


2015

Sur les traces de la fabrique artistique : quelques réflexions sur la dimension spatiale et matérielle de l'histoire de l'art

Vincent Veschambre
ENSA Lyon, vincent.veschambre@lyon.archi.fr

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Architecture Commons](#), and the [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Veschambre, Vincent. "Sur les traces de la fabrique artistique : quelques réflexions sur la dimension spatiale et matérielle de l'histoire de l'art." *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2016): Article 2.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Sur les traces de la fabrique artistique : quelques réflexions sur la dimension spatiale de l'histoire de l'art

Vincent Veschambre*

ENSA de Lyon, UMR EVS

Abstract

This text gives a reading of the notion of *trace* in the perspective of a geographer's scientific trajectory, committed to grasping individual and social relations to space. Applying this notion to art history probes into the identification of who inscribes art in space, and for what purpose. Such an approach bears similarities with archeology, which cares for the lesser known or recognized traces, and is able to recast the wealth of social actors that have been concealed by history.

Résumé :

Ce texte s'efforce de construire la notion de *trace* au regard d'un parcours de géographe, attaché à saisir les rapports à l'espace qu'entretiennent les individus et les groupes sociaux. Appliquer cette notion à l'histoire de l'art peut renvoyer à un enjeu d'identification de qui a inscrit l'art dans l'espace et à quelles fins. Une démarche qui présente alors des analogies avec l'archéologie, attentive aux traces les moins bien identifiées et reconnues, capable de faire ressurgir du passé, dans leur diversité, les acteurs sociaux invisibilisés par l'histoire.

* Vincent Veschambre est professeur de sciences sociales à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon (ENSA), habilité à diriger des recherches en géographie [Vincent Veschambre, *Traces et mémoires urbaines* (Rennes : PUR, 2008)]. Il poursuit ses travaux sur les processus de rénovation et de valorisation patrimoniale des espaces urbains, notamment périphériques. Il est membre de l'UMR CNRS Environnement-ville-société (EVS) et du Labex Intelligence des mondes urbains.

Comment « identifier, collecter, mettre en cohérence et interpréter l'information géographique des *traces* laissées par l'activité artistique » ? En mettant en exergue la notion de *trace*, l'appel à contribution qui a structuré ce numéro thématique a été pour moi l'occasion de revenir sur la place centrale qu'elle occupe dans ma boîte à outils. Tout en faisant le lien avec ma posture de géographe, qui se donne pour objet de recherche non pas l'espace en tant que substance autonome, mais plutôt la dimension spatiale des faits sociaux.

Raisonner en terme de trace, c'est convoquer la dimension spatiale (et temporelle) des faits sociaux

Trace : l'idée de passage et de modification de l'espace

La notion de *trace* est intrinsèquement spatiale et impose d'emblée d'envisager la dimension spatiale du phénomène étudié, en l'occurrence, l'activité artistique. En effet, si l'on se réfère aux définitions lexicales, la *trace* est d'emblée associée au « passage », renvoie à l'idée de déplacement dans l'espace¹.

Dans le même temps, le registre de la *trace* est celui de la matérialité, même si l'on peut identifier des acceptions moins tangibles (*traces* laissées sur internet) : les définitions nous renvoient à un déplacement qui modifie matériellement l'espace parcouru, laissant des « indices ».

Définition de *trace* dans le dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)

A. Suite d'empreintes, de marques laissées par le passage de quelqu'un, d'un animal, d'un véhicule ; chacune de ces empreintes ou de ces marques.

1. [Gén. au sol, p. réf. à la notion de pieds, de pas, de pattes, de sabots, de roues,...]

¹ Benjamin Steck, « Flux et territoires : de la trace à la marque, une question de distance », in Béatrice Galinon-Méléneq (dir.), *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, (Paris, CNRS éditions, 2011).

S'attacher à la trace de ; flairer la trace de (qqn, d'un animal) ; cacher sa trace, marquer la trace de ses pas; traces de pas, de bêtes, de pneus, de roues sur le sol, dans la neige ; suivre la trace d'un traîneau.

[*Le faisan*] laisse là, avec ses plumes et avec ses pattes, des traces tangibles, qui renseignent sur sa proximité immédiate (Vidron, *Chasse*, 1945, p. 33).

