



Hubert Duprat

Musée d'Art moderne
de Paris

Paris
Musées



5



6



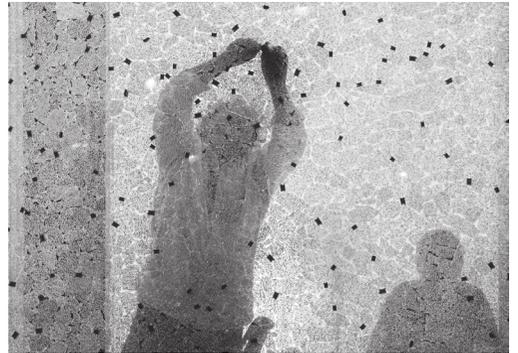
7



8



9



10





Sans titre, 2008, cristaux de calcite optique, hauteur : 100 cm, diamètre : 75 cm. Collection particulière



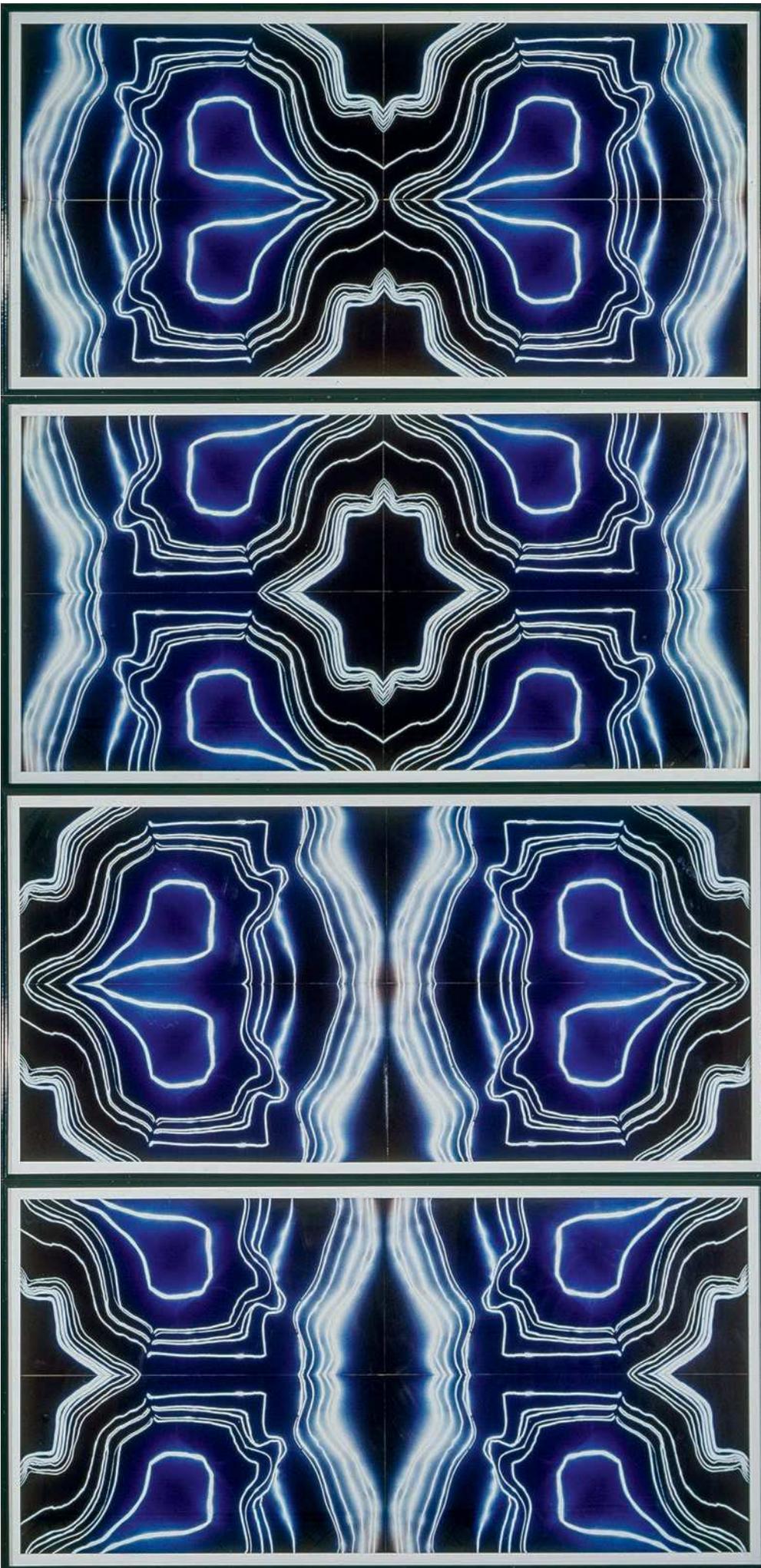
Sans titre (détail), 2008



Sans titre (Les Cakes), 1989, béton, hauteur : 120 cm, largeur : 180 cm, épaisseur : 38, 65, 23 cm.
Collection Nathalie et Jean-François Dumont, collection particulière et collection de l'artiste



