cécile Reims ou le "voyage au fond de soi" », 2004. Entretien en ligne :

http://chroniques.bnf.fr/archives/avril2004/numero_courant/expositions/reims.htm?mode=desktop.

L'autre que soi-même, c'est Bellmer ; Reims s'absente pour devenir l'autre et s'y découvrir et se connaître. Les très nombreux textes écrits par Reims rendent toujours compte du hasard et des signes auxquels elle sait être attentive pour être prête à accueillir les rencontres. Ses récits sont une illustration de la thèse que développe Gilbert Simondon dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964) au sujet de la rencontre : un individu est inextricablement mêlé à son milieu sans qu'il n'y ait aucune détermination et son individuation se structure au gré des hasards en créant des liens cohérents. Ce qui importe ici, c'est de comprendre que les gravures que nous allons étudier et comparer condensent des expériences esthétiques portées dans des rencontres individuantes, c'est-à-dire des événements où une individualité rencontre des parts d'irrésolu d'un individu et le transforme. (Morizot et Zhong Mengual)

À la mort de Bellmer en 1975, Reims est encore occupée par d'autres commandes mais elle éprouve le désir de graver en son nom. Ses pas « qui font le chemin »¹² (*L'ombre portante* 5) la guident un jour à Paris vers le Museum national d'Histoire naturelle. Elle raconte que le musée était fermé et qu'elle s'est installée à la bibliothèque ; elle commande quelques ouvrages dont les titres lui plaisent à cause de leur étrangeté et de leur poésie. C'est ainsi qu'elle rencontre *Le traité anatomique de la chenille qui ronge le bois de saule* (1760) de Pieter Lyonet, avocat et interprète, passionné de biologie et graveur amateur. L'ouvrage décrit avec une précision minutieuse la dissection d'une espèce particulière de chenille et contient des planches gravées au burin qui frappent l'imagination de Reims. La singularité des planches marque la graveuse et rencontre ce que Simondon appelle les parties d'irrésolu de son individualité. Elle le dit en ces termes : les planches forcent un passage, « un accès à elle-même ». Ce qui était en elle en attente trouve une direction et une cohérence. Elle décalque les planches et grave à son tour la dissection de cet insecte ; l'album *La chenille* paru 12 ans plus tard, en 1989, consacre la sortie de Reims d'une certaine clandestinité.¹³

L'image comme présence d'une absence : l'image scientifique est-elle créatrice ?

Certaines images fonctionnent comme un signe indiciel, c'est-à-dire donnant une idée du tout ; ainsi, postulons-nous, de l'image scientifique. De fait, le schéma ou le croquis, ou la photo prise d'un microscope, peuvent-ils sans doute exemplifier cette propriété de l'image, que l'on attribue souvent aux photographies : l'image est la présence d'une absence, elle renvoie à ce qui fut et n'est plus,¹⁴ ou encore à ce que l'on ne verra jamais sans instrument, ce dont on pourrait douter de la présence sans cette trace subsistante. C'est d'ailleurs une des principales critiques adressées à Galilée et sa lunette, puis par extension à l'astronomie en général : que dire d'un objet qui n'existe que par un seul de nos sens ? Tension non pas résolue mais accentuée par l'exploration spatiale, qui nous fournit des images d'objets si

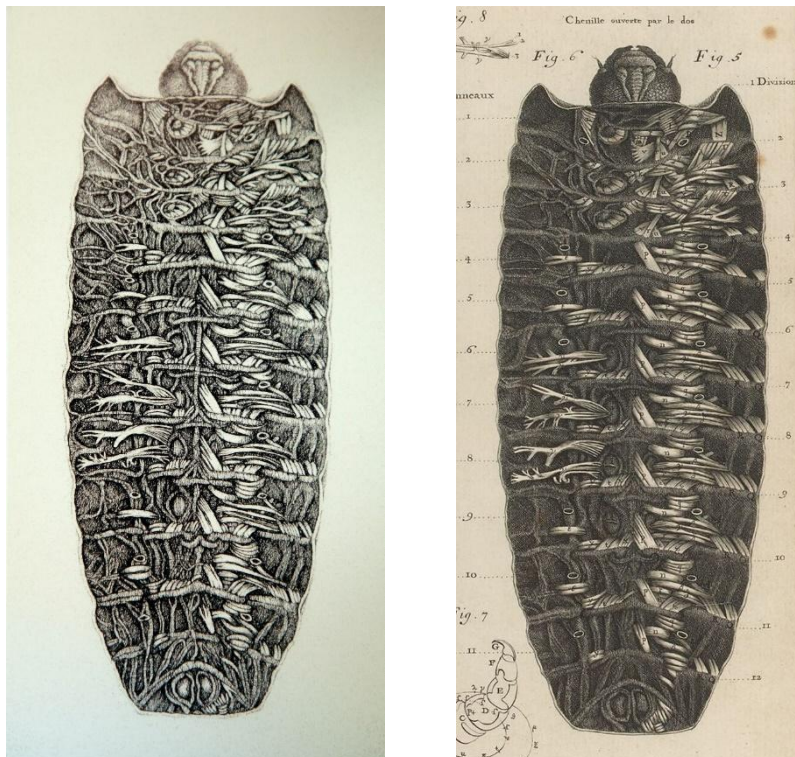
¹² « Ce n'est pas le chemin qui fait les pas, ce sont les pas qui font le chemin. » (Lao Tseu, cité par Cécile Reims)

