

Michel Sicard

Claude Mollard :
Visages de l'après Pompéi

Flottements, creusements, effacements, transmigration

Portraits post

Qu'est-ce qu'un visage quand il n'est pas un blason fonctionnel, un nez pour sentir, deux yeux pour voir, une bouche pour respirer ou dire? Dans la perspective existentielle, les visages portent leur projet en bandoulière. Mais que se passe-t-il quand le projet s'est envolé, quand tout rapport au modèle s'est éloigné? Car, invoquer Pompéi comme sujet de la photographie, c'est cela : chercher dans le projet incertain quelques rémanences venues d'un autre monde et vivre de la dispersion de prétendus corps. Loin de l'impassibilité de la représentation, ou de son tourment, de nouvelles expressions caracolent. Et puis, ce qui peut faire visage n'est pas forcément de l'humain mais des corps plus ou moins distincts, plus ou moins disharmonieux, qui cherchent à s'engendrer, exister dans un lieu imprévu, et en telle matière innommée, à mourir, à renaître. La face portraiturable n'est que la partie avant, affichée, d'un organisme vivant, ou minéral, complet ou partiel, d'un système d'existence, ou d'étants, qui cherche à accéder à l'être.

Ainsi la notion de portrait pourrait-elle être élargie. N'était-ce pas déjà cela qu'on appelait *l'âme* des objets : pas leur contour, mais le complexe relationnel qu'ils établissent avec un humain, un lieu, une situation? Domestiques ou sauvages, ces objets se regardent et nous regardent, nous renvoient une image externisée de l'être. Ce peu de phénoménologie est une incontournable approche : en lisant le visage non comme le reflet d'une personne mais comme la clef d'un dispositif, on peut étendre l'idée de visage à d'autres êtres que les humains. Les *Origènes* de Claude-Charles Mollard sont les cris des origines, ou des défunts, ce qui est la même chose : ils font penser aux aborigènes, aux primitifs issus des lieux en coalescence avec la nature et dont les apparences corporelles se réincarnant ne semblent jamais mourir, mais être les totems des sites. Ces traces primitives sont celles mêmes qu'affectionnait André Breton, quand il collectionnait l'art primitif ou écrivait « Main première », préface aux *Aborigènes d'Australie* de Karel Kupka, et qu'on pourrait appeler pour Claude Mollard « Figures premières ».

Les faces de Claude Mollard sont des masques invus, insanes, que l'objectif a captés dans un patient relevé photographique d'arpenteur. Le masque n'est pas le moule d'une expression intérieure, mais comme dans le Théâtre Nô, le lien avec les grandes puissances cosmiques. Ces masques naturels désignent l'en-deça et l'au-delà, la vie et la mort. Ils plantent la mort au cœur de l'être. Tous font penser à la mort, par segmentation, broyage, fossilisation, calcination, minéralisation... Mais ils visent encore au-delà : s'ils n'ont pas gardées intactes les limites de l'ancien corps, ils s'érigent en mutants d'un monde flottant qui perdure ou se recrée dans une impermanence de principe. La mort n'est pas un envers, ni un point ultime, mais l'enjeu, le support de ces visages. Si la mort est bien un passage, les yeux dans le portrait vivant font quelquefois vibrer le frisson de la mort, par allusion ou sidération. Les « origènes » l'installent au centre, non pas comme une vanité, mais comme l'indice d'un passage constant du vivant pourtant éternisé, comme le figea Pompéi en sa cendre.

Tous les visages découverts par Claude Mollard traduisent des modes d'être de cette fondamentale passance, surprise, figée en un instant. (L'instant photographique ne peut-il valoir pour l'effet Pompéi?) En quoi ces visages sont-ils si nouveaux, si surprenants? C'est qu'ils exploitent un temps élargi qui précisément n'était pas celui de la photo. C'est que le visage existerait avant, toujours déjà, ou alors se formerait dans un entre-deux, à la lumière d'un autre monde, comme un être hybride et transitoire venu d'un fond obscur.