Sans titre, 2002, encre de Chine sur contreplaqué découpé, 310 × 420 cm. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris



Les Agates, 1986-1989, Cibachrome, 76 × 160 cm chaque.
Collection Fonds régional d'art contemporain Bretagne, Rennes

*Des contes
à dormir debout,
ou le musée
rétrospectif*

Patricia
Falguières

1. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Francfort-sur-le-Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.

2. C'est le sous-titre du grand ouvrage publié par J. Boucher de Perthes à Paris entre 1847 et 1864: *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*.

Il est une association de deux mots qui sonne mal à nos oreilles de modernes : celle d'« art » et d'« industrie ». Elle eut, pourtant, valeur courante au XIX^e siècle dans toute l'Europe. On désignait comme « arts industriels » ou « industrie artistique » tout un champ de production qui requérait le savoir-faire et l'invention des artistes, des éléments du décor architectural au papier peint, du mobilier urbain à l'orfèvrerie, à la céramique, à la photographie... L'architecte Gottfried Semper en entreprit l'exploration méthodique dans *Der Stil*¹, le plus ambitieux traité qu'on ait consacré aux arts au cours du XIX^e siècle. Il y organisait, autour de pratiques techniques rapportées à leurs gestes essentiels, le tout de l'histoire humaine : le tissage, le moulage, l'assemblage des bois de charpente, la frappe du métal et les matériaux qui leur sont propres livraient la clef de la plus ancienne histoire des arts humains autant que l'intelligence des nouveaux modes de production industrielle. Le succès des analyses de Semper fut éclatant dans toute l'Europe, sauf en France. En Allemagne et en Europe centrale, écoles et musées d'art industriel se multiplièrent, la notion de *Kunstindustrie* fit son apparition dans les publications des historiens de l'art : en 1901, *L'Industrie d'art romaine tardive* d'Aloïs Riegl vint couronner la puissance heuristique d'une notion complètement naturalisée. Mais, en France, un tout autre partage s'imposa à la fin du XIX^e siècle : à l'art industriel, ici étroitement associé au savoir-faire et à la tradition des ornemanistes et des artisans du luxe, se substitua la notion d'« arts décoratifs ». Il s'agissait d'extraire l'art de toute compromission malsonnante avec le monde de la production, de préserver sa singularité et sa pureté.

Il est un domaine cependant où la notion d'industrie artistique ou d'art industriel continua d'apporter un éclairage irremplaçable, celui des enquêtes sur l'origine de l'humanité. Un champ nouveau du savoir, en rupture totale avec l'autorité de la Bible, s'est ouvert lorsque, dans la première moitié du XIX^e siècle, l'archéologue amateur Jacques Boucher de Perthes reconnut, dans les fines dentelures et les écailles dont s'ornaient certains cailloux de silex repérés dans les gravières de la Somme, les marques du labeur humain. Bifaces taillés puis haches polies devinrent les témoignages de « l'industrie primitive et des arts à leur origine² ». La temporalité des plus anciens outils de l'humanité excédait toute histoire écrite, elle relevait de la géologie : inscrit dans les plis de processus de sédimentation millénaires, au plus près des ossements d'animaux presque fabuleux (mammouths, aurochs, cerfs ou bouquetins), chaque silex travaillé par la main de l'homme, chaque hache, chaque propulseur, chaque bâton percé, la moindre squame d'ivoire gravé et orné de figures témoignaient contre la chronologie

