

margaux bricler

ici en excès sur toute présence

exposition du 17 septembre au 14 octobre 2017

vernissage le 16 septembre à 18h30

Galerie Paradise, Centre de recherche et d'expérimentations en art contemporain

6 rue Sanlecque, 44000 Nantes / <http://www.galerie-paradise.fr/>



Sous nos paupières closes, les formes se muent en mots et les mots, à leur tour, en mémoire.

Dans les eaux glacées des iris, les récits prolifèrent, si bien que la vue, en tant que sens, n'existe pour ainsi dire jamais sans son corollaire intime : la lecture.

Que peut-il advenir lorsqu'au regard s'offrent des formes — a fortiori des sculptures — dépeuplées de leur texte ?

Que peut raconter un contenant désarticulé ? Que peuvent formuler la particule, le graphème, l'alphabet, privés de syntaxe ?

Les motifs récurrents de notre mémoire rétinienne s'étiolent dans la chaux et le gravas. Ils se taisent. Et convoquent dans leur silence austère les absents tutélaires.

L'énigme, la forme, la formule : ces objets épars obéissent à une géométrie non-euclidienne.

La dessiccation des chairs et la perte du verbe les ont laissés dériver sur la frisure du temps. Échoués sur un rivage atone, nous les recueillons et leur inventons une histoire. Le jeu et ses règles incombent à chacun.

Le temps revient.

Le temps, la syntaxe, la formule magique.

Ici, en excès, sur toute présence.

margaux bricler, Stromboli, août 2017

Je suis née en 1985 à Paris.

Sur mon parcours

Il y a vingt cinq ans, je séjournai, pour la première fois, à Rome, dans cette ville qui a gardé visibles toutes les couches de son passé et où affleurent toutes les traces de la culture visuelle européenne. La magie a opéré, faisant du traditionnel voyage en Italie le début d'une épopée affective et artistique dans laquelle je me suis engouffrée dès lors sans interruption, résorbant mon identité dans une lande avec laquelle je n'entretenais d'autre filiation que celle de la culture.

J'ai d'abord étudié la philologie et l'histoire de l'art italiennes à l'université, avant d'entrer aux Beaux Arts de Paris dans l'atelier de Giuseppe Penone, dont je suis sortie en 2013 avec les félicitations du jury.

J'ai ensuite fait plusieurs résidences, qui m'ont amenée à vivre à Rotterdam, à Madrid, et à séjourner en Suède et plus récemment à Nantes. Mon travail a été montré à Paris (exposition personnelle à la Galerie Michel Rein, expositions collectives au Palais des Beaux-Arts, à la Galerie Odile Ouizeman, Galerie Coullaud & Kolinsky), à Barcelone, à Madrid, à Murcia, au couvent de la Tourette à Lyon, à Rotterdam,...

Je travaille avec la Galerie Michel Rein, Paris.

Sur ma pratique

C'est lors de ma première exposition personnelle, *un œuf, un caillou, un chat*, à la Galerie Michel Rein (mars-mai 2016) que j'ai pu montrer les différents aspects de ma pratique :

- installations et sculptures, où quelques collages et «ready made» côtoient des objets artisanaux et précieux ;
- dispositifs photographiques ;
- vidéos performancielles
- *films*, au sens d'une durée et d'une narration plus littéraire, qui prend sa source dans l'histoire du cinématographe.

Mon travail interroge de manière plus ou moins frontale, plus ou moins 'consciente' :

- l'anachronisme en concomitance d'un questionnement sur la contemporanéité
- le hasard comme point de rencontre entre l'absolue contingence et la détermination la plus totale
- la mélancolie (comme condition créatrice et comme position politique de retranchement)
- l'organisation des "figures du savoir" à la Renaissance : similitudes, signatures, équivalences, ressemblances... et l'espace métaphorique de la mémoire, tout en considérant l'impuissance du langage à décrire le monde.

Ces topiques se déploient et se répondent dans chacune de mes œuvres, et esquissent ensuite des récits dans les accrochages d'exposition, que j'envisage comme des constellations.

Nous sommes tous tributaires des couches géologiques qui ont sédimenté tant notre rapport au savoir que nos désirs et choix plastiques. Aussi, existe en moi une très forte croyance dans un espace rétinien et sensible, où résonnent simultanément d'innombrables polyphonies linguistiques. Toute ma pratique est tantôt déchirée, tantôt au contraire suturée, par l'attraction de deux pôles : la prévalence, *en dépit de tout*, de la langue, ou son épuisement par la simultanéité visuelle de signifiants.

