



**HAL**  
open science

## L'image et la mémoire de l'ombre

Daphné Le Sergent

► **To cite this version:**

Daphné Le Sergent. L'image et la mémoire de l'ombre. Mémoires & créations, France & Corée contemporaines, sous la direction d'Eric Bonnet, L'Harmattan, 2019, EIDOS. hal-04360125

**HAL Id: hal-04360125**

**<https://hal.science/hal-04360125v1>**

Submitted on 4 Jan 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Sous la direction de  
Eric Bonnet

# Mémoires & créations

France & Corée contemporaines



Préface de Sun Kyu Ha

L'Harmattan

Collection *Eidos*  
Série ART



Installation *Vers*, SeMA Storage, 2018, photographié par Kyo Seok Choi

## Chapitre 15

### L'image & la mémoire de l'ombre

Avant de présenter brièvement les pièces que j'ai exposées au SeMA Storage de Séoul, je voudrais en premier lieu parler de mon rapport personnel à la mémoire dans son intrication avec mes recherches artistiques.

Née en Corée et adoptée en France à l'âge de 7 mois, jusqu'à 32 ans je n'avais aucune information sur ma famille biologique. Je n'ai pas non plus de souvenir de ce pays d'origine. Si mémoire il y a, elle n'est en rien accessible de façon consciente. De mes premiers jours en Corée, je ne garde ni le souvenir des noms, ni la musique de la langue, ni la fraîcheur éprouvée d'un moment ou le goût d'un met quelconque. Aucun fragment, aucune bribe sur laquelle raccrocher une histoire et donc une origine. Non, l'histoire qu'on m'a inculquée, mon histoire, n'est pas celle de ma famille biologique, c'est tout simplement celle de ma famille et de mon pays d'adoption.

Très naïvement, enfant, j'avais trouvé dans le précepte socratique « connais-toi toi-même » des prémices à mon rapport à la mémoire. Si en effet mémoire il y avait, elle n'était pas à chercher dans les récits et témoignages de mes proches. Si mémoire il y avait en effet, elle était à chercher dans un for intérieur, dans les parties les plus reculées du moi, dans l'ombre la plus épaisse de mon vécu.

À l'époque, je nourrissais une passion pour la préhistoire et la paléontologie. La vie des premiers hommes me suggérait l'existence d'une origine commune. Je regardais longuement les illustrations colorées comme s'il s'agissait de lointains ancêtres. Il suffisait alors

d'observer et de sonder en moi les éventuels résidus de cette vie primitive dans certains gestes que j'effectuais, qui avaient pu être leurs gestes, et qui semblaient avoir traversé le temps.

Plus tard, je trouvais dans la lecture de Georges Kubler, dans son ouvrage *The shape of time, les formes du temps* (1962)<sup>97</sup>, l'idée que la mesure du temps ne se déduit pas seulement d'une durée écoulée, mais peut se deviner de façon directe, dans les configurations de la forme. Ainsi en va-t-il pour les anneaux de l'arbre qui permettent d'en connaître l'âge. Entre la manière de tenir un couteau et celle d'utiliser un silex, nous dit-il, les marches du temps pouvaient être remontées dans le simple écart entre ces deux gestes.

Aujourd'hui ces considérations me semblent bien lointaines mais je garde un vif intérêt pour l'anthropologie et ses mythes qui sont à toute oreille de bien étonnantes concrétions de mémoire.

Au SeMA Storage, c'est l'histoire de Noé qui a été proposée. Sous la forme d'une vidéo, le récit joue de cette métaphore que nous entretenons dans le langage courant, entre l'eau et la donnée, la data forme numérique de la mémoire. On parle de « cloud », mais aussi de « data-smog » (un trop-plein d'informations) ou de « surf ». On parle également de data-déluge, de navigation et de pirates. Déluge il y a en effet quand on appréhende avec vertige, la somme d'informations produites chaque jour et quand chaque jour, nous regardons la somme d'informations que nous nous apprêtons à traiter. La figure de Noé, ici, fait office de garde-fou face à cet « overflow » permanent. L'eau et la mémoire. Ironie d'une métaphore dans une tradition héritée de la pensée classique où *Léthé* est le fleuve de l'oubli.