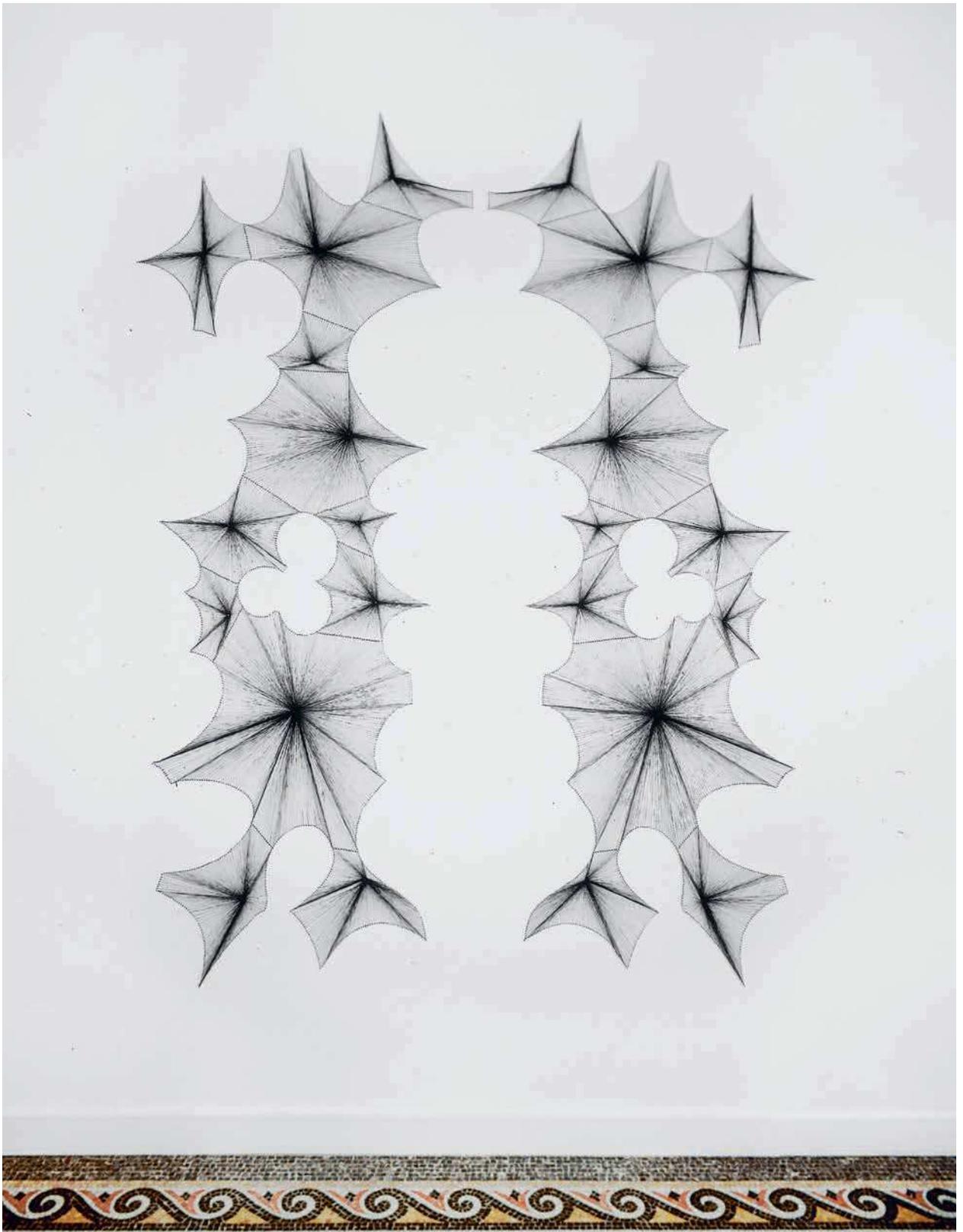
biblique. L'industrie artistique permettait de réécrire l'histoire de l'humanité, elle lui donnait une trame narrative, celle des gestes techniques et des outils et de leurs modes d'évolution particuliers. C'est donc sous la double catégorie du « travail » et de l'« art » que bifaces, haches et propulseurs furent rassemblés et offerts au regard du public à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, dans la Galerie de l'Histoire du travail – ou musée rétrospectif – où les outils de « cet ouvrier des temps primitifs [qui] fut à la fois le premier artiste et le premier industriel » (selon la formule de Boucher de Perthes) furent répartis dans les trois sections de l'« industrie acheuléenne », l'« industrie moustérienne » et l'« industrie solutréenne³ », instaurant une nouvelle périodisation de l'histoire de l'humanité. Pendant tout le XX^e siècle, l'archéologie préhistorique demeura le sanctuaire d'une notion – l'industrie artistique – qui, si elle n'avait plus aucun crédit chez les artistes, les philosophes ou les historiens de l'art, conservait, au prix de re-nominations successives (chaînes opératoires, technologie, anthropologie des techniques...), toute sa puissance de suggestion pour les anthropologues : il s'agissait toujours de conférer aux gestes de la frappe, de la taille ou du polissage, restitués dans leur enchaînement postural et logique, dans leur économie (la série), leur capacité à restituer le tout d'une culture. Au contraire, ce n'est qu'exceptionnellement et par à-coups qu'elle venait inquiéter les catégories sur lesquelles s'étaient établis le travail des artistes et les commentaires des critiques d'art. Les nombreuses publications archéologiques des *Cahiers d'art* de Christian Zervos ou *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* de George Kubler (1962), malgré un succès immédiat auprès de nombre d'artistes⁴, n'eurent en effet jamais la puissance de remettre en cause une division apparemment inébranlable entre objets de l'art et objets techniques⁵. L'assaut donné à cette frontière par les artistes modernes devait advenir d'une tout autre aire de la culture : de la chaîne industrielle et de la vitrine commerciale dont le ready-made duchampien concentre la puissance critique.