Il s'agit là de ma propre appréhension du réel restituée par des œuvres qui sont toujours signifiantes lors même que le sens en est évacué. La tautologie, la magie ou la paranoïa reliant le disparate sont tombées en désuétude. Ce qui m'importe, c'est de créer, dans et par la matière et la plasticité d'une pièce, des effets de prisme et d'entonnoir concentrant le regard et le ressenti à l'endroit où ceux-ci imploseront, retournant à la dispersion, dans laquelle chacun sera susceptible d'élire l'épaisseur sémantique et émotive la plus forte.

Sur l'exposition *ici en excès sur toute présence*

C'est dans l'échancrure de l'anachronisme que s'est engagé tout mon travail, pendant les deux mois et demi de résidence à Paradise, Centre de recherche et d'expérimentation en art contemporain à Nantes. *L'entretemps* de la suspension d'un sens compact, pour faire tinter les polyphonies recelées dans la matière d'une sculpture, ou dans le croisement fantasmé de ceux que j'appelle «les absents tutélaires», Bramantino, Diogène, Siméon le Stylite (au travers d'une icône et du film de Buñuel), Albrecht Dürer, Thomas Mann (la Montagne magique), Goethe (Faust et la figure de Méphistophélès) et Georges Bataille.

J'ai souhaité louvoyer dans la matière du temps tel qu'on en fait l'expérience rétinienne et charnelle en Italie, en Grèce, et au Moyent-Orient, tout en traversant ce que je perçois comme notre identité européenne, notre existence ici et maintenant dans un lieu qui est fait d'ailleurs et de temporalités superposées. Ce qui s'offre à la déambulation du regardeur, c'est je crois, l'expérience pneumatique du temps à travers des sculptures et des photographies énigmatiques, comme si nous pouvions dissocier notre être du *hic et nunc*, faire le choix puis êtreindre des contemporanéités différentes, affabulées et fantasmées.

L'art de la mémoire a été très important dans le développement de l'humanisme italien du XVème siècle. Certains penseurs cherchaient en effet à situer métaphoriquement et idéalement les lieux — les maisons — de la mémoire. C'était une discipline extrêmement érudite et qui entrait dans les recherches hermétiques de l'époque, et qui donna lieu à des expériences plastiques très intéressantes. Je pense au Théâtre de la mémoire, développé par Camillo au début du XVIème siècle : il s'agissait d'un théâtre particulier, parce que le spectateur était au centre de la scène, entouré d'objets énigmatiques qui excitaient ses souvenirs et développaient ses facultés mémorielles puisqu'un sens devait être assigné à chacun d'entre eux. Je pense qu'il y a quelque chose de ce théâtre dans l'exposition *ici en excès sur toute présence* et dans mon travail en général, à la différence que le sens des pièces est suspendu et grand ouvert. J'en connais les prémisses et j'en livre les clefs dans le titre de chacune d'en elles, sans pour autant souhaiter les écraser par la lecture que j'en fais.

Aussi, ce que je vais à présent écrire à leur propos est toujours instable et personnel : car je ne crois pas que mon travail relève de l'art conceptuel. Il engage un rapport à la culture savante — que je revendique comme arme politique première pour se mouvoir dans le monde et prendre position, mais ne se départit jamais de la poésie comme lieu d'interprétations infinies, fécondes et individuelles. Chaque pièce devient le prétexte aphrodisiaque à la digression, à la production d'histoire, et à une dérive joyeuse dans le pli de la mémoire.