¹³ Reims parle de « clandestinité » à propos de sa vie et de son œuvre parce que, de fait, elle a d'abord été une clandestine en France en 1943, engagée dans l'Organisation juive de combat ; *Clandestine* : « moi j'aime la clandestinité. Je crois que c'est ma jouissance. Par exemple, quand je montrais mes faux papiers aux SS pendant la guerre, j'avais peur bien sûr, mais il n'y avait pas que la peur. Berner l'interlocuteur était devenu un plaisir. J'ai choisi ma place et je l'ai aimée. Quand je gravais pour Bellmer, pour Léonor Fini, quand je faisais des tissus pour Dior, j'aimais disparaître dans mon acte. » a confié Reims à Catherine Stef. (<https://www.femmesenpsychoanalyse.com/2019/11/14/cecile-reims-clandestine-une-position-decidee/>)

¹⁴ Nous pensons bien entendu à la formule de Roland Barthes : « Ça a été ».

lointains qu'ils n'existent pas dans notre champ de vision. Au fur et à mesure que sa technique progresse, l'astronome nous fournit des prélèvements de plus en plus éloignés ; il rend palpable la réalité d'objets célestes jusque-là seulement vus—et dont certains, avec l'éloignement spatial, n'existent même plus, ce qui pose encore d'autres problématiques ; et il élargit également ce qui est pour nous la réalité de l'espace, celle qui est observable, allant jusqu'à créer, pourrait-on dire, celle qui nous est donnée à voir.¹⁵ L'astronome Jules Janssen a ainsi pu affirmer que la photographie est la véritable rétine du savant.¹⁶ Une image créatrice d'une réalité spatiale à laquelle nous ne pourrions pas accéder par le seul intermédiaire de nos sens ; voilà ce qui pourrait être une bonne définition de l'œuvre. Pour revenir à la lunette de Galilée, les images qui en sont issues ont produit des conséquences symboliques ; elles sont devenues des instruments de croyance, puis des enjeux théologiques, d'autant plus que Galilée était le seul à pouvoir les produire.

Toutefois, ces analyses semblent accorder un pouvoir démiurgique à la photographie, qui serait la seule productrice d'images scientifiques, s'imprimant sans véritable intervention de l'homme ; mention discutable et sur laquelle nous reviendrons, mais qui a au moins le mérite de soulever le rapport problématique de l'image et de la vérité.



À gauche, une gravure de Cécile Reims extraite de la série *Chenille*, gravée en 1977.
À droite, une gravure extraite du *Traité de la chenille* de Pieter Lyonet, 1760.

¹⁵ Consulter Monique Sicard. « L'image comme preuve. Essai critique sur la relation entre la science et les images ». Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 1996.

¹⁶ « Selon Janssen lui-même, c'est en décembre 1877, à l'occasion de la présentation de cette découverte à l'Académie des sciences, que l'astronome aurait pour la première fois proposé la formulation de la photographie comme "rétine du savant", image frappante où Davanne aperçoit l'illustration du programme qu'il met en œuvre, et qu'il n'aura de cesse de reprendre, dans ses discours et ses articles, contribuant à lui donner valeur d'emblème. À la vérité, ni l'idée que traduit la sentence, ni même le choix de la métaphore ne sont tout à fait originaux. » (Gunthert)

Les gravures de Pieter Lyonet ne sont-elles que des gravures scientifiques ?

Lyonet s'est attaché à rendre compte de la complexité du vivant à travers l'étude de la chenille qui ronge le bois de saule. Au lieu de proposer une collection d'animaux, comme cela se faisait au XVIII^e siècle, Lyonet innove en s'intéressant en profondeur à un seul animal, très spécifique, ce qui lui permet de pointer l'immense variété du vivant et son insondable complexité. Son dessein est de prouver que toute la nature est complexe et que l'être humain n'est pas plus complexe que les insectes. Il veut rendre visible le mécanisme du vivant que des yeux et des microscopes ne peuvent pas distinguer ; il veut rendre visible *L'élan vital*.¹⁷

La compréhension du monde est pour lui une distraction, un hobby. La chenille est un être étonnant, tant par sa forme extérieure que par son appétit. En une nuit, elle est capable de manger la moitié d'un arbre. La chenille a besoin de devenir bien grasse ; les oiseaux savent qu'elle est un gâteau gras et sucré, plein d'énergie. Il faut beaucoup d'énergie pour métamorphoser tous ses organes dans la chrysalide et devenir un papillon. La chenille est aussi un insecte très étrange, pourvue d'une multitude de fausses pattes ventouses et parfois d'un abdomen qui se termine par une mandibule qu'elle peut soulever pour faire apparaître une tête avec des yeux qui effraient les prédateurs gourmands.

Mais comment un avocat et interprète est-il devenu graveur ? Le parcours de Lyonet est lui aussi jalonné de rencontres. Il est un excellent observateur et dessinateur ; il vient de traduire et d'illustrer la *Théologie des insectes, ou démonstration des perfections de Dieu dans tout ce qui concerne les insectes* (1742) de Friedrich Christian Lesser (1692-1754). Lyonet a ensuite été invité par Abraham Trembley à illustrer l'ensemble des quatre parties de son *Mémoire* (1744). Lyonet a dès lors dessiné avec délicatesse toutes les planches de la première partie du *Mémoire* de Trembley, confiant la gravure de ses dessins à un spécialiste de ces techniques. Ce graveur s'est cependant retrouvé à ce point impressionné par les talents de dessinateur de Lyonet qu'il s'est attelé à lui apprendre son art.