*L'enquête s'efforce d'établir si les vandales qui semblent avoir été deux – on a relevé leurs empreintes et les traces de leurs semelles de crêpe – n'ont pas emporté divers objets (Le Figaro, 19-20 janv. 1952, p. 2, col. 5).*²

L'usage de *trace* qui m'intéresse ici renvoie spécifiquement à l'être humain (ou aux objets qu'il utilise en se déplaçant) et laisse aux éthologues ou aux cynégéticiens celui de la trace animale. On pourrait définir la *trace* comme le résultat d'une transformation de la matière (et donc de l'espace) par des êtres humains, « de passage » à tel endroit ou plus largement « sur Terre ». Une transformation qui est plutôt non intentionnelle, qui ne fait que matérialiser ce passage, bien souvent sans que la ou les personnes concernées ne s'en rendent compte. La signification ordinaire de ce mot *trace* renvoie d'ailleurs à ce « passage » dans le « passé », autrement dit, comme le précise Fabrice Ripoll, à la matérialisation d'une action (dans l'espace) ayant eu lieu dans un passé plus ou moins lointain³. La définition du CNRTL résume bien le propos : « indice, marque qui témoigne de l'existence passée de quelque chose, d'une action antérieure »⁴. Comme le souligne Fabrice Ripoll, la *trace* renvoie aux champs de l'*histoire* et de la *mémoire* : elle rend présent ce qui n'est plus.

Mais pour que l'on en vienne à parler de *trace*, il faut que cette « action anthropique », ce « passage », soient identifiés comme tels : ne perdons pas de vue que cette notion est également associée à l'idée d'*identification* et donc d'*interprétation* de ce que les sens (principalement la vue chez l'être humain) nous renvoient. Parler

² <http://www.cnrtl.fr/definition/trace>

³ Fabrice Ripoll and Vincent Veschambre, "L'appropriation de l'espace comme problématique," *Noroi* 195 (2005), 7-15 ; Fabrice Ripoll, "Réflexion sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace," in *Mots, traces, marques : dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, ed. T. Bulot and V. Veschambre (Paris: L'Harmattan, 2006), 15-36.

⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/trace>

de *trace*, c'est en quelque sorte mener l'enquête, ce qui confirme bien l'importance de cette notion pour les sciences sociales.

La *trace* pourrait donc au final qualifier toute transformation matérielle de l'espace par des êtres humains, et donc toute matérialisation identifiable de leur passage sur Terre.

S'intéresser aux traces, c'est donc chercher à identifier. Sans que cela soit explicite dans les définitions, le mot *trace*, quand il est employé à propos d'êtres humains, est généralement associé à des inconnus, à des anonymes. C'est d'ailleurs dans ce registre, que s'inscrit la première citation relative à l'être humain dans la définition du CNRTL.

C'est sur ce point que l'on peut chercher à distinguer la *trace* de la *marque*, terme qui lui est fréquemment associé dans les définitions et qui exprime lui aussi la matérialisation d'une présence (en l'absence de la ou des personnes concernées). Suite à discussions avec Fabrice Ripoll, nous en sommes venus à distinguer la *trace*, qui renvoie à une action dans le passé dont l'auteur est généralement anonyme, de la *marque*, qui est plutôt liée à une action dans le présent, qui caractérise, identifie, authentifie son ou ses auteurs.

Définition de *marque* dans le dictionnaire du CNRTL⁵

A. – Signe matériel de nature diverse facilement reconnaissable, appliqué généralement à/sur une chose pour en indiquer de façon conventionnelle certaines caractéristiques et permettre de distinguer cette chose d'une autre (ou parmi d'autres) semblable(s) ou analogue(s). (...)

B. [Dans le domaine plus abstr. de la vie psychique, artist., littér. et des relations hum.] Tout ce qui constitue un indice particulièrement révélateur (pour autrui) d'un état, d'une qualité intrinsèque, d'un sentiment et qui les authentifie et en donne comme un témoignage, une preuve.

