

MARION LEMAÎTRE

3 impasse de la cosaque
21360 Lusigny-Sur-Ouche

www.lemaitremarion.com
lemaitremarion@yahoo.fr
0626339290

N° de SIRET : 808 853 865 00042

N° ordre MDA : LC74104

- 2023 - *Métamorphose (Néguentropie)*, oeuvre in situ, château de Lusigny-Sur-Ouche (21).
La création de cette oeuvre a été lauréate ex æquo du Prix Jeunes Talents Côte-d'Or - Création Contemporaine et a bénéficié, à ce titre, d'une aide du Conseil Départemental.
- *Sous nos pieds*, oeuvre in situ, Château de Lusigny-Sur-Ouche (21).
- 2022 - Lauréate ex æquo du prix Jeunes Talents Côte d'Or.
- Participation à la 4iè biennale d'art contemporain de Art en Chapelles, exposition *À la vitesse de la poussière*, église de Doubs (39).
- 2021 - Obtention de l'aide à la création artistique attribuée par la DRAC Bourgogne- Franche-Comté.
- Participation à la Art Fair de Dijon avec les Ateliers Vortex.
- *In Two*, exposition avec Charles Thomassin, Ateliers Vortex, Dijon.
- 2020 - Participation à *Traverses*, exposition collective sur le sentier des passeurs, Le Saulcy, association Hélicoop (88).
- 2019 - Résidence de création Excellence des métiers d'arts, soutenue par la DRAC Bourgogne-Franche-Comté au lycée des Marcs d'Or, Dijon.
- 2018 - Participation à *Supervues 018*, Hôtel Burrhus, Vaison-La-Romaine (84), sur une invitation des Ateliers Vortex.
- Exposition collective *AMER*, atelier Chiffonnier à Dijon.
- Edition d'un portfolio dans la revue *LAURA n°24*.
- 2017 - Participation à *À La Dérive*, promenade d'art contemporain, Gissey-Sur-Ouche.
- Exposition personnelle *La Forêt derrière l'arbre*, Atelier La Façon, Lyon.
- Workshop au sein de la communauté Emmaüs de Planay.
- Parcours STARTER au collège Paul Fort, Is-sur-Tille, en partenariat avec le service des publics du centre d'art le Consortium.
- 2016 - Obtention de l'aide à l'installation artistique attribuée par la DRAC Bourgogne- Franche-Comté.
- 2015 - Biennale de la jeune création contemporaine *Mulhouse 015*.
- Exposition personnelle *Take Shelter!* Sur une invitation des Ateliers Vortex. ABC, Dijon.
- Publication de *Sas* (détail), dessin à l'encre. *Journal Hors d'œuvre*, journal de l'art contemporain,
- 2014 - Exposition collective *Dérives*, Atheneum, Dijon.
- Edition de *Bipède*, multiple sérigraphié à 30 exemplaires, Ateliers Vortex.

METAMORPHOSE (NEGUENTROPIE)

Métamorphose (néguentropie) est une installation artistique in situ. Elle vise, dans un geste sculptural, à mettre en relation art contemporain, architecture et patrimoine culturel.

La sculpture évoluera structurellement et esthétiquement au cours de deux phases.

Phase 1 : avril-juillet 2023

Dans un premier temps, la construction aura pour vocation de préserver symboliquement la partie supérieure de la bâtisse, de lui offrir un abri temporaire. La sculpture viendra enserrer le pigeonnier, épouser ses formes au plus près sans la toucher ni la dissimuler.

Phase 2 : août-septembre 2024

Au moment du chantier de rénovation de la toiture du pigeonnier, la sculpture se « déploiera ».

La structure conique haute sera démontée, les pièces de bois qui la composent seront réemployées comme garde-corps et montants supplémentaires afin d'étayer la sculpture sur son périmètre extérieur.

À ce stade la sculpture deviendra praticable et sera un dispositif indispensable au bon déroulement des travaux.