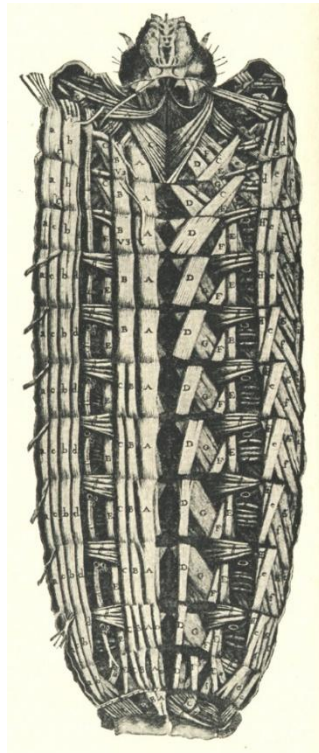
Au XVIII^e siècle, on rend compte de l'observation de la nature dans des représentations les plus précises possible avec un maximum de détails. La démarche scientifique consiste alors à disséquer la nature pour en comprendre le mécanisme interne, la source du vivant. Pour élaborer les critères de détermination, la recherche, dans le cadre de la théorie cellulaire, se concentre donc sur les similitudes et les différences, puis sur les changements provoqués par ces différences. Mais les détails ne révèlent rien du fonctionnement, voire trompent la compréhension des phénomènes globaux. L'obsession de ces détails empêche d'accéder au fonctionnement et au dynamisme.

La curiosité et la sensibilité de Lyonet lui permettent de concevoir déjà les modalités de la recherche expérimentale dans la mesure où il pose des hypothèses qu'il cherche à démontrer en dehors des dogmes imposés. Il poursuit le travail commencé par Lesser dans *Théologie des insectes, ou démonstration des perfections de Dieu dans tout ce qui concerne les insectes*. Lesser y étudie le sexe des insectes, leur démesure, le soin paternel que les mâles ont pour leurs œufs et leurs petits. Dans le chapitre sur *La sagacité des insectes*, on

¹⁷ *L'élan vital* (2010-2011) est aussi une série de gravures de Cécile Reims.

trouve une note qui dit que « [p]lus on observera ces petits animaux et plus ils feront voir de faits et d'actions remarquables qui dédommageront de ce qu'on trouvera à retrancher dans leur Histoire des merveilles de certains genres qui leur ont été attribuées par ceux qui ne les avaient pas regardés avec des yeux assez philosophiques. »¹⁸ Il s'agit de montrer contre ceux qui dénigrent l'intérêt de certaines espèces de la nature que le fait de ne pas être capable de voir la beauté et la complexité de la nature c'est ne pas être capable de célébrer la grandeur du Créateur.

Si Lyonet veut être le graveur des planches de son étude sur la chenille, c'est parce qu'il veut que ses images transmettent le regard des **yeux philosophiques**.



Pieter Lyonet, gravure de la PLANCHE VI du *Traité Anatomique de la chenille qui ronge le bois de saule*, annotée Fig.2 *Chenille ouverte par le ventre*.

Le traité de la chenille et les 18 planches gravées

Fort de cette expérience et de son talent révélé grâce à Trembley et à son graveur, Lyonet a ensuite réalisé pour son propre compte l'observation et la description de la chenille des saules, y compris sa dissection et son observation microscopique. Dans l'ouvrage *Traité anatomique de la chenille qui ronge le bois de saule* (1760), Lyonet a réalisé une série de gravures impressionnantes, à la fois riches de détails et de grande qualité visuelle, pour illustrer ses observations. Pour la première fois ou presque, un adepte de la biologie sortait donc de la collection d'individus d'espèces diverses pour se consacrer à l'étude en extrême profondeur d'une seule espèce d'invertébré, à l'un de ses stades de développement.

¹⁸ Il s'agit d'une citation de René-Antoine Ferchault de Réaumur, qui a écrit, dix ans avant Lesser, en 1734, des *Mémoires pour servir à l'Histoire des Insectes* en 6 volumes.

Les 18 planches qu'il livre dans son étude rendent compte d'une attention particulière à l'exactitude des renseignements ; pourtant, il sait mieux quiconque que son étude, aussi précise soit-elle, ne sera jamais l'image de la vérité.

Dès que l'extrême délicatesse des parties, leur enlacement, ou quelque dérangement, causé par la dissection, ne m'ont pas permis de parvenir à ce degré de certitude, ce qui n'est arrivé que rarement, je quitte le ton positif, et je me contente de dire, j'ai cru voir ; il m'a semblé ; il m'a paru, que la chose était ainsi. (VII)

Lyonet ne cherche pas à produire des images artistiques ; pourtant il veut être l'auteur des planches de son *Traité* tant il est le seul à avoir des **yeux** capables de considérer l'intérêt du motif. Se peut-il qu'une chenille soit d'une anatomie si complexe ? Se peut-il que la nature divine ait concentré autant d'énergie dans la création d'un être si insignifiant ? C'est sans doute sa passion pour les insectes qui le conduit à *s'étonner* ainsi devant la beauté de la nature. Cette beauté, il a su la graver et Reims y a été sensible.