Dans la photographie traditionnelle, le portrait est une des premières utilisations/destinations du médium photographique. La photo suppose un sujet, et un autre qui le regarde pour l'inscrire sur une plaque, avec des sels d'argent, plus tard des pixels, pour constituer une *image-portrait*, miraculeusement ressemblante, qu'elle soit analogique ou numérique... Le mécanisme de reconnaissance, si bien décrypté par Sartre dans *L'Imaginaire*, est en l'*incarnation*. Une présence descend magiquement dans l'*analogon* du portrait pour le charger, comme les sculptures africaines nanties de leur *spectrum*. Aujourd'hui, la novation, à laquelle participe Claude Mollard, serait de dépasser la ressemblance et donc d'interdire tout excès de présence. Par cet *analogon ambigu*, ses portraits ne ressemblent à rien et donc ne sont le support d'aucune présence individuelle : ni hommes, ni femmes, ni pierres, ce sont des faces monstrueusement rêvées de la matière, au sens où l'entendait Bachelard. Mais chez le philosophe les éléments de la nature parlaient sagement. Supposez maintenant qu'il y ait incertitude sur la nature de ces visages, sur l'identité, sur la matérialité des corps, sur la vêtue de leur entour, leur sociologicité, leur contexte, sur le mal qui les défigura, ou leur fit un visage avenant, alors la photographie se met en quête de l'incertain. La

photographie comme recherche dans l'interface des autres mondes, voilà ce que prône Claude-Charles Mollard. Jusqu'ici la photographie était restée prisonnière de son modèle humain, humaniste. Errante, avec Claude Mollard, la photo multiplie sa part de lointain, son « aura », pour parler comme Benjamin. En ne prenant rien d'humain comme support de ses portraits, notre photographe change considérablement la donne : il coupe le cordon ombilical avec le modèle de chair et d'os, cesse de prendre la photo pour un « certificat de présence » (Barthes). Il joue le rôle d'un capteur impersonnel, sans savoir ce qui peut faire visage. La forme? Le cadrage? L'intuition d'une obscure ressemblance, un peu comme dans certaines maladies mentales, un afflux de ressouvenirs fallacieux, rend la remémoration introuvable. Déjà Baudrillard avait entrevu cela : « la magie de la photo, c'est que c'est l'objet qui fait tout le travail ». Mais Baudrillard était obsédé par l'objet et l'urbain. Imaginez que ce qui fait tout le travail, ce soient les éléments naturels, les troncs, les pierres, les vestiges de l'histoire, et même les vieilles images peintes, les grilles, les entrelacs des bordures... Alors la quête peut réellement commencer, et la mise en archive par un répertorier patient et obstiné mais qui ne saura jusqu'au bout si c'est son obsession qui parle, ou un réel hystérique.

Déchets, partances

Certains visages des photos de Claude Mollard naissent dans des mondes en formation. Pour d'autres, on les entrevoit seulement au moment de la destruction du support. C'était *in extenso* écrit et cela ne l'est plus! Caviardage étrange, impossible à réaliser que de biffer les signes distinctifs d'une civilisation. Ce qui rend l'être proprement *au-monde*, c'est qu'il y a toujours des restes. De ces spectres, ou fantômes flottants, héritiers lointains, souvent méconnaissables, leur lot est d'avoir perdu leur support de chair. Mais ces âmes, loin de s'envoler, restent dans des faciès hideux qui les rendent esthétiques à force, parce qu'ils relèvent de cette nouvelle catégorie plastique : le déchet. Le déchet laisse voir l'envers de la matière, son éphémère, son horizon mortifère. Dans les vestiges de Pompéi, ce n'est pas tant le temps perdu à retrouver qui prospère, que l'effacement qui emporte ailleurs les essences et esquisse des *êtres-cherchants*, à la recherche d'une identité nouvelle, inédite. L'effacement provoque les regards et semble les multiplier. L'effacement dessine un regard pourrissant, ombre portée à la lumière de l'être. L'effet Pompéi est original chez Claude Mollard : il ne désigne pas un *ça a été*, mais un *ce sera cela tel* (un *tell* archéologique qui passe par la décomposition), dans l'éclatement, dans l'horizon du démembrement et

de la catastrophe. Mais le temps des charognes est révolu, c'est un processus sec qu'il propose, juste avant la poussière. En ce sens les images de Pompéi captées par Claude Mollard sont la vérité de la vie. Pas dans leur pose figée qui fit le prestige de Pompéi redécouverte, mais leur peau d'érosion sur les murs et visages, paysages ou motifs devenus incertains. Elles diffusent une étrange aura qui vient de la disparition du sujet, ou de l'ornement qui présidait à la représentation. Sans représentation, il ne reste que des taches errantes, des formes, telles des prothèses, réappareillables à volonté. La question de *l'après* connaît un renouveau, car elle ne relève plus de la succession pure, par aboutement, ou emboîtement, mais d'une logique du fantasme et du rêve. Ce qui importe dans ces portraits déliquescents ce n'est plus la question de la ressemblance, mais de la dissemblance et de la frontière impossible entre le vivant et le mortifère, le réel et l'imaginaire, le sens et le non sens, l'être et le non être.