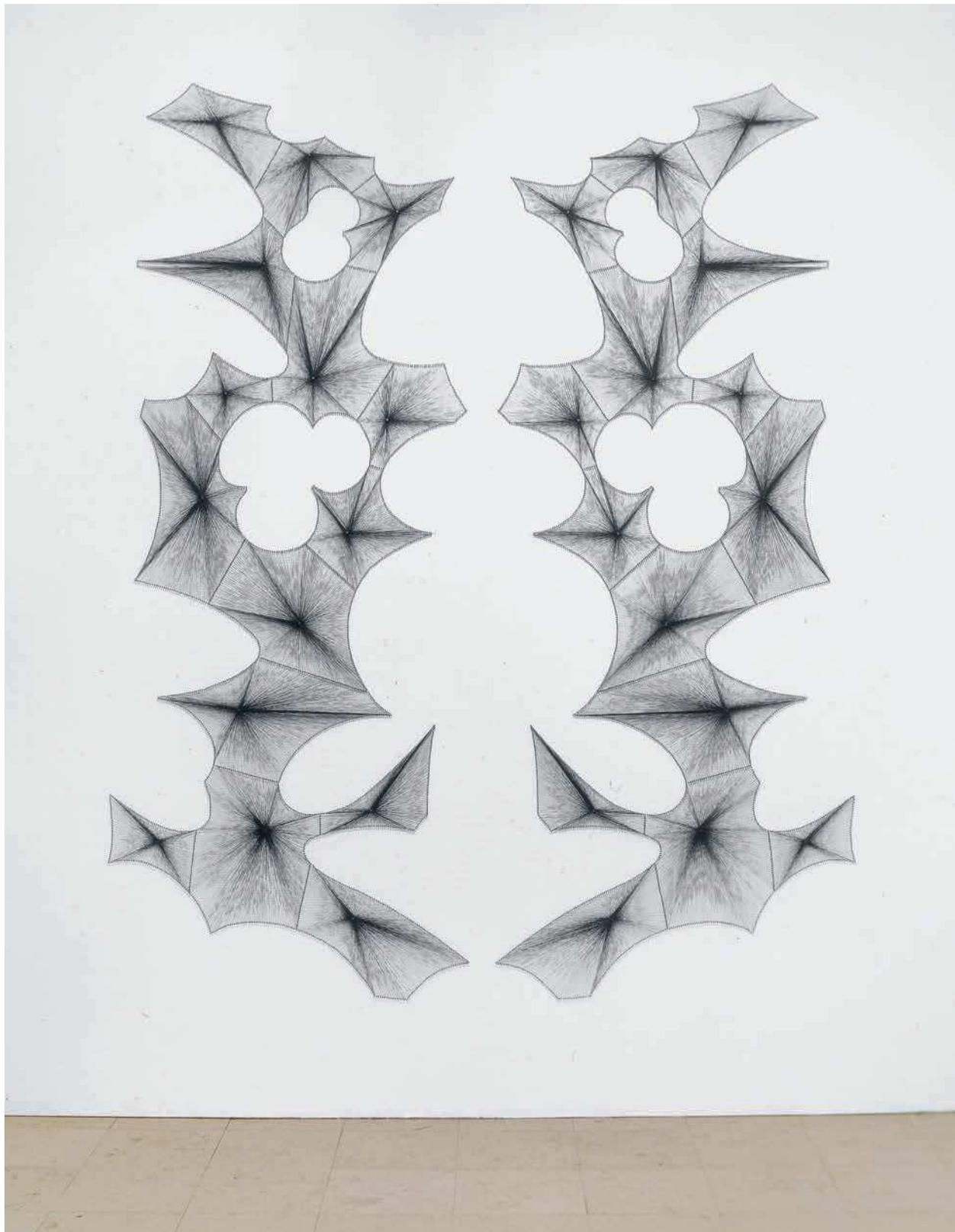
C'est par une série de silex taillés, produite au fil des années quatre-vingt-dix, qu'Hubert Duprat nous livre une manière d'*art poétique*. Un bestiaire de fable (le loup, le bouquetin, la chèvre ou l'oie) prend forme de l'entrecroisement des doigts et des angles des mains du père au-dessus du lit de l'enfant prêt à s'endormir : le miracle ordinaire d'une forme qui prend consistance de l'interception de la lumière et de sa projection sur le mur-écran. Mais cette merveille (est « merveille », nous disent les théoriciens de la Renaissance, tout effet spectaculaire dont on ignore la cause), cette merveille fugace, domestique et intime, la voici transcrite dans une feuille de silex taillé, comme