VUES GÉNÉRALES DE L'EXPOSITION









DESCRIPTION DES ŒUVRES PRÉSENTÉES

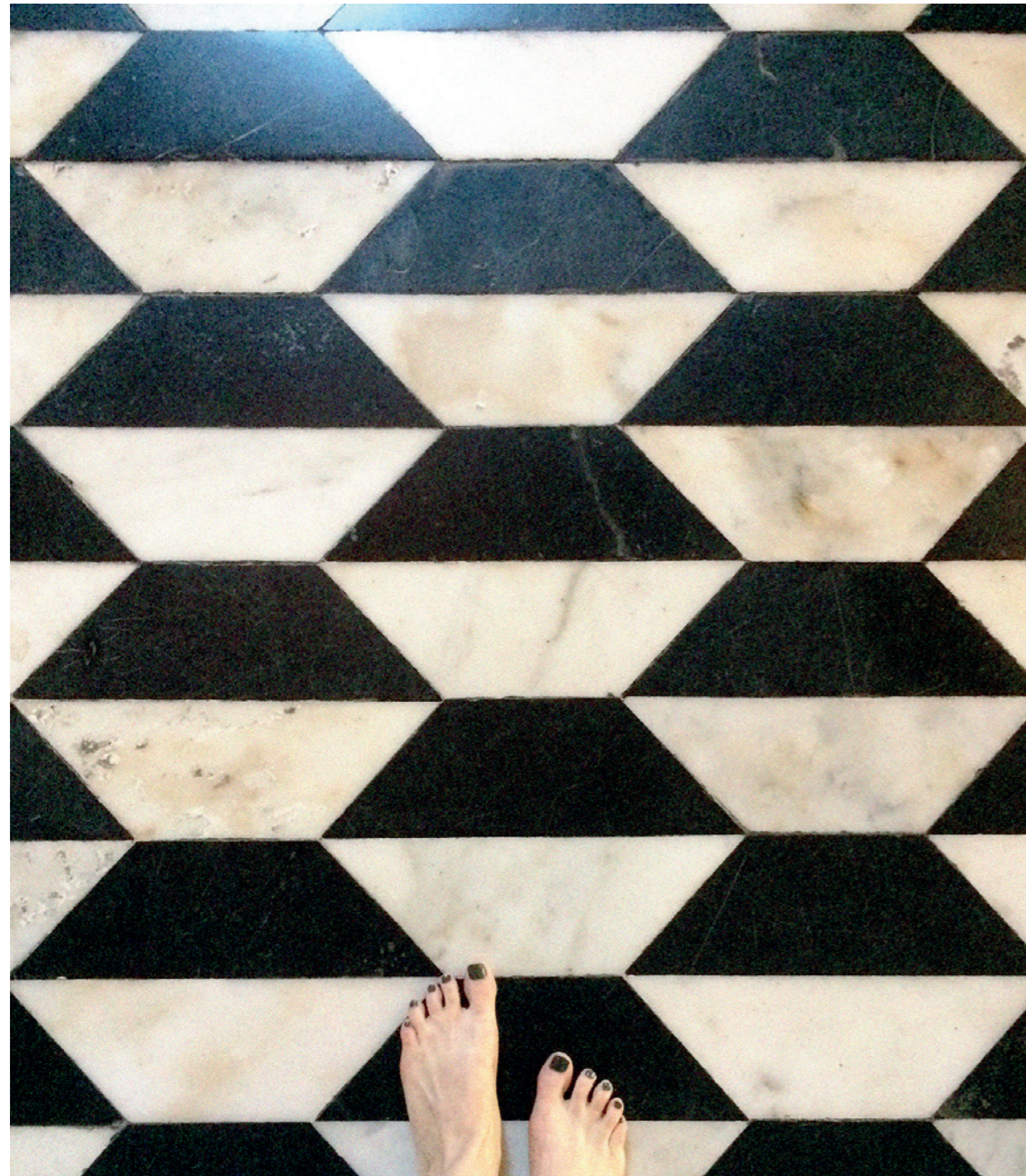
ici en excès sur toute présence (I/ solum)
2017
tirage lambda sur panneau de bois, 50,5 x 44,5 cm

En latin, *SOLUM* signifie à la fois «seuil» et «seul». C'est donc par la matérialisation d'un seuil que l'on pénètre dans l'exposition, dans lequel on risque de trébucher.

Trébuchons donc, car ce seuil indique un changement d'espace, la photographie — des pieds nus sur un pavement de marbre noir et blanc — étant deux fois plus petite que ce qu'était, sans doute, la réalité.

Le seuil préfigure plusieurs formes qui reviendront tout au long de la déambulation : un partage manichéen du blanc et du noir, un rapport spécifique à l'échelle (agrandissement et rapetissement), et deux trapèzes irréguliers posés l'un sur l'autre.