Si la doxologie fait des gravures de Lyonet des images scientifiques dont la finalité principale est la transmission d'informations, on peut se demander quel type d'informations ces gravures veulent transmettre ?

Lyonet explique son travail dans la préface de l'ouvrage : c'est la curiosité qui l'a amené à l'étude de ces insectes et le goût d'en débattre avec ceux qui voient dans les chenilles des « objets très simples & sans détail » (IV) :

Heureusement pour moi, nos Yeux ne se font pas trouvé faits de même : les siens ne lui ont représenté les objets que comme très simples & sans détail ; les miens me les ont fait voir comme très composés, & dans un détail immense ; ce qui a rendu nos Figures & nos Descriptions si dissemblables, que je ne doute pas que leur confrontation ne fournisse, à nos Génies créateurs modernes, une heureuse occasion de bâtir de nouveaux Systèmes, & de démontrer, car ils démontrent tout, que la structure intérieure des Insectes, n'ayant rien de fixe, il en résulte incontestablement, c'est le ton de ces grands hommes, que les Insectes doivent leur existence à un Concours fortuit de Monades, d' Atomes, ou de Molécules organiques différemment assemblés ; & que, si l'on trouve ces petits Animaux plus composés en Hollande qu'en Suède, c'est parce que les Principes, dont la *rencontre*¹⁹ les a produits, ont eu moins d'activité & de penchant à s'unir dans un Climat froid, que sous un Ciel plus tempéré. (IV)

Quoiqu'il en soit, ce qui se passa alors, me fit ressouvenir de mes Insectes, & si je ne me repentis pas d'avoir, pendant six ans, usé mes facultés à servir ma Patrie, je regrettai du moins d'avoir abandonné si longtemps un Ouvrage que je désirais achever. Je pris le Burin, dont j'avais presque oublié le maniement ; & au bout environ de deux ans & demi de travail, souvent interrompu, je parvins à finir mes dix-huit Planches, dont je gravais pour plus de précision, moi-même toutes les

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

Lettres & l'écriture. C'est ainsi, comme l'on voit, que cet Ouvrage est plutôt le fruit de quelques boutades de mauvaise humeur, que d'un gout décidé pour l'Anatomie. (VI)

Lyonet veut découvrir le vivant. Aussi, il l'interroge et il en comprend les merveilles. Mais comment transmettre ses découvertes et surtout comment les faire comprendre ? Ses gravures veulent donc transmettre le problème et la voie de résolution qu'il a rencontrée et comprise. Elles sont porteuses de ce moment de la rencontre entre une part d'irrésolu de son individu et la compréhension que le vivant n'est pas ce que la science de l'époque décrit. Pour montrer que les chenilles sont des organismes d'une complexité comparable à celle des organismes humains, il s'applique à rendre la beauté et l'organisation en soulignant qu'il ne peut pas tout nommer et que la tâche est d'ailleurs inutile et vaine. Il comprend que l'excès de détails ne rend pas compte du dynamisme et il le montre. Pour que l'image déplace notre regard, pour qu'elle déconstruise de fausses croyances, il faut que l'image dévoile ce qui ne se voit pas : l'organisation, le mystère des ajustements et de la cohérence de la structure de l'être vivant. Lyonet tente de rendre visible l'invisible et présent l'absent, dans ce double mouvement qui rend nécessaire la présence de l'art dans l'image scientifique.

Sans doute pouvons-nous parler ici de mystères dans la mesure où Lyonet tente de dévoiler les mystères de la création divine. Il s'agit dans les faits des mystères du vivant mais la science n'aime pas le mystère : il faut que les choses aient une explication et c'est ce qui motive la recherche. Les détails des images de Lyonet en font des images scientifiques mais la beauté du regard, son étonnement, la perfection du geste et la créativité de son interprétation en font des images artistiques. Le détachement de la posture artistique rend compte de la complexité de la science et les images scientifiques passées par le filtre de l'art deviennent alors d'autant plus porteuses de significations scientifiques.

L'étude de Lyonet est tellement exceptionnelle que Charles Bonnet regrette qu'elle soit unique en son genre :

Si nous pouvions avoir sur une espèce de ces vers un traité pareil à celui de la chenille du saule, si le scalpel et le crayon d'un Lyonet, pouvaient nous en donner l'anatomie, je me persuade aisément, que ces animaux qu'on nous présente comme si simples, si imparfaits, en un mot, comme si peu animaux, nous paraîtraient des êtres très composés, et dont nous ne suffirions point à admirer la riche organisation. (110-111)

La singularité de cette œuvre ne suffirait-elle pas aujourd'hui pour en faire une œuvre d'art ?

De la ressemblance à la connaissance

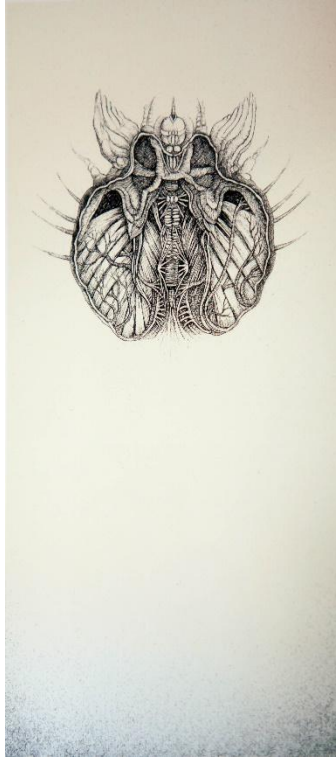
Peut-être que le propre des images scientifiques gravées par Lyonet est le fait de savoir que ce qu'il veut montrer est en marge des sciences de sa contemporanéité. Ce ne sont pas uniquement ses gravures qui constituent son œuvre, mais c'est bien l'ensemble de son projet qui fait œuvre. Lyonet est essentiellement tourné vers la réception et l'expérience

qu'il veut transmettre ; il s'agit de transmettre l'émotion produit par son propre étonnement et par son admiration. Il porte sur le monde ce qu'il appelle un **regard philosophique**. C'est paradoxalement en ceci qu'il est un scientifique. Ces gravures nous demandent de nous étonner de ce qui semblait aller de soi et de ce qui semblait être simple.