Ce qui m'a intéressée, ici, dans ce vol d'étourneaux que j'ai réfilmé, c'est l'aspect incertain de cette masse. À la fois ondulatoire et corpusculaire, elle oscille sans cesse entre un état solide, les corps tendent à faire agrégat, et un état liquide, elle surgit à la manière d'une vague sans cesse renouvelée. L'image, dans son devenir liquide, m'apparaît comme un champ de forces où se polarisent des îlots d'attention qui naissent et disparaissent au fil du mouvement. L'image, dans ce devenir liquide, est une carte où se presse une circulation des flux, ceux du regard et de ses multiples routes.

<sup>97</sup> George Kubler, *Les formes du temps, Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champs Libre, 1973.

J'ai ici quelques exemples d'images fixes que j'ai essayé de travailler dans une fluidité. Les images, ainsi proposées, se présentent à la croisée de multiples chemins, d'une infinité de sinuosités et trajectoires oculaires comme si le regard se tenait perdu, indécis. Un incertain passage où l'image s'équilibre entre ses formes solides et leur dissolution dans le mouvement général de la composition. On se fait souvent de la mémoire l'image d'une ou de plusieurs boîtes dans lesquelles consigner les éléments solides du souvenir.



Daphné Le Sergent, *Mythographe I, Noé*, 2014, 3'53"

On y consigne des formes, des objets, des mots, des sons, des couleurs. J'aime à me représenter une conception liquide de la mémoire. Une mémoire qui ne serait pas celle de l'objet directement mais qui serait celle de la route qui mène à cet objet. À ce jeu, les saumons semblent être les animaux les plus experts grâce à leur odorat appelé *smolting* qui leur permet de retrouver le lit de leur rivière natale.

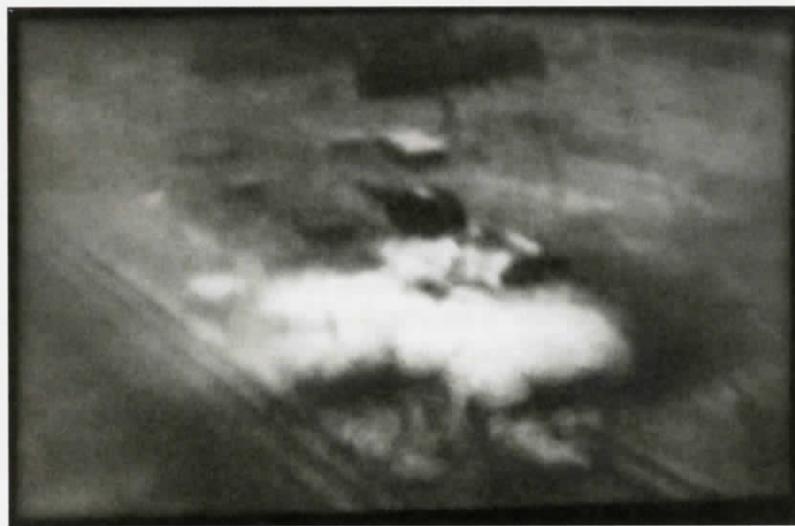


Daphné Le Sergent, *Diluvian stories*, 2017, Photo-dessin, 29 x 31 cm.

Jacques Ninio, directeur de recherche émérite en biologie au CNRS, et auteur de l'ouvrage *L'empreinte des sens*, nous en fait un descriptif précis. Et c'est ainsi que se déroule la mémoire du Swann de Proust, quand, dans le salon des Verdurin, il entend les premières notes de la sonate de Vinteuil qui le mènent au souvenir de sa passion pour Odette de Crécy. Et cette conception-là de la mémoire se confond avec la chancelante sensation, celle d'une odeur pour l'animal, celle de trois notes de musique pour le héros proustien.