Retour sur un parcours entre traces et marques : les enjeux de la patrimonialisation et de l'appropriation de l'espace

Ma propre démarche de géographe, attentif à la manière dont les groupes sociaux se structurent par et dans l'espace, a régulièrement croisé cette question des *traces*. En effet, s'interroger sur la dimension spatiale des inégalités sociales, c'est en premier lieu explorer les capacités inégales des individus et des groupes sociaux à s'approprier l'espace. Une appropriation de l'espace qui s'accompagne d'expressions plutôt matérielles (murs, clôtures, cordons de police...) ou plutôt symboliques (éléments signalétiques variés), de cette appropriation ou revendication d'appropriation, en l'absence du ou des acteurs de cette appropriation. Autant d'expressions matérielles positionnées dans l'espace, qui correspondent à ce que nous pouvons qualifier de *marques*. Ce n'est pas pour autant que je me suis désintéressé des *traces*, telles que je les ai définies plus haut : pouvoir s'appuyer sur des traces que l'on fait parler et qui permettent de s'inscrire dans une ancienneté et une filiation, est un des ressorts les plus efficaces pour légitimer une présence en un espace et revendiquer son appropriation. C'est bien ce qui se joue fondamentalement autour de la notion de *patrimoine*. La patrimonialisation intervient généralement dans un contexte où un héritage quelconque a perdu sa fonction d'origine et sa valeur d'usage et a changé de propriétaire (par exemple, une ancienne usine ou un ancien château) : se joue alors sa transmission (ou sa disparition/dénaturation) et sa réappropriation. L'objet patrimonialisé, passe donc du statut de *trace* à celui de *marque*, revendiquée par un collectif (plus ou moins large) et transformée par celui-ci, qui y laisse son empreinte (restauration, reconversion...). Mes recherches ont beaucoup porté sur ce qui se joue autour de la patrimonialisation, en termes de revalorisation et de réappropriation de certains lieux, où celles et ceux qui sont passés, ont vécu, travaillé, sont invoqués par des groupes sociaux (associations, collectifs, communautés de tailles diverses...) dans

⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/marque>

le temps présent, pour en retirer une certaine légitimité.

Sans que j’en aie eu véritablement conscience, du moins dans les premiers temps où je croisais patrimonialisation et appropriation de l’espace, à partir de la deuxième moitié des années 1990, une telle démarche s’inscrivait dans une réaffirmation de l’intérêt pour la matérialité en géographie, dans un contexte d’affiliation plus affirmée aux sciences sociales. Parler d’héritages architecturaux, urbains, paysagers et des enjeux de pouvoir qui y sont associés, raisonner plus largement en termes de dimension spatiale des rapports sociaux, renvoyait explicitement à la concrétude et à la matérialité des pratiques sociales et s’inscrivait dans ce tournant spatial et matériel opéré par les sciences sociales dans les années 1990.

Traces de l’action artistique : au-delà de l’anonymat

Même si la discipline n’en a pas l’exclusivité, l’appel à contribution mentionne le caractère « géographique » de l’information relative aux « traces laissées par l’activité artistique ». Il s’agit de penser ici l’action artistique comme transformation matérielle de l’espace et d’envisager les dynamiques induites, « la circulation des œuvres et des styles ». Poser la question des *traces* laissées par les faits artistiques, c’est donc partir du principe que ceux-ci ont inévitablement une dimension spatiale et une matérialité qui les inscrit durablement dans l’espace.

Mais c’est aussi reconnaître que ces faits artistiques peuvent à un moment donné avoir été perdus de vue ou ne plus faire sens (à l’état de *trace*), dans une logique analogue à celle de la perte de fonction d’un édifice ou d’un objet, potentiellement patrimonialisable. Faire parler les traces de l’action artistique, c’est donc faire confiance à la matérialité et à la spatialité pour produire une connaissance sur l’action artistique dont elles sont l’indice.

Raisonner en terme de *trace* à propos des faits artistiques, c’est donc s’inscrire dans une sorte d’enquête, visant à identifier qui « a inscrit l’art dans l’espace » et avec quelle finalité. C’est par exemple ce que Gianni Papi a réalisé pour attribuer des œuvres anonymes, répertoriées sous l’intitulé de « Maître du jugement de Salomon », au jeune Ribera, œuvres qu’il a réalisées durant son séjour romain.⁶ Des tableaux retrouvés et identifiés dans telle ou telle église, principalement françaises, permettent de reconstituer l’itinéraire, le parcours artistique du peintre espagnol, en identifiant lieux de formation, commanditaires et peintres de son temps qui ont pu l’influencer.