Mais il est aussi et surtout créateur : il a fait une découverte, il a eu une idée—l'anatomie de tous les êtres vivants est d'une semblable beauté—et il cherche un moyen de les transmettre. Il a vécu une aventure et il en retrace les chemins pour partager une expérience épistémologique. Les gravures sont narratives : elles racontent l'histoire de la vie. Elles nous demandent de faire attention au vivant dont la beauté de la complexion n'est visible qu'à celui qui sait la regarder.

La portée symbolique des images a toujours été un enjeu, qu'il soit scientifique ou théologique (la représentation des saints, des dieux, l'iconophobie, ou au contraire l'utilisation de la peinture comme support didactique dans le christianisme). Il semble que le premier grand projet systématique de transmission des connaissances par la représentation, en l'occurrence l'image gravée, soit celle de l'*Encyclopédie*. Denis Diderot, surnommé par ses condisciples le « maître de l'image », considère que ses planches gravées sont plus parlantes qu'un long discours ; elles ne sont pas présentées comme des illustrations, qui viendraient simplement éclairer le texte, mais comme de véritables instruments heuristiques, supports systématiques de connaissance. François Dagognet parle de « néo-écriture » dans *Philosophie de l'image* (1984) : l'image permet de livrer la structure. Et c'est bien la *technique*²⁰ de la gravure qui a été choisie. De même que pour la photographie, c'est la vue directe qui est privilégiée sur la lecture, cette dernière nécessitant un fond de connaissances qui n'allait pas de soi à l'époque. L'image comme vecteur d'un savoir direct, démocratisé, telle est l'ambition affichée de ces gravures, légitimant une bonne fois pour toute, bien avant l'invention de la photographie, et bien après celle de la cartographie, l'idée que la représentation scientifique est légitime, via certaines techniques plus que d'autres.

²⁰ Nous soulignons le mot *technique* qui exprime bien l'interposition de la main de l'être humain entre la réalité de notre espace et sa représentation.



Cécile Reims. *La chenille*, 1989.
Burin et pointe sèche, 20 x 10 centimètres.

La gravure d'interprétation : de l'image scientifique à l'image artistique

Reims explique que les gravures de Lyonet sont comme des signes catalyseurs de la cristallisation que son propre travail va constituer. C'est d'abord le sujet qui l'a amené à faire la découverte de Lyonet. Une chenille est un insecte qui se prépare à une métamorphose ; la chenille dévore pour devenir un concentré de sucre et de graisse dont l'énergie va permettre la métamorphose. Reims s'est aussi nourrie pendant quinze ans de l'univers d'un autre, Bellmer ; son geste s'est accompli en travaillant le geste d'un autre, mais c'est le temps de la métamorphose qui est arrivé, l'éclosion de sa propre œuvre. Or la métamorphose n'est pas un sujet nouveau pour Reims qui a déjà gravé dans sa jeunesse des illustrations des *métamorphoses* d'Ovide dans lesquelles le geste porte déjà toute la force dont les dessins de Bellmer avaient besoin pour se gorger d'énergie (comme les sillons du cuivre se gorgent d'encre). De longues courbes parfaites tracent des corps humains reliés à des corps animaux poilus, plumés ou ridés. La dissection cherche ce qui se joue dans la mécanique du vivant ; le burin cherche l'élan vital dans les profondeurs de la chair et de soi. L'auscultation de Lyonet au microscope est pour Reims une auscultation de ses propres métamorphoses intérieures. Enfin, dans les *Lettres & l'écriture*²¹ que Lyonet a gravées pour expliciter la dissection, Reims découvre des lettres hébraïques, un autre signe qui semble lui dire que ces planches lui sont destinées.

En s'appropriant la dissection de Lyonet, Reims redonne vie aux planches oubliées et les transforme en ce qu'elles ont peut-être toujours été : des œuvres d'art. Le titre *La chenille* nous permet d'accéder à la représentation. On y voit la vie intérieure d'un être vivant. Le

²¹ C'est-à-dire la légende qui se veut scientifique.

dessin cherche l'émergence de la vie. L'art fait de la gravure un être habité, un individu qui tente de nous rencontrer et de nous déplacer.