3. Sur l'inscription des découvertes de Boucher de Perthes dans le cadre d'une réflexion continue sur le travail, voir Nathan Schlangier, « Boucher de Perthes au travail. Industrie et préhistoire au XIX^e siècle », in Kapil Raj et Otto Sibum (sous la direction de), *L'Histoire des sciences et des savoirs*, tome 2, Paris, Seuil, 2015, p. 267-283. Sur l'Exposition de 1867, voir Charlotte Quiblier, « L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts », in *Les Cahiers de l'École du Louvre* n° 5, 2014, p. 67-77.

4. *The Shape of Time* fut une tentative unique de penser ensemble objets de l'art et objets de l'archéologie. Sur son exceptionnel succès auprès des artistes nord-américains des années 1960, voir Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 218 et suiv.

5. On rappellera que, tout au contraire, les grands décors peints des grottes auront été immédiatement versés au crédit de l'art, comme on identifia à la sculpture les diverses Vénus découvertes au fil des ans... Révéléateur sur ce plan, le catalogue de l'exposition du British Museum : Jill Cook, *Ice Age Art. Arrival of the Modern Mind*, Londres, The British Museum Press, 2013.





Excentriques, 1995-1998, pointes et fils de lin, 270 × 230 cm

Le motif récurrent de l'atelier, un réel enjeu pour Hubert Duprat selon Michel Assenmaker, a fait l'objet de nombreuses études. À titre personnel, l'artiste déclare pourtant ne pas disposer d'un atelier au sens traditionnel. Le paradoxe n'est qu'apparent si, une fois écartés l'usage strictement matériel et la dimension symbolique attachés à un lieu fixe, on comprend que l'atelier est davantage, pour Duprat, une « idée opératoire », un « mobile » (Jean-Marc Poinso), de ses premiers travaux jusqu'à sa proposition récente, non réalisée, à l'invitation du musée Zadkine.

À partir d'un geste fondateur consistant à transformer le lieu qui lui servait alors d'atelier en *camera obscura*, Duprat a pu capter, par le sténopé, le reflet inversé du monde extérieur se projetant sur le mur opposé de l'atelier, puis photographier ce mur de façon à faire apparaître l'emboîtement successif des images colorées les unes dans les autres, jusqu'au face-à-face de l'appareil lui-même : *L'Atelier ou la montée des images* (1983-1985). Rétrospectivement, il est intéressant que cette série inaugurale soit des photographies qui dévoilent le dispositif de mise en images du réel par une perspective à point de vue unique et souverain culturellement construite. Face à la culture dominante de l'image, l'artiste expose les effets de déréalisation qu'a induits la photographie sur l'expérience ordinaire du monde.

Dans les variantes, Duprat utilise le cadrage et la profondeur de champ pour ne garder, *in fine*, que la trace lumineuse sur l'image plane du mur. L'empreinte est d'une intensité telle qu'elle détache l'image du fond, matérialisant un espace, celui de « la condition même de la visibilité » que l'artiste poursuit inlassablement dans la solitude et le désœuvrement de l'atelier. Au terme de cette mise en abyme, analysée par Catherine Perret, Duprat dispose du motif spatialisé



Montage de l'exposition à La Crieé, centre d'art contemporain, Rennes, 1990.
Voir p. 100 à 103

de l'atelier dont il se sert « comme d'une épure », susceptible d'être déportée à l'extérieur et déployée en tous sens, tel un révélateur d'espaces et de réalités invisibles à l'œil nu. Un espace « virtuel » qu'on ne saurait voir, mais qui fait voir. Celui des marqueteries puis des bétons que l'artiste décline entre 1986 et 1990 sur des supports en deux ou trois dimensions, au gré des demandes d'installations *in situ* émanant des lieux du monde de l'art – galeries, institutions – dont il se saisit par le revers en les retournant comme on le ferait d'un gant.

Lorsqu'en 2016 l'occasion lui est donnée de se confronter au musée du sculpteur Ossip Zadkine, dans ses anciens ateliers et lieux de vie que l'institution, après rénovation en 2012, qualifie d'« atelier-musée », Duprat hésite jusqu'à ce que son regard soit comme aimanté par la présence d'une poutrelle d'acier de fabrication standardisée, courant sur six mètres cinquante entre les deux murs latéraux de l'un des ateliers construit par le sculpteur en 1953. Surplombant l'espace aux trois quarts de sa hauteur et le traversant horizontalement, cet IPN de vingt et un centimètres de diamètre n'a aucune fonction porteuse ni de soutènement. Il est destiné à servir de potence de sculpture à Zadkine, qui l'a fait installer pour y arrimer les armatures de ses pièces au moment de monter ses terres et de gâcher ses plâtres en vue de leur reproduction à échelle monumentale.