Ce travail s’avère redoutable car si nous sommes ici, en ce début du XVII^e siècle italien, dans un lieu et un temps où la notion d’artiste est avérée⁷, le rapport à la copie, l’usage de la signature individuelle, le travail d’atelier sont encore éloignés de notre conception occidentale et contemporaine de l’artiste individualisé et de l’œuvre « unique » et « authentique ».

Partir sur les traces des faits artistiques, c’est également chercher à attribuer des noms à des sculpteurs africains, ces noms que le colonisateur ne s’était pas préoccupé de collecter, leur déniaient la qualité « d’artiste » : « pour des raisons diverses, (ces sculptures) sont devenues des « antiquités » d’une époque « primitive » indéfinissable et, comme pour les objets issus des fouilles archéologiques illégales, des œuvres anonymes »⁸. Dans le contexte postcolonial, identifier les auteurs des sculptures africaines est devenu un enjeu pour l’histoire de l’art : « Ceci n’est pas le catalogue d’une énième exposition d’œuvres d’art africain, élaboré à partir de différentes collections existantes, ceci est un défi : en partant de pièces choisies dans les musées européens, américains et africains et dans des collections privées, Lorenz Homberger et moi-même tentons de rendre visible le travail de création de ceux-là mêmes qui, pour la

⁶ Dominique Jacquot, Guillaume Kazerouni and Guillaume Kientz (dirs.), *Ribera à Rome, autour du premier Apostolado* (Rennes : Musées des Beaux-arts de Rennes, 2014).

⁷ La Renaissance et l’Humanisme sont passés par là.

⁸ Eberhard Fischer and Lorenz Homberger, *Les maîtres de la sculpture de Côte d’Ivoire* (Paris : Skira, Musée du Quai Branly, 2015), 11.

plupart, sont inconnus à ce jour. Nous voulons induire un regard nouveau sur l’art africain, rendre hommage aux extraordinaires réalisations plastiques de ces sculpteurs d’un passé pas si lointain. Enfin, nous voulons susciter à leur égard la reconnaissance qu’ils méritent »⁹. Selon les « ethnies » concernées, résultats d’une histoire et de formes d’hybridation permanentes, les chercheurs nous montrent que le statut du sculpteur n’est pas le même : appelé « maître » chez les Dan, il était sollicité de très loin et traité comme un hôte de marque ; chez les Sénoufo, les sculpteurs s’inscrivaient dans de grands ateliers, dans une approche plus collective (d’où la difficulté à identifier une signature individuelle), mais avec des maîtres, des compagnons et des apprentis (tous des hommes).

Cette histoire de l’art africain, qui travaille essentiellement sur des *traces*, au sens où je les ai définies, interroge « la fabrique des faits artistiques », au-delà de leur « invention » occidentale au début du XX^e siècle. Mouvement de reconnaissance ambivalent, puisque les marchands et les collectionneurs en ont fait des œuvres d’art, sans pour autant que les œuvres en question (voire les chefs d’œuvre reconnus comme tels) ne nécessitent d’être signées pour avoir de la valeur. *Retracer* cette circulation internationale des œuvres africaines, renvoie fondamentalement à cette fabrique artistique, au croisement entre créateurs, commanditaires, inventeurs, marchands, collectionneurs, muséographes... et au pouvoir de dire l’art, inégal selon les acteurs en présence et selon les lieux d’où ils parlent.

Traces : quels enjeux pour l’histoire de l’architecture ?

Il est intéressant de transposer ces réflexions appliquées spontanément aux objets artistiques (peintures, sculptures...), qui circulent aisément (biens meubles), aux édifices (biens immeubles). Que signifie le fait d’interroger les *traces* de la

création architecturale ? On peut noter tout d’abord que la problématique des *traces* est d’autant plus prégnante et pertinente dans ce champ de l’architecture : la dimension spatiale des traces architecturales est particulièrement saillante et durable ; d’autre part, l’anonymat est fréquent¹⁰, y compris parmi les œuvres héritées les plus reconnues, celles qui sont classées ou inscrites au titre des monuments historiques. Et pour le grand public, l’architecture ne sort de l’anonymat qu’à partir du XX^e siècle.