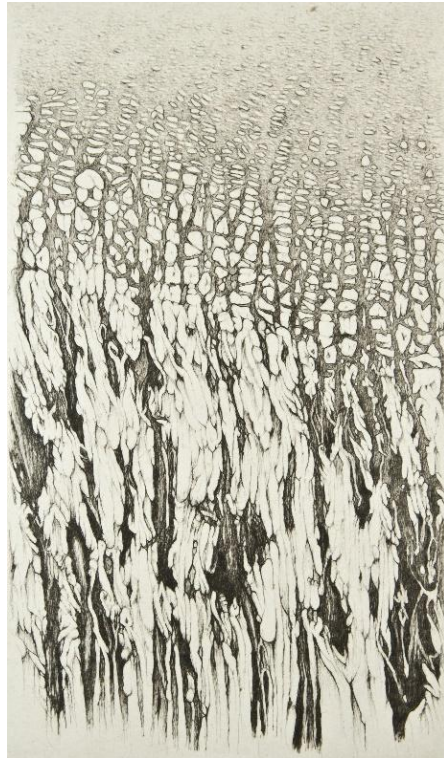
En tant qu'images artistiques, leur adéquation avec le réel n'a pas d'importance ; que la chenille ait une patte ventouse en plus ne trahit pas la vitalité de la création. La légende a disparu et la simplification au seul dessin retire l'objectivation scientifique qui empêchait au dessin de se métamorphoser en un être autonome.

Il semble que l'artiste ait besoin de s'appuyer sur la nature pour s'en émanciper. Mais l'imagination humaine est-elle capable de s'émanciper de la nature ? L'imagination humaine est-elle capable de créer un autre monde ? Ces questions sont au cœur de la réflexion de Reims. Elle dit que son compagnon, Deux, artiste surréaliste, possède en lui une imagination capable de créer à partir des profondeurs de son propre corps ; en quelque sorte, Deux n'aurait pas besoin d'un apport extérieur pour dessiner. Il dit qu'il bourre²² le papier jusqu'à ce qu'il voie une forme émerger à partir de laquelle il construit un réseau qui s'organise et qui prend sens et vie. Reims ne trouve pas cette force au fond d'elle-même, elle a besoin de s'appuyer sur quelque chose qui lui est donné.

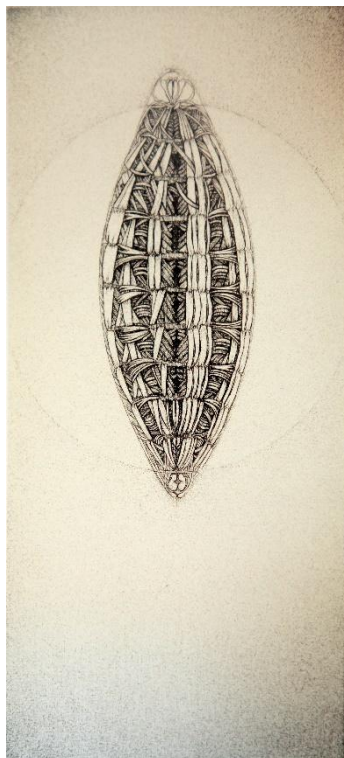
Dans le processus de métamorphose de l'image de la chenille, la force des gravures de Lyonet a réveillé les émotions profondes de Reims, qui les a réactualisées. Les émotions gravées sur le cuivre de l'artiste sont alors la superposition d'histoires qui se percutent pour fusionner et s'enrichir ; chaque nouvelle couche apporte une nouvelle émotion intérieure et un nouveau point de vue pour tisser plus de contact avec la réalité. La gravure de Lyonet est le modèle de l'imagination de Reims qui se nourrit d'une première interprétation de la nature mais qui s'en est libérée par sa propre situation, c'est-à-dire par sa propre réception et sensibilité et par son propre geste. Le modèle finit par disparaître. Si on retrouve la chenille, c'est pur hasard. La création a eu lieu, par contagion spontanée.

Comme la recherche scientifique, la recherche artistique est ici une loupe sur le vivant. Le scientifique observe et tente de comprendre le vivant. L'artiste est transporté, traversé par le vivant. Il rend compte du vivant en habitant l'œuvre qu'il met au monde. Reims cherche le futur *Élan vital* dans l'étude de la chenille. Alors que les 7 premières gravures sont une reproduction très fidèle au modèle donné par Lyonet, la dernière planche s'en émancipe ; c'est le début de la métamorphose qui rend visible l'invisible des profondeurs du vivant.

²² « Ça bourre, ça bourre et ça apparaît », dit-il dans le très beau film de Matthieu Chatellier *Voir ce que devient l'ombre* (2010). La main crée avec les profondeurs du corps, comme la main de Jean-François Billeter écrit dans *Un paradigme* (2012). C'est quand le vide se fait que l'émotion peut surgir. Le souffle vient en quelque sorte griffer le support : « Je confie au corps le soin de former des idées. Le corps est dans ces moments-là vide. Il est un vide actif parce que c'est de lui que surgissent les idées. » (12)



Cécile Reims. *L'élan vital*, 2010.
Burin et pointe sèche sur Japon appliqué.
Tirage à 12 épreuves signées et numérotées.



Cécile Reims. *La chenille*, 1989.
Burin et pointe sèche, 20 x 10 centimètres.

Un bon dessinateur est un bon regardeur. Il voit ce qui fait la ressemblance, l'adéquation, en quelque sorte la vérité qui réside paradoxalement moins dans la ressemblance que dans la

reconnaissance. Le burin de Lyonet creuse le cuivre, il cherche l'exactitude, il s'inspire des planches anatomiques, il invente des légendes les plus précises possibles et il fait de la chenille un laboratoire de recherche.