Flux et contre-flux

Tourbillonnaire, le monde contemporain met en évidence des flux : ils s'installent partout, dans les corps, les échanges, les réseaux de communication, ils accélèrent les rencontres, les désirs. Le désir ne doit pas être conçu comme un processus primaire, mais comme un artefact que les théoriciens de la perversion (Bataille, Deleuze) ont mis en évidence sous la forme du fétichisme. Le désir circule ou s'enkyste, c'est selon. Les enkystements sont aussi intéressants que les zones passantes ; ils dénotent un suspens, la présence d'un centre mineur, réflexif, vibratoire, jouissif ou souffrant. L'œil de Claude-Charles Mollard s'attache surtout aux zones d'enkystement, nœuds dans les arbres, concrétions calcaires, etc. Ou aussi, à l'inverse, aux évidements, effritements, délavements, retour presque à la poussière... Les moments où le flux se rompt sont légion. Cette hésitation entre apparaître et disparaître, être et non-être, faire corps et éclater, foment des lieux particulièrement sensibles. Il déclenchent moins un sentiment, par trop codé, qu'une émotion, une onde de choc, une irritation, une commotion, une menace... A ce moment ils font signe. Êtres-de-langage sur le point de parler et non êtres-parlants, en cela les têtes *origènes* de Claude Mollard se différencient des sujets propres de l'art photographique. Ils ne visent pas l'informel, mais la re-formation, pas le déchet/rejet mais la récup. Cette théorie de l'interruption, voire de l'accident est générique de l'œuvre de Mollard. Nous sommes dans la zone des accidents, des catastrophes, des trous plutôt noirs...

Regarder cela signifie effacer, ou tout au moins comprendre le processus

d'effacement et l'incertaine réminiscence qui s'engendre. Car personne n'aura été là pour témoigner. Ces têtes hagardes sont le regard des corps de personne, des lieux de personne, de l'art de personne. Oblitérants mouvements, parfois vifs, parfois impalpables, une synergie les prend pour rendre compte de l'obscur passé dans sa dérive vers le néant dont ils sont porteurs. Cet incertain traduit non l'impossibilité de la totale réminiscence mais une nouvelle catégorie de l'art, mobile et terriblement ouverte, comme si le passé bouleversé accentuait les possibles de l'interprétation, leurs fluctuations rimoiriques. Les *Origènes de Pompéi* disent l'étrange à travers l'accident de leur perte originelle. Cette perte est aussi conservation. L'enfouissement des retombées de cendres a sauvé les contours. Les corps mutilés sont là. Mais l'important n'est pas la mutilation : la mutilation est la trace de leur existence, l'existence partielle est la cause de survie, de leur diffusion errante, de leur folie. Et de leur nouvelle chance.

Mort des visages

Sur un rouge pompéien, une tête surgit des fentes du sol. Les fissures, plus qu'elles ne fracturent, fomentent des crânes. Ailleurs, sur le bord d'une ligne de faille, deux yeux écarquillés veillent sur un menton en galoche, avant un nez d'enfant pincé par l'anxiété, devant le retenu d'une imperceptible bouche coinçant une dragée blanche de néant. Les paysages de Pompéi ont la vie dure. Ils perdurent, malgré le désastre et sont hantés par la nostalgie. La nostalgie est une catégorie phénoménale, existentielle, de l'ancien monde. Elle symptomatise la fuite du temps. Elle rend les surfaces réfléchissantes sur leur imagerie native et sur leur devenir. Rien ne dit que le sentiment ait seul affaire à la conscience. Réaction, réactivité telles qu'horreur, suspicion, dérégulation s'affichent ici dans une tension irascible. Quelquefois, c'est un vieux qui penche de biais la bouche, dubitatif, ironique. D'autres fois, c'est un visage enfantin qui émerge, hautain, d'une lèpre d'éphélides lui tavelant la peau. Mais quelle peau là où il n'y a plus de vie? Car ces visages, c'est leur particularité, n'ont pas de corps : des têtes émergent d'un océan d'ombre, et c'est tout. Les visages de pierre sont antédiluviens, vraiment vieillis, ils font penser à des crânes blanchis, « fissurés par le gel » (Baudelaire), qui nous transmettent le spleen. Dans ces peintures, ou sculptures, tout oppose les yeux-taches ou trous, aux surfaces. Les yeux, c'est le vide. La bouche est plutôt un cercle plein, ou une bande passante. Baiser, même du bout des lèvres, c'est voyager, butiner, prendre : telle est cette pédagogie des surfaces. Elles nous apprennent quelque chose sur le monde d'avant le système nerveux, quand tout n'était alors qu'attraction, répulsion,