Ambitieux, le projet de Duprat consisterait à enrober l'IPN d'un cylindre transparent, d'une coulée de résine « cristal » translucide. En complément de ce dispositif, serait ménagé dans la façade très quelconque de l'atelier, côté jardin, un petit oculus laissant affleurer la tranche de la sculpture, « rendant visible le I blanc serti dans un cercle cristallin » (Natacha Puñnet) et la signalant dès l'extérieur au regard du visiteur. Détourné de sa fonction d'usage, l'ancien marqueur d'atelier – la poutre emblématique ou son empreinte moulée – transformerait, sous l'effet diffractant de la lumière, le banal vestige d'une activité créatrice disparue en point de focalisation de tous les regards. On retrouve ici, en plan coupe, en totale cohérence avec son œuvre antérieur, le dispositif de ses premiers essais pour faire pénétrer la lumière de l'extérieur dans le monde clos de l'atelier.

Le projet de Duprat d'une sculpture simultanément dématérialisée et surdimensionnée soulignerait ainsi, en creux, l'implication physique qui était celle de Zadkine dans son corps-à-corps avec la matière, mettant en valeur, à sa façon paradoxale, l'exercice pour partie traditionnel du métier de sculpteur. Quand Duprat dit « pousser le réel jusqu'au point où la fiction fait intrusion », ce ne serait pas le moindre des défis d'un tel projet que de faire tomber une lumière crue sur cette construction hybride et fantasmée, ce nouvel objet culturel, « l'atelier-musée ».

Noëlle Chabert

Bouvard et Pécuchet

1. Ce n'est pas un écueil à éviter, mais un poste à envier, comme une apothéose d'étape : l'honnête homme doit savoir être Bouvard et Pécuchet, inséparablement, au moins une fois dans sa vie et pour une période suffisante, de quoi laisser s'épanouir le pécuchisme, un pécuchisme favorable aux œuvres d'art quand elles sont en train de se faire. Pourquoi diable être Bouvard et Pécuchet ? pour faire de soi l'écho de soi et mettre en place une mécanique du double (jamais tout à fait gémellaire) permettant de se contredire soi-même, de n'être jamais tout à fait d'accord, de porter sur soi un regard critique ou moqueur, de purger tout orgueil artiste en se soumettant à l'épreuve de la parodie de soi, puis en exposant aussi souvent que possible une affirmation de Bouvard à la circonspection de Pécuchet.

2. C'est l'occasion d'affronter de gré ou de force la question de la copie, de remuer encore un peu des vieux papiers, des catalogues, des œuvres anciennes ou récentes en reposant pour la énième fois la question de la mimésis, tour à tour assommante et excitante, une vieille Lune ou un postulat indémontrable – puis tenter de s'en sortir en rappelant la loi selon laquelle toute copie s'inspire d'une copie inspirée d'une copie et ainsi de suite jusqu'à échouer à trouver le moindre original. Voilà pourquoi être Bouvard et Pécuchet consiste à douter de l'exacte naturalité de la nature – ou, faute d'en douter frontalement, à porter sur toute idée de vraie nature opposée à l'artificial un regard attendri : soixante-dix pour cent de moquerie, trente pour cent de compassion (Bouvard et Pécuchet (les véritables), qui ont entamé leur carrière de savants par le jardinage, le négligé, le faux sauvage anglais et l'art topiaire, pourraient en dire long sur le sujet).

3. Et voici le corollaire : s'il existe des ermites domestiques (dans les jardins d'Angleterre, selon Edith Sitwell) et des fausses ruines sous les charmilles de Pécuchet, il est possible d'envisager la création rétrospective de vestiges.



Christian Besson et Hubert Duprat lors du montage de l'exposition « La Dernière Bibliothèque », galerie Live in Your HEAD, Genève, 2012. Voir aussi p. 138



4. Enfin, être les deux bonshommes oblige, pour des raisons de courtoisie, à considérer le savoir comme une pratique séduisante n'allant pas de soi, interrogeable, curieuse, volage, secrétant ses propres vertus et vices : alors, faire les cent pas à l'intérieur d'une bibliothèque, d'une galerie d'art, considérer l'essentiel et le superflu des livres, l'enrichissant et l'assommant, le pertinent et le pignouf, y faire des découvertes hasardeuses, y déceler des cousinaiges surprenants, des incestes, des plagiat par ignorance (en toute innocence), des intuitions de génies restées secrètes et des hypothèses pitoyables, mais amusantes sur le moment.