On assiste alors à quatre métamorphoses :

- la métamorphose de la réalité en planches anatomiques
- la métamorphose des planches anatomiques en gravures artistiques
- la métamorphose de la chenille en papillon
- la métamorphose de l'imitation en présence nouvelle

Chaque métamorphose est une création libre :

- liberté du savant qui invente sa méthode et ses théories qui sont des créations libres de l'esprit humain
- liberté de l'artiste qui discrimine dans la contingence ce qui fait signe et signification
- liberté de la nature qui condense de l'énergie pour créer un nouvel être, un souffle, de la beauté

L'image, qu'elle soit scientifique ou artistique, travaille donc le vivant. Elle s'en nourrit et l'explique, elle la montre et la démontre. Comprendre la vérité d'une image scientifique c'est déplacer le regard pour le rendre plus aiguisé. Le paradigme est le même pour l'image artistique. Du vivant au papier, du papier crayonné à un autre imprimé, du papier imprimé à la présence vivante et de la présence vivante à sa rencontre avec un nouvel être vivant, le papier comme support des images fait apparaître les profondeurs du vivant.²³

Image et perception

Dans un passage souvent cité de *L'art et l'illusion*, Gombrich écrit de manière provocante qu'« une image ne peut pas plus être vraie ou fausse qu'un énoncé peut être bleu ou vert ». [...] Prise à la lettre, [la formule] signifie que parler de vérité au sujet d'une image paraît relever d'un abus de langage ou d'une erreur de catégorie. [...] Il est sans doute plus profitable de réfléchir sur ce qu'on attend d'une image. (Morizot 239)

Ces réflexions issues de la philosophie de l'art ne sont-elles pas légitimement transposables aux images scientifiques ? Car dans un mouvement parallèle, l'image artistique, issue d'une représentation et d'une technique, a pourtant toujours eu comme critère—jusqu'à l'art contemporain—, qu'elle le rejette ou s'en réclame, la mimesis et la conformité à une réalité extérieure.

L'image est objectivement informative dans la mesure où elle transmet des informations relatives à ce sur quoi elle porte. [...] Parler ici de vérité revient à dire que la conformité externe entre le résultat iconique et la perception qu'on aurait de l'original dans des conditions visuelles normales est toujours médiatisé par le fait que l'artiste sait maîtriser un répertoire formel de base. (Morizot 239)

²³ L'étude ne portait ici que sur des images gravées reportées sur un support papier. L'étude des autres supports engage d'autres paramètres.

Bien que sélective (la position de l'observateur, la technique de représentation utilisée, son rendu matériel, son support, son contexte de diffusion, sont quelques-uns des paramètres qui entrent en compte ici), ou peut-être grâce à cela, l'image, qu'elle soit artistique ou scientifique, peut donner une quantité de détails dont celui qui la produit lui-même n'est pas totalement conscient. Ainsi la question de la ressemblance peut paraître erronée, car si en art « la ressemblance n'est pas une adéquation entre une représentation et une réalité, mais entre des attentes, celle du peintre et celle du spectateur, qui changent d'une époque à l'autre et les unes par rapport aux autres » (Gombrich 2), en science la schématisation est souvent plus efficace comme support de connaissance. Lorsqu'elle concerne l'infiniment grand (la cartographie, l'astronomie), l'infiniment petit (la microbiologie, la physique nucléaire), ou encore le mouvement (le doppler, la chronophotographie et l'imagerie scientifique en général), la représentation scientifique doit faire face à de l'irreprésentable. Si l'image veut transmettre un savoir quelconque, elle doit le faire dans les limites des capacités visuelles de l'être humain. C'est la question des stéréotypes qui se pose ici : qu'on le déplore ou s'en réjouisse, l'esprit humain n'est-il pas en mesure d'analyser ce qu'il perçoit grâce à des images-types ? L'art comme la science seraient bien ces deux facultés à nettoyer notre perception ordinaire, eux qui habitent tous deux au cœur des choses.

L'objectif de Lyonet est bien de montrer une universalité du vivant qui résiderait dans une beauté complexe. On peut alors relever des critères qui font de son œuvre une œuvre où il y a de l'art :

- la rareté de son étude : il est le seul à avoir rendu compte de la complexion de ce qui semblait être des organismes simples
- la perfection des gestes : le geste de la dissection, le geste du regard, le geste du graveur au burin
- l'interprétation du visible : Lyonet doit imaginer des signes pour symboliser par la représentation gravée ce qu'il voit dans la chenille ouverte. Pour nous représenter la complexité de la tâche, il nous faut faire un effort de pensée et imaginer ce que peut être une chenille ouverte²⁴

Notre hypothèse est donc que la distinction entre le travail de Reims et celui de Lyonet repose sur des distinctions académiques non pertinentes et non efficaces. Le second fait aussi œuvre en cherchant à reproduire ce qu'il voit dans le mouvement de sa compréhension scientifique de son environnement ; il fait des choix pour donner accès au savoir mais, comme il est un grand dessinateur, il sait regarder, c'est-à-dire qu'il sait *porter un regard philosophique sur les choses* et c'est parce qu'il sait regarder qu'il parvient à reproduire ce que les outils d'observation lui donnent à percevoir.

Reims rencontre l'œuvre de Lyonet par hasard. Pour elle, c'est une concentration de signes et c'est comme si la vie lui donnait l'occasion de produire de la métamorphose. L'artiste ne peut pas refuser la muse.