Et si l'image était comme la mer pour les saumons ? Et si elle était nouvelle mémoire ? Non pas souvenir des choses, de tous ces référents qui y sont représentés, mais possibilité pour des trajectoires, des routes, qui nous mènent vers un vécu que nous avons éludé et qui pourtant sommeille en nous ?

Et si l'image était un ensemble de sensations, chacune appelant la piste incertaine d'une mémoire, mémoire qui nous mènerait vers mille choses perdues, mémoire qui ne serait plus que l'ensemble des routes, routes que le « je » du regard décide de tracer ?



Daphné Le Sergent, *D'aussi loin que je, tu, il peut voir*, 2011.  
Photo-dessin, photographie argentique et mine de plomb, 22 x 25 cm.

Depuis mon premier voyage en Corée en 2009, je développe une pratique mêlant la photographie au dessin. La pratique au départ ne demandait pas un savoir-faire élaboré, elle consistait à repasser à la mine de plomb certaines zones du tirage, à faire remonter des saillies formelles dans la perception de l'image.

*D'aussi loin que je, tu, il peut voir* est une série de 25 photo-dessins qui prend comme point de départ des clichés de la guerre de Corée. Toutefois, les images obtenues s'éloignent de toute identification avec les événements. Le rendu flouté et velouté des formes les éloigne d'une histoire précise. Le titre fait allusion à la distance dont font preuve les jeunes générations par rapport à cette guerre qui touche encore les générations plus anciennes.

L'émergence de taches sombres dans les images évoque d'étranges empreintes, comme si le cliché originel avait laissé dans la mémoire la marque imparfaite de son contact. Nous serions pareils à des tablettes de cire, comme énoncé dans le *Théète* de Platon, où les choses laissent leurs marques en guise de souvenir. L'image ici s'efface dans sa représentation discursive pour laisser apparaître un champ de sensations. Elle n'est plus là pour dire le « où », le « quand », le « comment » de l'événement mais témoigne d'un effet de

présence, de la présence presque effacée des choses, de leurs ombres en nous. L'image serait la mémoire de ces ombres. L'ombre des choses, leurs sensations. Le léger scintillement de l'anse de la tasse dans le salon des Verdurin, la chaleur de cette tasse sous la main, puis celle qui se communique à tout le corps après en avoir bu le contenu.

Si nous fermons les yeux et que nous imaginions que nos images, toutes nos images, nous soient rendues dans leurs seules sensations, qu'elles ne soient plus que taches, que réverbérations de leur présence muette en nous. Si nous imaginions que nos images passent d'un état solide à un état liquide, qu'elles ne soient plus événement dit et représenté, mais un ensemble de lignes et de trajectoires, tissées par la fluidité du mouvement ressenti. Si nous imaginions que nos images se taisent pour laisser place aux sensations internes, profondes, des empreintes qu'elles laissent en nous, de quoi seraient-elles la mémoire ?

Il y a aurait au départ une simple matière, un ensemble complexe de textures et de pâtes dans lesquelles le regard s'englué, au contraire, glisse rapidement sans rencontrer de résistance aucune. Au départ de l'image, il y aurait la matière ou plutôt la sensation de matière, conférée par toutes les linéarités possibles d'un œil traversant. Lignes droites. Lignes segmentées, zig-zag, aller-retour, circularités, autant de mouvements de l'œil qui témoigneraient de notre expérience des choses où la rondeur perçue évoque celle des balles, où un angle droit rappelle le contact avec la ligne anguleuse de nos livres, comme l'écrit John Dewey.<sup>98</sup> Une image ainsi vécue apparaîtrait peut-être comme un champ de forces où se télescopent les sensations que nous avons retirées du monde des choses. De même qu'un sceau laisse son empreinte dans la cire, les sensations impriment en nous un mouvement qui engendrerait une sorte de dessin.