transport, glissement, contact, fusion. Le visage selon Claude-Charles Mollard trace un lieu des êtres dont tout psychologisme serait exclu, mais pas tout affect. Formes lancéolées comme des poils de chiens ou de singes autour de figures appliquées à goûter l'extérieur, tout est dehors, selon le vœu même de la phénoménologie dont la photo est garante (Barthes), tout affiché, offert. Dans les peintures photographiées par Claude Mollard sur les parois des villas, s'empanachent les flammèches de la vie, ressurgies du brasier natal, dans ce tourbillon abrasif de références nostalgiques. Dans les masses pierreuses au contraire, une chute s'amorce, des concrétions, des raclures... et des creusements plus forts aux trois trous. Le vide se trame savamment. Œil, nez, bouche : une tresse à trois branches. Dans la pensée occidentale, l'œil est la maison du regard. Le regard est fait pour scruter, dominer, il ouvre un champ où s'installe le sujet organisateur, maître et possesseur de l'autre ou la nature. Mais avant le regard, il y a l'œil. L'œil buissonne, tente de se former, il vient du dedans, comme un volcan dont le magma chercherait l'issue, il hésite entre voir et non voir, scruter et parcourir, sortir et implorer, filer ou régresser. C'est pourquoi il est double. La bouche, elle, est le contrepoint des yeux : une trans-descendance. Par les yeux, à l'inverse, s'opère l'ascèse du visible, d'où peut-être aussi du lisible. Cette mort du visage au regard absent, mais pointé seulement dans cette trilogie en termes sémiotiques, est la révélation de la vie. Air connu des religions et des iconologies, sauf qu'ici la mort est nécessaire pour repenser le visage dans une triangulation de signes d'écriture qui lui donne un sens plein, paradigme modulable à l'infini dans ce jeu voir/non voir, dire/interdire, ce jeu de l'ouvert et du fermé, du dedans et du dehors. Cette mort est l'avènement de l'ère des signes, son intemporalité, par imperméabilité à un monde des formes, où plus exactement son ouverture à toutes les formes et à un temps élargi, et aussi sa légèreté et son ascension à un royaume infini de possibles.

Fonction explosive

On sait que les romains étaient des constructeurs patients ; ils manient la brique et taillaient la pierre. Entre les briques, et souvent dessus, un béton presque inaltérable dont on a perdu le secret assurait un lien discret. Mais imaginez que dans l'usure, la lèpre des murs gagne et multiplie l'espace interstitiel. Trois briques en quinconce, c'est déjà l'épiphanie d'un visage et c'est là que commence le travail du photographe dont le cadrage est le premier effort pour dégager la ressemblance informe. Telle est sur les parois, affichée, la « massification de l'anthropomorphisme » (Didi-Hubermann). Cette massification sourd des murs, elle est leur excrétion

native. Il faut se garder de croire au seul effet de cadre. L'émergence de la figure excède le choix des limites d'image, c'est un lien métastable avec le regardeur : tantôt on scrute la matière et rien n'est là que le mur de l'absence, tantôt on perçoit ces yeux, ce nez, cette bouche et l'identification advient, la machine à voir se met en place, opère dans les lignes de visibilité l'enfoncement nécessaire à entrer dans ce dédale. En toute surface réticulée ne manque qu'un triple accident, un triple cercle pour que naisse entre trois un visage. Reste au matériau en se décomposant à pousser ses chimères.