²⁴ On peut rapprocher les gravures de Lyonet des aquarelles de Charles-Alexandre Lesueur au début du XIX^e siècle ; illustrations botaniques (certaines sont des dissections de corps mous et transparents de méduses), elles sont des témoignages poétiques de la biodiversité.

Les émotions présentes dans les profondeurs de Reims apportent de l'art à ce qui en avait déjà. Il se joue donc dans notre étude la congruence des signes et des talents, l'acuité de la perception et de la sensibilité. Le regard philosophique est pour Lyonet le vrai regard scientifique ; or on peut supposer que le regard de l'artiste est philosophique dans son étonnement. Si l'image scientifique doit être philosophique pour être révélatrice et si l'image artistique est toujours philosophique, alors on peut émettre l'hypothèse que la vraie image scientifique est toujours artistique. En effet, si l'image scientifique se contente d'être une simple captation, elle ne dit rien. Si elle est trop pleine de connaissances, elle porte un dogme. Ce n'est qu'ouverte sur la complexité et la beauté qu'elle ouvre aux savoirs.

Peut-être que l'art se réserve le droit d'accéder à une vérité dont on ne connaît pas l'horizon et qu'il nous conduit à nous rencontrer d'une manière plus directe mais non explicite. Dans les images scientifiques, c'est un objet d'étude qui est mis à l'honneur, porté par le geste créateur de celui qui le révèle. Dans les images artistiques, le dessein est porté par le seul désir de créer un sens capable de révéler la complexité de ce qui se joue dans les profondeurs du corps qui pense et qui s'émeut.

Une distinction mouvante

Plaçons-nous du côté du spectateur pour conclure cette étude. Quelle expérience fait-il face à une image artistique ou une image scientifique ? Une image comme vecteur d'un signifiant n'existe pas en dehors d'un contexte minimal, une légende par exemple, ou un lieu d'apparition. L'« expérience » qui en découle est probablement pour une grande part conditionnée par ce contexte littéral—ce pour quoi nous nommons telle ou telle image « scientifique » ou « artistique ». ²⁵ Toutefois, une image n'est pas nécessairement ni scientifique ni artistique et pour qu'une image permette à un spectateur d'accéder à un savoir sur lui-même ou sur le monde, l'image scientifique doit savoir faire preuve d'artifices artistiques dont les ressorts résident dans la création d'une présence à rencontrer.

Le statut de l'image dépendrait donc moins de sa classification que de son art à dire et à montrer la vérité. La confusion entre ces images est légitime puisque l'une et l'autre font appel à l'invention et que l'une et l'autre nous donnent accès à une vérité sur nous-même et le monde. Ce sont donc moins des images dont nous devons nous méfier que de ce qu'en fait la réception. Il revient à chacun d'être à l'écoute de ce qui se joue pour lui/elle dans une image. Une image dite scientifique, faite sans art, n'apportera qu'une connaissance sans relation, incapable de faire sens dans le monde ; aussi l'image scientifique, pour faire sens, doit aussi « habiter les choses » du monde.

²⁵ Des scientifiques ont pu faire remarquer que la beauté d'une image scientifique participe pour beaucoup à sa mythologie, son récit, et même sa crédibilité, ce qu'a bien compris la NASA à l'époque de la conquête lunaire.

Œuvres citées

- Aristote. *Poétique*. Traduction de Michel Magnien. Le Livre de Poche, 2012.
- Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.
- Billeter, Jean-François. *Un paradigme*. Allia, 2012.
- Bonnet, Charles. *La palingénésie philosophique, ou idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivans*. Philibert et Chirol, 1770.
- Château, Dominique. « Image », dans Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris, 2007, pp. 238-242.
- Dagognet, François. *Philosophie de l'image*. Vrin, 1984.
- Gombrich, Ernst-Hans. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Phaidon, 2002.
- Gunthert, André. « La rétine du savant », *Études photographiques*, n° 7, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Gallimard, 1964.
- Morizot, Baptiste. *Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez Gilbert Simondon*. Vrin, 2016.
- Morizot, Baptiste et Estelle Zhong Mengual. *Esthétique de la rencontre*. Seuil, 2019.
- Préaud, Maxime et Bernard Gheerbrandt. *Cécile Reims, graveur*. Cercle d'art, 2000.
- Reims, Cécile. *L'épure*. André Dimanche, 1986.
- Reims, Cécile. *Tout ça n'a pas d'importance*. Le temps qu'il fait, 2014.
- Reims, Cécile. *L'ombre portante*. Catalogue de l'exposition organisée et présentée par le Musée George Sand et la Vallée Noire de La Châtre, au Château d'Ars, 1^{er} juin au 29 septembre 2019.
- Sicard, Monique. « L'image comme preuve. Essai critique sur la relation entre la science et les images ». Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 1996.
- Simondon, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Million, 2005.

HÉLÈNE LAULAN, enseignante de philosophie, est agrégée d'arts plastiques et diplômée des Beaux-Arts. Elle s'intéresse à la force de la pensée qui transforme le vivant. Sa recherche porte depuis quelques années sur l'expérience holistique du baiser. Elle a rencontré Cécile Reims pour qu'elle l'initie à la gravure au burin.

CAROLINE ANThERIEU-YAGBASAN, chercheure associée au CEPERC (Aix-Marseille Université), est titulaire d'un doctorat en esthétique et théorie des arts. Ses problématiques de recherche actuelles comprennent l'image et son statut, mais aussi les arts numériques et la façon dont les nouvelles technologies influencent la pensée de l'art.