La deuxième acception du terme *solum*, « seul », annonce également la figure de l'hermite, du marginal et du mélancolique, qui traversent toute l'exposition de part en part.



ici en excès sur toute présence (2/ l'énigme de Bramantino)

2017,

Béton, oxyde de fer et de cuivre, dimensions variables

C'est à partir de l'Adoration des Mages (Epiphanie), œuvre du peintre milanais Bramantino de 1501-1503, que j'ai réalisée la présente sculpture. En effet, trois contenants sont posés au premier plan de cette huile sur panneau de bois conservée à la National Gallery à Londres. Et de ces trois contenants nous avons perdu l'entière signification, les historiens de l'art s'accordant pour dire qu'elle était parfaitement lisible et comprise par les fidèles du Milan Ambrosien des premiers jours du XVI^e siècle.

Trois contenants, donc, aujourd'hui aphones et ouverts à toutes les spéculations historiques et poétiques, dont le sens est celé par les voiles de poussière d'histoire qui nous en séparent.

En sortant les contenants muets de la peinture et en les restituant au présent commun, j'ai opéré un changement d'échelle, c'est-à-dire qu'ils sont réifiés à l'échelle de la réalité représentée, soit plus ou moins 70 x 50 centimètres par sarcophage (c'est un tableau de dimensions modestes, il mesure 60 x 58 centimètres).

Lors de ce voyage fantasmé à travers le temps, ces contenants ont subi quelques modifications : si l'on devine du marbre coloré, ils se présentent désormais dans un béton teinté dans la masse. Ils sont orphelins de leur peinture-mère, dépouillés dans le présent où nous nous trouvons d'une explication par leur source, imposant leurs silhouettes incongrues et mutiques.

Le regardeur fait face à un objet sacré à la temporalité douteuse. Les éléments apparaissent comme autant de ruines reconstituées, rapprochées sans qu'aucun sens puisse être contenu dans leurs angles ouverts sinon la fluidité du peut-être. Il n'y a pas résolution à l'étrangeté de l'ensemble, et l'on perçoit un trouble, celui du sujet qui est atténué.







ici en excès sur toute présence (3/ les absents tutélaires)

2017

Digigraphie sur panneau de bois, 70 x 56 cm

Particolare d'un lit au linge froissé, le fragment nourrit l'abstraction et, encore une fois, atténue le sujet.

Dans les plis d'un drapé sans âge, le regard vagabonde, et l'œil mémoriel divague. S'agit-il d'un lieu éclairé par la lampe inactinique de la chambre de développement photographique ? Est-ce un paysage intérieur, vallonné de dunes de sable rouge ? Est-ce un suaire entièrement taché de sang ?

Le drapé, qui surgit de toute l'histoire iconographique européenne, réapparaîtra dans d'autres œuvres de l'exposition. Le drapé comme puissance érotique à la fois sensuelle et cérébrale, dont les sinuosités épaisses et planes sont autant de chemins à parcourir pour la seule joie / jouissance du possible, de l'éventuellement contenu, d'autres drapés et d'autres textes charriés, en *sottovoce*, dans le territoire que l'image cadre sans pour autant lui imposer de limites.



ici en excès sur toute présence (4/ parfois Diogène prend une douche)

2017

Techniques mixtes, dimensions variables

Quatre éléments et une indication joueuse dans le titre. Cette installation, qui convoque Diogène, se déploie selon la forme ostentatoire et dramatisée de la présentation de reliques. Quels sont donc ces éléments qui décrivent une ligne sagittale sur le mur ?

- un savon noir
- une bassine percée en fer blanc rouillé
- un miroir dont le mercure s'écaille
- un grand pan de jersey de soie, blanc et noir.

Si l'on en croit le titre, il s'agirait d'objets provenant de la salle de bain du Chien céleste, de Diogène clochard, par définition et par décision vagabond (le second, après Bramantino, des absent tutélares). Impossible certes, mais restons-en au titre.

Le savon, dans sa géométrie desséchée et son air trompeur d'obsidienne molle, c'est le polyèdre de la gravure *Melencolia I* d'Albrecht Dürer. Première occurrence d'un solide non-platonicien sur lequel j'ai déjà beaucoup travaillé. Et par cette occurrence, la convocation d'autres Absents qui me poursuivent depuis des années : Dürer, pour sûr, la Mélancolie (ou le mélancolique) et par devers-elle, Saturne. Ce savon, de quoi est-il fait ? Dans la tourbe du moule, du savon et du pigment noir de suie. Pouvoir lavant intact, il dégrasse pour de vrai, sans cesser de noircir les mains. S'agit-il, au demeurant, d'un paradoxe ? Ou d'un symbole de réconciliation : géométrie contredite, dureté molle, saleté lavante.