5. « Bouvard et Pécuchet brisent tout en espérant trouver un système. » (Gustave Flaubert, *Carnets*.)

Pierre Sengès

dans son atelier à Ustka (Pologne). Un déclic se produit. Il obtient le numéro de téléphone de l'artisan collecteur d'ambre. Des échanges cocasses s'engagent grâce à un traducteur dépêché par la compagnie des PTT (Postes, télégraphes et téléphones) : en 1994, l'heure de la révolution numérique n'a pas encore sonné. Décision est prise de séjourner plusieurs semaines dans ce port de la mer Baltique, où des nodules d'ambre viennent s'échouer sur le rivage. Logé chez Kulik, Duprat s'immerge alors dans son quotidien ; il le suit dans la collecte journalière et observe attentivement la préparation technique des plaques étranges et merveilleuses, dont s'inspire son œuvre *Nord* (1997-1998), celle-ci étant polie sur la face extérieure.

Après un séjour riche en péripéties, Hubert Duprat est de retour en France avec ses plaquettes d'ambre. Alors qu'il visite la Foire de Paris, il y trouve, à sa plus grande surprise, d'admirables fragments polis, vendus au prix qu'il avait acheté les siens en Pologne. La chute de l'aventure polonaise pourrait se lire comme une épopée du non-sens. Elle induit plutôt l'idée d'une quête circulaire et infinie qui résonne avec la pensée de Parménide (in *Le Poème de Parménide*, D. O'Brien en collaboration avec J. Frère pour la traduction française) : « Où que je commence, cela m'est indifférent, car je retournerai à ce point de nouveau. »

Jessica Castex

Galerie du Progrès and Co

En 1989, Hubert Duprat s'établit à Lauret, un petit village de l'arrière-pays de Montpellier, au pied du causse de Pompignan, non loin du pic Saint-Loup. Le village devint rapidement un « centre d'art et de rencontres » ! Dans sa maison, on accédait à l'étage d'habitation en passant par une petite terrasse et la porte s'ouvrait sur la cuisine, où se tenait une bruyante assemblée : c'était une société mélangée où

pouvaient se côtoyer le ferrailleur marginal du coin et le critique d'art de passage. Hubert accueillait et faisait à manger. C'est aussi là qu'il commença à inviter des amis à exposer, en commençant par Denis Castellás et René Riou.

Dans le même village, d'autres artistes avaient occupé un ancien poulailler et y possédaient leur atelier. À côté, une ancienne usine de pâtes accueillait des expositions : Hubert Duprat y organisa lui-même celles de Dan Peterman et de Richard Fauquet (qui y montra ses peintures sur pâtes !).

En 1992, il s'installa à l'étage d'une maison plus grande, tandis qu'au rez-de-chaussée, dans une ancienne épicerie, la galerie du Progrès voyait le jour. Ce fut une belle programmation avec successivement Georg Ettl, Nathalie Talec, Richard Fauquet et Denis Castellás, Jean-François Gavoty, Jacques Bruel. Les habitants du village pouvaient commenter les œuvres en disant : « Tiens ! Là, avant, c'était l'étagère avec les fromages, là, il y avait les sardines... » Notons au passage que presque tous les artistes en question exposaient aussi chez Jean-François Dumont à Bordeaux, galeriste dont Hubert Duprat avait contribué, à partir de 1986, à réorienter le programme, avec l'aide de Pascal Convert et de Michel Aubry. Ajoutons encore, en 1993 et 1994, les travaux de deux anciens étudiants des beaux-arts de Nîmes : ceux de Stéphane Calais au-dessus du bar associatif (en face de la maison) et ceux de Régine Kolle dans le garage du ferrailleur.

Lauret, c'était également des promenades collectives dans la garrigue ou sur le causse pour voir une allée couverte, grimper à un éperon barré, rechercher des ammonites ou des larves de Trichoptères : il en reste quelques photos de groupe. Hubert Duprat quitta le village en 1995 pour s'établir à Claret, à quelques kilomètres. L'aventure avait duré un peu plus d'un lustre.