Y aurait-il seulement du simulacre en ces yeux proliférant au ras des murs? Dans la photo de Claude-Charles Mollard, ce n'est pas parce que l'on a des globes que ça regarde, mais parce qu'il y a ça et là des trous. Ceci n'est pas sans rappeler cette étonnante pensée gestaltiste de Sartre : « Ce n'est pas parce qu'il a faim que l'enfant mange, mais parce qu'il a un trou. » Ces trous, il les faudra repérer, les aider à accoucher par l'image.

Ainsi commencerait l'éloge de la poussière qui révèle une présence, par soustraction, un peu comme les sels d'argent irradiés dans la photographie ancienne. Le salpêtre et la moisissure se transforment en poussière, poudre qui inscrit au pourtour ces manques comme trous au sein du néant, les marque de sa vermine blanchâtre. Le visage n'est qu'un triangle dynamité de trois ou quatre points d'impact au moins. Au delà, les os du visage se construisent comme des murs, l'empilement est prélude à la fonctionnalité du visage, d'où naîtront les contacts, les renvois, les échanges. Quelquefois Claude Mollard trouve de vrais visages pétrifiés, archéologiques. Quid du visage? Les yeux sont d'abord ouvertures, avant d'être miroirs et lentilles. Regarder, c'est s'ouvrir. S'ouvrir aux choses et d'abord au temps. Le regard blanc, il sait ce que cela veut dire. Ce n'est pas le regard des statues, mais la patine du temps, celle qui veut bien que quelque chose d'impalpable reste. Mais le nez est-il autre chose qu'une protubérance? Dans l'œil le réel tombe comme l'eau dans un gouffre. Le nez est tel qu'un pénis, pour aller sentir et pénétrer la richesse des mondes. Pourtant, ce sont les trous qui attirent le plus l'attention, ces trous qui font un regard : mais regards et trous ne correspondent pas. Ce serait même l'inverse. Le trou ne regarde rien, il ouvre sur un espace indéfini, vide, dénué d'histoire. Et c'est en cela que ces visages sont pathétiques : ils sont en déréliction de toute histoire, de tout support circonstancié, de tout événement historialisé. Même à savoir ce que fut Pompéi, la catastrophe efface l'événement, réduit le passé à l'état de trou, déclare à la place de l'histoire un champ amnésique. C'est sur cette nouvelle histoire délivrée de l'historicité que naissent les *origènes* et ils nous font revoir l'histoire sous un angle critique. Pourquoi y aurait-il une histoire, plutôt qu'un matériau irrationnel voué à la

décomposition et au retour cyclique?

Matière et visages

Les visages trouvés de Claude-Charles Mollard se lisent souvent à leur relief lumineux révélé par sa part d'ombre. Comme le photographe sait la capter et en jouer de cette matière! L'ombre n'est pas homogène. Elle forme des cratères, des volcans, des mers profondes comme à la surface des astres. Les ombres se contorsionnent. Souvent, elles rigolent. Le « fou-rire » devrait être une notion plastique. (Asger Jorn avançait déjà le terme dans *Le Fou-rire de Stalingrad*, le tableau de sa vie.) Dans les visages de Claude Mollard, il y a aussi du flottement, une dérive blanche, du discord dans les motifs et les surfaces. Burinées, ces têtes sont comme celles de Giacometti, réduites mais grenues, becquetées de vide. C'est que contrairement aux portraits des humains de chair et d'os, le grain est soustractif pour les *origènes*. Quand ils sont moins morbides, ces visages recourent à l'ornement, ils germent autour d'une croisée de ferronnerie qui se recourbe en branches comme des lunettes. Fleur de lys, tel est ce visage blasonné, noble mais mortifère, juste mais suintant l'artefact, béquillé d'artifices.