Je cite Jean Starobinski, citant lui-même Hartmut Böhme dans *Critique de la mélancolie et mélancolie de la critique*, dans *Natur und Subjekt* (Frankfurt/Main, 1988 : Kasseler Philosophische Schriften) :

“ En se dissociant à partir de l'expérience d'une division fondamentale, l'art se met sous le signe de Saturne : il forme ses œuvres dans les zones de la douleur et du silence, dans le royaume d'ombre de la contemplation qui a abdiqué devant les pouvoirs de l'histoire. ”

La division fondamentale ; *SOLUM*, lisait-on en entrant dans l'exposition. Nous y sommes. Mais la division s'opère en amont d'un retour, puisque l'art 'forme ses œuvres' pour la communauté (désœuvrée) des infinies singularités. Dès lors, le paradoxe n'est qu'un leurre, et l'oxymore, dirait-on en commentaire de texte, recouvre sa puissance poétique et maïeutique. Le grand drapé ne porte que l'illusion d'une suture, et dans le blanc l'on lit la capillarité de l'encre noire, tout comme la partie teintée ne se départit pas de sa trame blanche. Sur les plis blancs, les ombres créent de nouveaux noirs. Le miroir ne reflète presque plus rien, mais le reflet d'un miroir n'est rien, s'il n'est prolongé par la renaissance dans autre chose, dans la métamorphose fleurie. Autre convocation : le sacrifice de Narcisse. Et cette bassine percée, encore un contenant qui ne pourra jamais plus retenir ou délimiter quoi que ce soit ? Dans le *Gorgias*, Socrate (à travers Platon) use de l'image du tonneau : laisser libre cours à ses désirs serait se condamner à une éternelle frustration. Calliclès répond : “ Quand le tonneau est rempli, on n'a plus ni joies ni peines, mais ce qui fait l'agrément d'une vie, c'est d'y verser le plus possible. ”

Diogène, son tonneau (sa jarre en fait), son écuelle, son manteau ou son suaire. La constellation de ses attribut devient le prétexte pour un ensemble polysémique où résonne la radicalité absolue de l'éthique en tant qu'esthétique merveilleuse, à travers le précieux et le rebut, la division et la réconciliation, dans le brouhaha ténu d'un chœur cosmogonique.











ici en excès sur toute présence (5/ Diogène? avant la douche)

2017

Tirage lambda sur panneau de bois, 25 x 30 cm

Car est-ce Diogène, ce visage fardé de nuit s'enfonçant dans la nuit plus profonde encore d'un contexte évincé ?

Personnage sans temporalité, plus grand que nature, arraché à un autre travail réalisé cette année, Les vestiges du hasard (I/ archéologie du nombre). Dans ce film, cette même figure hiératique et androgyne incarnait un Mephistophélès goethéen.

Souvenir cinématographique et photographie de plateau donc, mais qui, ici transposée, devient un autre visage. Réversibilité du masque, nous voilà peut-être dans une contrée Machiavelienne, ou devant l'une de ces statues de marbre noir aux yeux d'albâtre, ou bien encore face à l'instabilité lumineuse de la suie.

Les iris fuient vers notre droite, ordonnant une direction confuse vers d'autres portraits, ou vers une colonne abandonnée. Pourtant, c'est la contingence du lieu qui indique tel ou tel rapprochement. Approchons-nous, donc.





ici en excès sur toute présence (6/ Clawdia Chauchat ange de la mélancolie, après Albrecht Dürer et Thomas Mann)

2017

Tirage lambda sur panneau de bois, 19,5 x 24 cm

“ Sa voisine de devant tourna la tête quand il s'assit, il est vrai, et le dévisagea de ses yeux étroits. C'était Madame Chauchat, qu'il reconnut avec une certaine exaspération. (...) Madame Chauchat était mollement affalée sur sa chaise, toute voûtée, les épaules tombantes et, par surcroît, la tête en avant, si bien qu'une vertèbre cervicale saillait à l'arrière de sa blouse. Pribislav avait eu le même port de tête, mais à sa différence, cet élève modèle s'était couvert de gloire (ce n'était néanmoins pas pour cette raison que Hans lui avait emprunté son crayon) tandis que de toute évidence, l'attitude nonchalante de Madame Chauchat, ses claquements de porte, l'indélicatesse de ses regards, étaient liés à sa maladie, voire exprimaient une liberté sans entraves, et ses avantages peu honorables, quoique presque illimités, dont le jeune Monsieur Albin avait fait étalage... Les pensées de Hans s'embrouillèrent pendant qu'il observait le dos relâché de Madame Chauchat.”