Par définition, l'œuvre sera éphémère. Dans un souci d'écoresponsabilité, les matériaux qui la composeront feront l'objet d'un réemploi pour d'autres projets.

Ma démarche artistique, par le biais de cette sculpture, entend soutenir ce qui nous lie, tourné vers l'autre, dans un lieu propice à la rencontre, à la rêverie, un lieu qui pourrait sembler hors du temps, si ce n'était les signes de fragilité.

Du point de vue matériel autant que métaphorique, *Métamorphose (néguentropie)* interroge la notion d'étayage. Elle ouvre à des questions telles que : comment soutenir une structure, une architecture, dans son intégrité, maintenir une forme entière ? Qu'est ce qui (nous) fait tenir ensemble, les uns contre les autres, malgré l'usure et la dégradation ? Quelles forces permettent le maintien d'un ensemble dans son intégrité ?

La sculpture affleure la construction fragilisée, elle fait corps avec elle sans s'appuyer sur elle, protège ce qui menace de devenir une ruine et s'oppose à l'effondrement par une étroite sculpturale.





Vues de *Métamorphose (néguentropie)* dans sa phase 1, phase 2 prévue pour l'été 2024.

Installation in situ autour du petit pigeonnier du parc du château de Lusigny-Sur-Ouche (21).

Bois de douglas, 600x300x300 cm, 2023.

La création de cette œuvre a été lauréate ex æquo du Prix Jeunes Talents Côte-d'Or - Création Contemporaine et a bénéficié, à ce titre, d'une aide du Conseil Départemental.



À la vitesse de la poussière

Texte pour la Biennale d'art contemporain Art en Chapelles, été 2022.

Avant même mon arrivée à Doubs, sur la route au loin, la blancheur du cloché de l'église de Doubs, que le soleil rendait éblouissant a marqué ma mémoire.

Puis sur place, j'ai pu apprécier l'architecture élancée de l'édifice, ses longs pilastres, la couleur de la pierre calcaire locale, sa clarté, son grain fin, mais aussi sa composition qui la rend quelque peu friable, presque fragile dans sa compacité.

Enfin en visitant le cloché, qui a été construit plus récemment, le contraste de l'architecture de béton, son grain dur, sa couleur de plomb et sa structure massive et pourtant aérienne m'ont permis de prendre la mesure de cet ouvrage. C'est sur ce contraste et cette harmonie de l'architecture néo-gothique avec l'architecture brutaliste de l'intérieur du clocher, ainsi que la manière que ces deux styles ont de s'imbriquer que mon travail a trouvé sa source.

L'une des questions qui m'intéresse le plus en architecture est de comprendre comment les édifices tiennent debout. Avec l'architecture néo-gothique le poids de l'édifice est réparti sur les colonnes qui ponctuent l'espace de l'église. Elles soutiennent les voûtes, les dessinent, et donne un rythme à l'architecture. Elles permettent d'ériger des bâtiments colossaux, autant en terme de taille que de poids. Le fût des pilastres, d'un diamètre important à la base se divise en plusieurs colonnes plus minces au fur et à mesure de leurs ascensions, jusqu'à ce que certaines se rejoignent en un point culminant, la clé de voûte. Les colonnes agissent par force de poussée contre la pesanteur, et maintiennent les pierres les unes contre les autres.

Pour figurer cette force qui fait tenir debout, j'ai choisi d'utiliser des étais de chantier, employés lors de la construction de bâtiments ou de leurs réfections. Ils passent ainsi du statut d'objet utilitaire de construction à celui d'élément sculptural.

Je me suis ensuite procurée différents matériaux, pour leurs caractéristiques techniques ; densité, résistance, ou à l'inverse leur friabilité, malléabilité : pierre, ciment, carottages de bétons, chaux, plâtre, panneaux de bois divers, bois massif de chêne, d'olivier, polystyrène extrudé.