La photo de Claude-Charles Mollard se délecte des grains de la pierre. Ce qui est intéressant, en la pierre, c'est sa surface. Quand elle se décompose, trous et non-trous alternent, passages gris/passages bleus se succèdent dans une étrange litanie où le morbide croise le céruléen. Peluches calcaires, accidentées, grattantes, bourrées d'alvéoles ou d'excroissances, impossibles à embrasser, pas même du regard, tels sont ces visages : sans amour, quelquefois débonnaires mais souvent souffrants, vérolés, vitriolés, ils portent les indices du meurtre au devant d'eux... Contre le lisse, l'émail ou le tadelakt, ils campent des têtes simiesques, ou d'ours, qui abritent pourtant quelques plantes ou fleurs jaunes. D'où vient ce corail grisâtre? Est-il vivant? Mort? Allez savoir! Faces rondes, ces parois grenées par l'érosion fabriquent un hideux visage, ou un étrange habillement : pelisse grise de la barbe, briques bistres des joues, les deux couleurs différentielles font signes et ornement. Fentes, fissures, jointoiements... Comment laisser le temps mordre à cette muraille, piler lentement le plus impénétrable des boucliers? Tout y est orifice, fracture, parce qu'une ligne n'est pas d'usure, mais de hasard. Il y aurait sur ces parois un formidable arsenal de lignes : à la hache et à peine équarries, les formes se brisent ; ou arrondies, circulaires, elles divaguent dans les plis d'un voile de Véronique. Mais l'icône véridique

est morte ; alors, faciès crevassés, place aux lignes fractales, œuvre du temps à la bouclette. Car s'il n'y a pas de différence entre ligne et surface, l'une est la prolifération insensée de l'autre. Ces faces ont la vigueur de la crampe ou de la morsure, leur sourire se décompose en un repliement infini de la ligne. Elles sont d'avant le réflexif. Elles donnent des corps de plantes herbacées et des rictus à la pierre. Comme les masques dans le théâtre grec, ou oriental, elles insufflent le sens du tragique, à être pris dans un drame qui vous dépasse, vous épuise, vous défait mais vous permet de renaître dans le déplacement vers l'altérité radicale et le monstrueux.

Les couleurs natives

Bleus, jaunes, bistres, il y a des couleurs d'appels de visages, comme chez Michaux, des couleurs propices à la diffusion et empreintes d'une certaine douceur, celle de l'usage. Les couleurs sont l'inverse des couleurs lumineuses des nouvelles technologies, des apparitions sous microscope. Elles sont pâles et défaites, glissantes, déliquescentes, brisées, rompues. C'est du gris et encore du gris, avec quelques restes de bleu (peint), ou de jaune, lanières ou pollens de soleil, un vert tendre de mousse pour rappeler que la nature est un temple et que dans l'univers tout circule, de la vie à la mort. Pompéi doit garder de ces couleurs de l'éclat un souvenir seul, loin du feu, de ce rouge lointain qui la brûla par son médium de cendre. Rouge-sang, rouge-sens, des lupanars, ou des tout débuts du christianisme, venu du murex ou d'une terre rougeâtre comme la bauxite, la couleur s'éloigne dans le temps de l'exil. Toutes les couleurs, même les rouges, renvoient à des paradigmes indistincts : errantes et un rien fades, elles contiennent une part d'ombre, de terne, dans une spectralité affadie. De la même façon que dans cette fouille plastique tout travaille sur le déjà fait, la couleur est une couleur passée, pensive, passive et engluée dans le souvenir. Il ne servirait en rien d'en rendre compte avec les théories de Goethe, Klee ou Kandinsky : tous ont parlé de couleurs physiologiques, inhérentes ou transcendantes à la nature. Ces traités de la pureté ne sont pas le souci de Claude Mollard. Il ne travaille que sur des couleurs impures, estompées, passés, brûlées... Elles diffusent une part de suspension de la couleur qui est la cause même de leur aura. Coincées entre la vie et la mort, elles lâchent un pollen de fleurs indiscernables, musquées, cuivrées, telles que l'affectionnait déjà le décadentisme. Aucune pensée du mélange, ou de la superposition transparente (Klee), mais plutôt une couleur où le temps travaille comme une décompression de l'être. En un ralenti patent la photographie essaie de retenir ce grand vent tel qu'il soufflait sur ces fresques souterraines découvertes et que

l'on voit s'envoler pour toujours dans *Fellini Roma*. Appelées à disparaître et à mourir une deuxième fois après l'apocalypse, c'est cela l'émouvant de ces peintures captées par l'objectif de Claude-Charles Mollard, leur puissance d'événement et d'émanation, loin de l'instant fatal, au moment même du retour à la poussière, elle font l'aveu de leur irréductible décadence et de ce qu'il peut y avoir d'irréductible dans ce déclin : leur silence et leur infinie métempsychose.

Michel Sicard.