Quand la tache ou la macule, comme l'appelait le peintre du 18<sup>ème</sup> siècle Alexander Cozens, se transforme en chose identifiable et

---

<sup>98</sup> « Un tel fait a ceci pour conséquence que les qualités sensibles qui se présentent à nous au moyen du système optique sont simultanément reliées avec celles qui nous viennent des objets à travers les activités collatérales. La rondeur que l'on voit est celle des balles ; les angles perçus ne sont pas seulement les résultats de déplacements dans les mouvements des yeux, mais ce sont des propriétés des livres et des boîtes manipulées ; les courbes sont les arcs du ciel, le dôme d'un édifice. » John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 2010, p. 179.

repérée, il en va de l'action d'un dessin marquant un contour. J'ai appelé cette première typologie de lignes, la « ligne-contour ».

La ligne-contour marque une frontière entre la chose et son environnement extérieur. Elle découpe la chose du fond sur lequel elle se détache. La ligne-contour instaure une stabilité des entités visuelles. Elle maintient dans son enveloppe une nuée graphique. En clôturant une forme sur elle-même, la ligne-contour instaure la permanence et l'identité de celle-ci. Elle est force de saisie et d'emprise, elle renvoie à une intention signifiante. Elle évoque l'emprise qu'exerce la main sur la totalité mouvante du réel. Pline, dans son *Histoire naturelle*, rapporte l'histoire de la fille, dite plus tard de Dibutade, fille d'un potier et amoureuse d'un homme sur le départ. Pour garder le souvenir de son amant, elle trace sur le mur le contour de son visage, que son père, plus tard conserve dans l'argile. Deux remarques par rapport à cette ligne-contour. Premièrement, la ligne-contour permet de nommer la tâche visuelle, l'empreinte qui se présente à nous. Ce contour est intelligible. Il se hisse vers la forme modélisée et modélisante du monde des idées, de l'*eidōs* platonicien. C'est une « forme-idée », comme le suggère François Julien dans le *Nu impossible*. Deuxièmement et suite à la lecture de cet ouvrage de François Julien, il apparaît que notre conception de cette « forme-idée » trouve toute son amplitude dans l'art occidental. La peinture chinoise, au contraire, est traversée par d'autres linéarités, qui ne s'attachent pas tant au détournement de la forme, détournement pensé comme force de désignation que dans les forces traversantes du souffle vital qu'est le *chi*.

C'est bien au sein de l'image que semble agir pour moi une mémoire. C'est bien au sein de l'image que git un carrefour pour la mémoire. D'un côté, une infime sensation pourrait mener à des schèmes sensoriels relevant d'une manière occidentale d'être au monde. De l'autre, cette sensation impliquerait une culture sensible pétrie sur des terres étrangères. La sensation se fait ici charnière, basculement dans un devenir, là où le dérisoire des sens appelle à un bien beau voyage.

Je souhaiterais évoquer une autre typologie de ligne, la « ligne-passage ». La ligne-passage résulte du parcours oculaire dans l'image. Pour une seule image et un seul spectateur, le nombre de possibilités de lignes-passage semble déjà infini, pouvant varier selon l'humeur, le contexte ou l'intention du regardeur. La ligne-passage n'a rien d'une

ligne droite. Elle s'allonge à l'infini, dans un enchaînement des éléments l'un à l'autre, au gré des impulsions et des stations traduisant le rythme intérieur du sujet. Elle témoigne de la présence du spectateur dans l'image. En ce sens, elle renverrait à une sorte d'énonciation par le regard. Il ne s'agirait pas de l'énonciation d'un texte lu, comme ici par exemple, mais de celle d'une image parcourue. Mais ces passages sont guidés par la structuration interne de l'image et par sa composition. Car face au regard, il s'agit souvent d'une même structure occidentale - née de la perspective puis de l'optique photographique.