Christian Besson



Vue de l'exposition « Moi et quelqu'un d'autre » avec Denis Castellás et Richard Fauquet, Galerie du Progrès, Lauret, 1995



Vernissage de l'exposition de Jacques Bruel, Galerie du Progrès, Lauret, juillet 1994

Marqueterie

La marqueterie jouit dans l'œuvre d'Hubert Duprat d'une certaine forme d'évidence, si l'on considère les *marqueteries*, ces panneaux de contreplaqué teintés et incrustés, réalisés dans les années 1980, ou ailleurs l'usage de techniques apparentées : damasquinage, intarsia... Mais, très vite, cette pratique artisanale perd sa qualité de technique identifiable pour se concentrer sur son dynamisme essentiel, si tant est qu'elle a quelque chose à voir avec l'ajointement ou l'agrégation d'éléments : une marqueterie élargie, qui traverse toute l'œuvre du sculpteur, même quand aucune forme de marqueterie n'est techniquement repérable – une marqueterie qui tient davantage d'une *puissance* technique, virtuelle et souveraine, et qui ne fait qu'un avec son problème : comment agencer le disparate ? La sculpture d'Hubert Duprat ne cesse en effet d'œuvrer avec la jointure, l'ajustage, la fixation, voire le collage : faire tenir ensemble, attacher. Les titres de certaines pièces sont à cet égard explicites : *Coupé-Cloué*, *Cassé-Collé*... Tout se passe en effet comme si les pièces du sculpteur venaient se loger dans cet interstice technique : œuvrer avec cela même qui attache, faire de la fixation l'objet même du travail de sculpture – qu'il s'agisse d'outils, de matières ou de simples gestes.

Dans ces conditions, l'œuvre de Duprat oblige à penser la marqueterie conjointement avec son différentiel technique et esthétique : la mosaïque. Dans un cas (marqueterie), les figures imposent leur marque aux divisions (les motifs et leurs parties), dans l'autre (mosaïque), les divisions s'opèrent, au contraire, en



Réalisation de *Sans titre*, Atelier Caillou & Ricochet, Paris, 2008.
Voir p. 168-169

une presque totale indépendance des figures selon un ordre le plus souvent orthogonal, eu égard à la forme carrée des tesselles.

Enfin, il resterait à voir comment cette marqueterie élargie cède la place à une marqueterie plus subtile encore : une marqueterie qui aurait perdu sa superficialité pour œuvrer à même les profondeurs matérielles, comme si c'est dans l'intimité de l'espace, de la forme, du matériau que « ça s'ajointait ». Ce qui n'est pas sans poser un nouveau problème. Si c'est à l'intérieur que les formes poussent (un peu comme des cristaux dans une géode), comment faire émerger la figure ?

Bertrand Prévost

Mélancolie

Si l'on peut diagnostiquer à l'origine de l'état du mélancolique un trouble de la vitalité, nous savons que celui qui crée dispose de remèdes efficaces. En effet, la mélancolie n'est pas simplement une humeur noire où sombrerait l'esprit pour le paralyser. Il existe une face lumineuse qui, tout au contraire, est source d'activité créatrice. À la Renaissance, Marsile Ficin décrète que la mélancolie est la seule porte d'entrée de l'activité de l'esprit.

Comme dans l'imaginaire allégorique dans son ensemble, s'impose ici, avant tout, un *lieu*. Ce lieu est un cabinet d'étude pour le savant, ou un atelier pour le peintre et le sculpteur, ou encore une bibliothèque ou une collection. Il s'agit d'un espace clos, protégé du dehors, et par conséquent du bruit et de l'agitation de la foule. Mais cette clôture est en même temps le support, tourné vers l'intérieur, de toutes sortes d'objets : livres d'abord – de préférence encyclopédies, dictionnaires, lexiques, atlas, bestiaires, herbiers – mais aussi brouillons, esquisses, photographies, moulages, tableaux inachevés, châssis posés au sol... un capharnaüm. Chaque chose est le

fragment d'un monde plus vaste auquel l'épicentre de cet espace donne son sens. Cet épicentre, qui est le savant ou l'artiste, est rarement présent dans la représentation du lieu. Toutes ces choses accumulées évoquent un absent qui ne vit qu'à travers elles.

Dans la bibliothèque ou chez le collectionneur, on assiste à une accumulation qui n'a pas de fin. L'objet désiré est toujours encore à venir et le dernier à être admis ne comble que très provisoirement un manque définitif. Les problèmes sur lesquels se penche le savant ou l'artiste de la mélancolie sont insolubles. L'artiste aime les jeux d'optique ainsi que le réseau infini du sens que tissent les mots des livres qu'il consulte. Le philtre le plus puissant est à ses yeux *une quête sans fin*. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche semble évoquer le ressassement auquel se livre l'artiste de la mélancolie en rappelant qu'« Héraclite l'Obscur compare la force constructive du monde à un enfant qui assemble des pierres au hasard et amasse par manière de jeu des tas de sable qu'il détruit ensuite ».

Roland Recht

Textes de

Christian Besson
Nicole Caligaris
Jessica Castex
Noëlle Chabert
Patricia Falguières
Fabien Faure
Anna Gritz
Martin Herbert
Fabrice Hergott
Bertrand Prévost
Natacha Pugnet
Roland Recht
Pierre Senges