Thomas Mann, *La montagne magique*, traduction de Claire de Oliveira (Paris, Fayard, 2016)

Si la figure du mélancolique s'épand dans tout le roman de Thomas Mann, c'est en lisant la nouvelle traduction de Claire de Oliveira que ce passage m'est apparu comme une vision, un cadrage de la gravure de Dürer par l'arrière, comme si le narrateur se trouvait derrière l'Ange de la Mélancolie. Le cliché a été pris au pied du Stromboli — autre montagne magique, l'anecdote venant redoubler l'image d'un territoire et d'un présent encore différents et différés.

Le titre de la pièce donne donc mes clés de lecture, c'est-à-dire qu'il en propose un certain cadre. Le regard peut lui-même déborder de ce cadre, comme la végétation déborde derrière l'arête blanche de la maison qui partage la photographie en deux aires de même surface.

La photographie est tirée aux dimensions de la gravure *Melencolia I*, dont le format, au demeurant, est inversé horizontalement.



ici en excès sur toute présence (7/ sous nos paupières closes)

2017

Tirage lambda sur panneau de bois, 25 x 30 cm

“ Une épée bonne et bien aiguisée peut servir à la justice comme au meurtre. L'épée est-elle pour autant meilleure ou pire ? Il en va de même des arts.”

Albrecht Dürer, Vom Nutzen des Wissens (Schriften und Briefe Reclam Verlag DDR).

“ Les végétaux se dirigent uniformément vers le soleil et, au contraire, les êtres humains, bien qu'ils soient phalloïdes, comme les arbres, en détournent nécessairement les yeux.”

Georges Bataille, L'Anus solaire, 1931

S'agirait-il d'un autoportrait de l'artiste en sculpteur, affublé de l'instrument qui tranche la matière ? Ou d'un autoportrait *bataillien* embrouillant les souvenirs de l'*Anus solaire*, de l'*Histoire de l'Œil* et du *Bleu du ciel* ?

Encore une fois, le sujet de la photographie est décontextualisé, encastré d'un paysage où ne subsiste que le dégradé azur du ciel et de la mer. L'effrangement de l'air et de l'eau rappelle le tissu de Diogène, où la suture du noir et du blanc était en fait une rencontre par capillarité. L'abstraction étale de ce paysage évoque les toiles de fond qu'utilisaient les photographes des débuts du XX^{ème} siècle.

Le couteau affûté qui sert de lunettes de soleil tranche effectivement la lumière, et devient le prolongement du paysage, qu'il reflète parfaitement. La posture — ou la pose — du modèle se tient sur la ligne de crête du radical et du ridicule, les deux possibilités étant simultanément vraies.

La nudité du sujet, l'idéalité du paysage et l'objet *couteau*, choisi pour sa neutralité, participent d'un effondrement de la temporalité au profit d'une image allégorique, dont le contenu signifié demeure cependant énigmatique.



ici en excès sur toute présence (8/ la dessiccation du stylite)

2017

Béton, cire d'abeille et cire de fonderie, 130 x 40 cm ca.

Les Absents tutélaires : la figure du Stylite en fait partie, au point que mon diplôme de fin d'études aux Beaux-Arts était tout entier dévolu à cette figure de radicalité et de verticalité. Le plus célèbre de tous, Siméon le Stylite, vécut au IV^{ème} siècle de notre ère aux confins de la Turquie et de la Syrie. C'était un moine anachorète dont la foi et la dévotion s'exprimaient par la recherche d'une austérité toujours plus grande. La légende dit qu'il découvrit un jour un pilier qui demeurait parmi les ruines ; il y avait une petite plateforme à son sommet sur laquelle il décida de passer sa vie.

Ne pouvant échapper au monde *horizontalement*, Siméon tenta de lui échapper *verticalement*. Cette forme nouvelle et étrange d'ascétisme interrogea les autres anachorètes du désert, tant sa radicalité la plaçait dans la frange indistincte de l'humilité et de l'orgueil.