Face à lui, la structure monofocale de l'image en appelle à une traversée selon l'ordre de la profondeur et du point de fuite, selon un jeu de plans donné dans la limite du cadre. Et le regard de circuler du premier au dernier plan, du bord du cadre vers le centre de l'image. Et le regard de s'enfoncer toujours vers l'illusoire profondeur de cette fenêtre ouverte. Enclos dans le cadre comme dans un hypothétique espace. Travail du regard qui parcourt et jauge les distances. Au beau milieu du cadre. Dans le cadre, le « je » déambule. Il fraye un chemin avec pour seul moteur le tracé qu'il laisse. Suite aux modernes du début du 20<sup>ème</sup> siècle qui s'attachent à déstructurer la fenêtre classique de la perspective, les artistes des années 50 puis 60 pensent petit à petit l'œuvre comme un espace ouvert de circulation. La pyramide perspectiviste s'est effondrée, seule subsiste la réalité de la trajectoire oculaire au sein de son cadre. Pollock et ses *drippings*. L'œuvre ne se pense plus tant comme une seule donnée visuelle mais un enchaînement d'actes. Il est question d'errance et de déambulation dans l'installation de l'art minimal mais aussi dans la littérature (avec *Sur la route* de Jack Kerouac) ou dans la photographie (avec Robert Frank). Rosalind Krauss intitulerait son livre de 1977 : *Passages*.

La ligne-passage serait-elle devenue un geste à l'œuvre ? Au sein des installations minimalistes des années 60 et du land art, il n'est plus tant question du passage de l'œil que de celui du corps du spectateur. Mais, que ce soit l'image ou l'espace réel, c'est une expérience sensorimotrice qui relèverait peut-être d'une même conception culturelle du corps, d'un même *habitus*. Aujourd'hui, le dessin du regard, dans nos films *blockbuster*, nous invite à une fluidité absolue. Souvent, le montage est pensé pour que l'endroit où le regard se pose dans le plan que l'on quitte, soit le même que dans le plan qui lui succède. L'œil voyage ainsi de plan en plan, sans que les régulières coupes du film n'occasionnent de tressaut dans sa trajectoire. Il traverse les plans avec une aisance qui

résonne de façon étrange, avec la facilité qu'ont les personnages du film à gagner leurs objectifs.

Aujourd'hui, le dessin du regard sur les sites internet, d'un onglet à un autre, d'une commande à une autre, rapporte également la facilité avec laquelle nous arrivons à nous emparer de certains objets du monde. Connaissance, consommation, communication. Aujourd'hui les dessins du regard vont et viennent, portés par les rails invisibles de nos techniques, de notre économie et de notre géopolitique. Et nous sommes pétris de nos lignes passage, de leur fluidité, de l'accessibilité du monde qui se laisse traverser en nous. Nous aimons croire à leur puissance, comme nous croyons à une ontologie d'un être qui fait émerger un sujet conscient, décidant, désirant.

Dans quelle mesure alors les schèmes sensoriels attachés à l'image pourraient-ils trouver ancrage dans les *habitus* sensoriels propres à une culture ? Se pourrait-il que les différentes trajectoires oculaires - lignes-contour et lignes-passage - puissent appartenir à toute une série de gestes, redevable d'une pratique occidentale du corps, ou et - c'est là mon hypothèse suite à la pensée de Philippe Descola - à des ontologies ?

Considérer une image dans sa fluidité, c'est ici la comprendre dans son étendue de parcours, comme une pièce d'eau ou un lac. C'est scruter le moindre éclat de lumière à sa surface. C'est s'attarder sur la vibration de cette ligne, sur les saccades et les secousses du regard. Ce mouvement est la chair de nos images. Il habille la structure géométrique, optique, perspectiviste des choses et les porte à notre attention, au gré de différents gestes, de différents schèmes sensibles. Un écart. Une déviation dans son mouvement. Et ce geste n'est plus mien. Il m'apparaît comme emprunté à un autre registre, à notre registre, à tous ces chemins battus et rebattus avec lesquels le « je » se représente le monde, avec lesquels le « je » appréhende l'espace.

Pour répondre, enfin, aux questions : « Qu'est-ce que la mémoire ? Qu'est-ce que la mémoire comme stock d'images révélant des expériences passées ? », je souhaiterais leur substituer les questions suivantes : « Qu'est-ce que la structure du souvenir ? », « Comment le « je » du regard se saisit-il de l'image ? » La mémoire de ce regard traversant est notre mémoire. C'est bien là, je crois, notre origine commune. « Uri Nara ». En coréen : « notre pays ».

Daphné Le Sergent