Même si elle est discutable¹¹, la typologie proposée par Régis Debray lors des entretiens du patrimoine de 1998 mérite d’être mobilisée ici. Il distingue tout d’abord « le monument-forme : un fait architectural, civil ou religieux, ancien ou contemporain, qui s’impose par ses qualités intrinsèques d’ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage »¹². Construit comme *marque* d’un pouvoir, d’une institution, d’une classe sociale dominante, le monument-forme est plus facile à *tracer* : même si le temps a pu effacer le nom des concepteurs, dont la « starisation » est finalement très récente, les commanditaires, le contexte de production peuvent être plus aisément identifiés.

Il n’en est pas de même pour ce qui concerne « le monument-trace » : inintentionnel, il n’a pas été fait pour qu’on se souvienne de lui mais pour être utile, et ne prétend pas au statut d’œuvre originale ou esthétique (...). Il ne renvoie pas à une institution mais à un milieu, un savoir-faire, un style »¹³. A travers cette expression, on peut entendre ce que l’on dénomme *patrimoine architectural* depuis les années 1970/80, pour désigner des édifices qui n’ont généralement pas été pensés comme création artistique afin d’honorer tel ou tel pouvoir, qui s’inscrivent souvent dans des séries, mais qui ont pris valeur

⁹ Ibid., 11.

¹⁰ La dimension collective de la création architecturale, sa durée, ont rendu plus difficile l’affirmation d’un créateur en la personne de l’architecte, même si là encore, la Renaissance marque une évolution des conceptions en vigueur.

¹¹ Vincent Veschambre, *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008).

¹² Régis Debray (dir.), *L’abus monumental*, Actes des entretiens du patrimoine n°4 (Paris : Fayard-éditions du patrimoine, 1999), 16.

¹³ Ibid.

d’art en perdant leur fonction d’origine, en étant menacés de disparition et en étant regardés autrement, ce que résume très bien Michel Melot dans un texte intitulé « Comment la beauté vient aux usines »¹⁴.

Il est donc intéressant de distinguer des édifices qui sont conçus d’emblée comme des créations, comme des *marques* destinées à se perpétuer, et des édifices qui ne sont pas à l’origine des signatures destinées à marquer durablement l’espace, ce que l’on appelle parfois « architecture sans architecte ». Partir sur leurs *traces*, c’est à la fois préciser les conditions et les acteurs de leur production, mais également reconstituer leur avènement en tant qu’objets de l’histoire de l’architecture.

Autour des traces : penser l’histoire de l’art comme archéologie ?

Si l’approche en terme de *trace* me semble particulièrement adaptée à l’histoire de l’architecture, c’est bien l’archéologie qui en est la plus familière. « Basée sur l’analyse des traces matérielles des sociétés »¹⁵, cette discipline est d’ailleurs au fondement de l’intérêt pour la matérialité, manifesté aujourd’hui fortement au sein des sciences sociales : l’ethnologie lui a d’ailleurs emprunté la notion de « civilisation matérielle ». Longtemps centrée sur les vestiges les plus visibles, néanmoins *traces* à interpréter, la discipline, profondément transformée par l’archéologie préventive, assume aujourd’hui le fait de travailler sur « les traces les plus ténues »¹⁶. Ce qui a permis par exemple de repositionner l’architecture gauloise entre celle des constructeurs de mégalithes et celle des Romains, là où l’histoire ne s’arrêtait guère. Cette architecture gauloise a longtemps été ignorée car elle avait le tort d’avoir été construite en matériaux périssables : alors que l’on cherchait les bâtiments maçonnés ou les murs de clôture à la

romaine, sont apparus « uniquement des fossés creusés dans le sol (...) et des trous correspondant à des silos à grain ou à des fondations de construction »¹⁷. Ces modestes traces ont permis durant ces dernières décennies de reconstituer des implantations humaines témoignant parfois d’une monumentalité certaine, à travers une trame dense d’implantations agricoles dans des campagnes intensément cultivées. L’idée selon laquelle les Gaulois auraient été de « piètres architectes », dressant des huttes au fond des bois, est aujourd’hui abandonnée : sont aujourd’hui restitués de vastes oppida, visiblement planifiés, avec places publiques, sanctuaires, espaces de marché, espaces d’habitations, demeures aristocratiques....