Les hagiographes écrivent que le premier pilier sur lequel il se hissa avait un peu plus de quatre mètres de haut ; d'autres le remplacèrent ensuite et le dernier, sur lequel il mourut, était semble-t-il haut de plus de quinze mètres. Les récits diffèrent sur le nombre d'années qu'il passa juché sur ce chapiteau d'environ un mètre carré : trente ans selon les uns, trente neuf selon les autres.

Voici donc la colonne du Stylite, coulée en béton selon un modèle formel trouvé sur une icône orthodoxe du X^è siècle (Siméon étant un saint très important dans le christianisme byzantin, on en trouve pléthore de représentations).

Selon le principe du changement d'échelle et du Théâtre de la mémoire, la colonne mesure un mètre trente ; elle reprend la forme des trapèzes superposés qu'annonçait la première pièce de l'exposition, ici en excès sur toute présence (1/ solum).

Pour des questions de résistance de matériau et de poids, le fût a été affiné par rapport à la peinture-mère. Les parois du coffrage ont été revêtues d'une fine membrane de silicone froissé, de sorte que le béton porte les marques d'un drapé ; moulé dans du carton, les arêtes inférieures du fût se sont affaissées sous le poids de la matière, conférant à l'objet une certaine mollesse, une géométrie contredite.

Le traitement du chapiteau exagère encore le drapé ; il est couronné d'une plaque de cire d'abeille et de cire de fonderie, fondues dans un moule parfaitement carré. La matière molle et translucide de la cire engage un curieux dialogue avec le béton, dont elle rétablit l'orthogonalité.

Au regard de la désolation minérale de la chaux et du gravas, cette présence organique et en quelque sorte 'sale' poursuit la narration de l'histoire du Saint, hors de l'hagiographie et de la légende. Ici, l'aridité du soleil levantin a eu raison de la pensée du Stylite et de son extrême mise en acte, condamnant son orgueil et ses chairs à fondre pour retrouver l'horizontalité dont Siméon avait toujours tâché de s'extirper.

Horizontalité et verticalité, dualité simultanée du radical et du ridicule : dans un effet de perspective, l'autoportrait de l'artiste flotte en désuétude au dessus de la colonne, indiquant l'une des pistes dans le froissement des interprétations possibles.







ici en excès sur toute présence (9/ mémoire rétinienne)

2017

Plâtre, impression jet d'encre, dimensions variables

C'est cette même figure du Stylite qui conclut la déambulation dans l'exposition, décrivant le tracé d'un cercle : arrivés par l'horizontalité d'un seuil, un pavement de marbre blanc et noir composé de trapèzes superposés, nous sortons par une installation verticale, où l'on retrouve les mêmes éléments formels.

Au premier plan, posée au sol, la colonne du Stylite a encore rapetissé ; maquette de plâtre de 42 centimètres de haut, elle est éclairée par le haut. Sa blancheur est épaissie d'un jeu d'ombres.

Derrière elle, un photogramme extrait de *Simon du Désert*, film de l'époque mexicaine de Luis Buñuel, sorti en 1965. Le papier sur lequel il est imprimé est ordinaire, mais la technique d'impression est en elle-même intéressante, puisque seule de l'encre noire est utilisée. Il n'y a pas de gris dans l'image, seulement un principe de densités différentes de noir et de blanc purs.

Au sommet de la colonne de tradition classique de Buñuel, le Saint se dissout dans l'éther, étreint dans les tenailles du geste radical, ou ridicule. Devant, le chapiteau de la colonne byzantine de plâtre se révèle être un contenant dont la vacuité est dramatisée par la crudité de la lumière blanche.

Elle clôt — temporairement — l'exposition en embrassant toutes les variations de sens et de formes qui l'ont traversée : matériaux pauvres, formes moulées, contenants vides, réconciliations des contraires, effrangement du blanc et du noir, pli et drapés (car le plâtre de la colonne a lui-aussi été coulé dans un moule froissé), et la figure humaine devenant l'ectoplasme mutique d'un tissu littéraire en sottovoce, ce récit que nous ne devons pas oublier; que nous devons en quelque sorte préserver, à la manière de chacun, de ses propres souvenirs, de son désir de dérive ou de son appétit plus hermétique de recherche.