Le catalogue de la grande exposition « Gaulois, une exposition renversante »¹⁸, qui s’est tenue en 2011 à la Villette, est d’ailleurs un véritable plaidoyer pour les *traces*, en contrepoint d’ailleurs d’une discipline historique perçue comme dominante et faisant écran au travail de l’archéologie ; laquelle, « lorsqu’elle s’extrait de l’anecdote, de l’objet exceptionnel ou du site remarquable, (...) peut prétendre à lever le voile sur les sociétés oubliées de l’histoire, simplement parce qu’elles étaient ignorantes de l’écriture et/ou peu attachées à graver leur mémoire dans la pierre »¹⁹.

Cette conception d’une archéologie comme « anthropologie des sociétés disparues »²⁰ pourrait inspirer une histoire de l’art en quête de *traces* des faits artistiques. Une histoire de l’art attentive aux formes les moins bien identifiées et reconnues²¹, et au-delà des formes, à ce que nous disent ces expressions pensées et/ou reconnues comme artistiques, du rapport au monde développé par des individus créateurs, inscrits dans leur temps et dans leur société.

¹⁴ Michel Melot, « Comment la beauté vient aux usines », *L’Archéologie industrielle en France* 46 (2005), 4 -9.

¹⁵ Thierry Bonnot, *L’attachement aux choses* (Paris: CNRS éditions, 2014), 59.

¹⁶ François Malrain and Matthieu Poux (dirs), *Qui étaient les Gaulois* (Paris: La Martinière, 2011).

¹⁷ Ibid., 25.

¹⁸ Exposition temporaire du 19 octobre 2011 au 2 septembre 2012 à la Cité des sciences de la Villette.

¹⁹ Ibid., 32.

²⁰ Ibid., 187.

²¹ En écrivant cela, je repense à la très belle exposition *1917* au Centre Pompidou-Metz (2012), qui mettait sur le même plan le *Trench art* et les peintres devenus célèbres après la guerre.

Des traces pour construire des mémoires plurielles

« L'espace (...) garde trace et mémoire de tous gestes et toutes voix » écrivait François Bon à propos des ouvrières lorraines sacrifiées par Daewoo²². Une affirmation qui ouvre des perspectives considérables à tout chercheur attentif à la dimension spatiale des faits sociaux et qui nous rappelle que les *traces* sont matière à *mémoires*.

Un autre écrivain, Patrick Chamoiseau a même forgé la notion de *traces-mémoires* pour exprimer cet enjeu qu'il y a à pister les traces les moins spectaculaires, les plus ténues, pour alimenter la transmission de mémoires plurielles, non dominantes. L'auteur antillais nous montre que s'ils n'ont pas produit de monuments, s'ils sont restés silencieux à travers les écrits, s'ils ont été invisibilisés par l'Histoire, les Amérindiens, les Nègres marrons n'ont pas été uniquement du côté de « la parole qui s'envole » : ils ont laissé des empreintes, des traces (« les sentiers anciens des Nègres marrons, les pierres gravées des amérindiens, ou encore les tracés des quartiers créoles »²³), pour peu que l'on se donne la peine de les lire, de les faire parler et de les mettre en mémoire. A propos du baigne des Iles du Salut en Guyane française, Patrick Chamoiseau écrit :

« Je chante les mémoires contre la Mémoire. Je chante les Traces-mémoires contre le Monument. (...). Qu'est-ce qu'une Trace-mémoires ? C'est un espace oublié par l'Histoire et par la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les préserver (...) »²⁴

On ne peut mieux exprimer cet enjeu pour les poètes et les chercheurs que d'être attentifs à la pluralité des traces, y compris les plus ténues, les plus marginales (au sens spatial du terme) et les plus difficiles à faire parler. Il en va de notre capacité à rendre compte de la diversité des

productions culturelles et des inégalités en matière de valorisations et de transmissions mémorielles.

²² François Bon, *Daewoo* (Paris : Fayard, 2004), 85.

²³ Elodie Gaden, *Marquer la parole*, <http://www.lettres-et-arts.net/litteratures-etrangeres-et-francophones/223-introduction-et-problematisation-marquer-la-parole> (consulté le 2 décembre 2011)

²⁴ Patrick Chamoiseau, *Guyane : traces-mémoires du baigne*, (Paris : CNMH, 1994), 16.