Ma démarche créative relève de l'intuition. Ce qui au premier abord, ne semble pas en lien avec les spécificités du lieu y fait écho par la matérialité des éléments employés ; le grain de la pierre locale au regard de celui de la mousse de

polystyrène, la rugosité du béton coulé par rapport à la douceur du béton carotté et du bois d'olivier, la rigidité de la pierre face à la malléabilité du plâtre juste avant qu'il ne prenne. Comprendre comment un édifice tient debout, c'est aussi comprendre de quoi est fait la matière, ou plutôt les processus qui font d'elle ce qu'elle est ; l'agrégation pour la pierre calcaire, l'extrusion pour le polystyrène par exemple. Ces processus de formations sont sensiblement les mêmes que ceux qui verront leur désagrégation ; effritement, arasement, érosion etc. Ce phénomène est en lien avec l'entropie qui est au cœur de mon travail :

« Qu'est-ce que l'entropie ? Il y a beaucoup de façons d'expliquer ce processus. Je choisis, pour ma part, un exemple : nous faisons un tas de sable sur la plage, ou un trou dans le sable, cela revient au même. Le tas ou le trou, et tout ce qui les constitue, sont à un endroit de la plage bien localisable. En termes de physique, on dira que la plage constitue un ensemble ordonné : à tel endroit le tas ou le trou, ce qui les constitue ; partout ailleurs, rien qui soit en rapport avec ce que nous avons produit. La marée monte. Le tas de sable ou le trou dans le sable disparaissent progressivement. L'ordre qui existait commence par décliner : ce qui était là est désormais, pour une part croissante, ailleurs, c'est-à-dire vis-à-vis de l'ordre qui existait, n'importe où. A la fin, il n'y a pas plus de raison de chercher la trace de ce que nous avons produit ici que là, sur la plage. L'entropie est alors maximale. Car l'entropie est la mesure d'un état de désordre dans un ensemble ordonné.

L'entropie mesure aussi la diminution du niveau d'énergie dans un ensemble clos, séparé de son environnement. Le tas de sable ou le trou dans le sable ont été produits grâce à une dépense d'énergie musculaire de nos bras. On pourrait dire que cette énergie, en tant que nécessaire pour que le tas ou le trou agrègent, d'une certaine façon, des grains de sables et de l'eau, tenant ensemble, a été comme incorporée à cet ensemble de sable et d'eau, à la forme qu'ils constituent. Quand la marée monte, cette énergie ne suffit plus à maintenir la forme qui peu à peu s'effrite, disparaît. Lorsque la forme a disparu, l'entropie, comme mesure de la diminution de l'énergie contenue dans un système, atteint son maximum. L'entropie est et n'est pas une fatalité. Elle l'est parce qu'il n'est pas possible de la stopper. Au mieux, on la ralentit. Mais le terme reste, inévitable. Elle n'est pas fatale parce que le processus de l'entropie – on pourrait parler paradoxalement de force entropique – peut être retourné contre lui-même. C'est-à-dire que ce qui désordonne va être utilisé pour réordonner ; ce qui supprime l'énergie va être utilisé pour produire une nouvelle énergie. »¹

1 - Extrait de Marion, Charles, qu'est-ce que l'entropie ? Blitztext, texte de Pierre Guislain.



Vues d'atelier et détail de *Colonnnette*, 40x40x170 cm, étais et bois, 2021.
Produit dans le cadre de la biennale d'art contemporain Art en Chapelles 2022.



Vues de l'exposition *À la vitesse de la poussière*, 5 sculptures, dimensions variables, contre-plaqué, bois d'olivier et de chêne, pierre de bourgogne, étais, polystyrène, plâtre, béton. Eglise de Doubs, Art en Chapelles, 2022. Photos : Gabriel Vieille.



Vues de l'exposition *À la vitesse de la poussière*, 4 sculptures, dimensions variables, contre-plaqué, bois d'olivier et de chêne, pierre de bourgogne, étais, polystirène, plâtre, béton. Eglise de Doubs, Art en Chapelles, 2022. Photos : Gabriel Vieille.

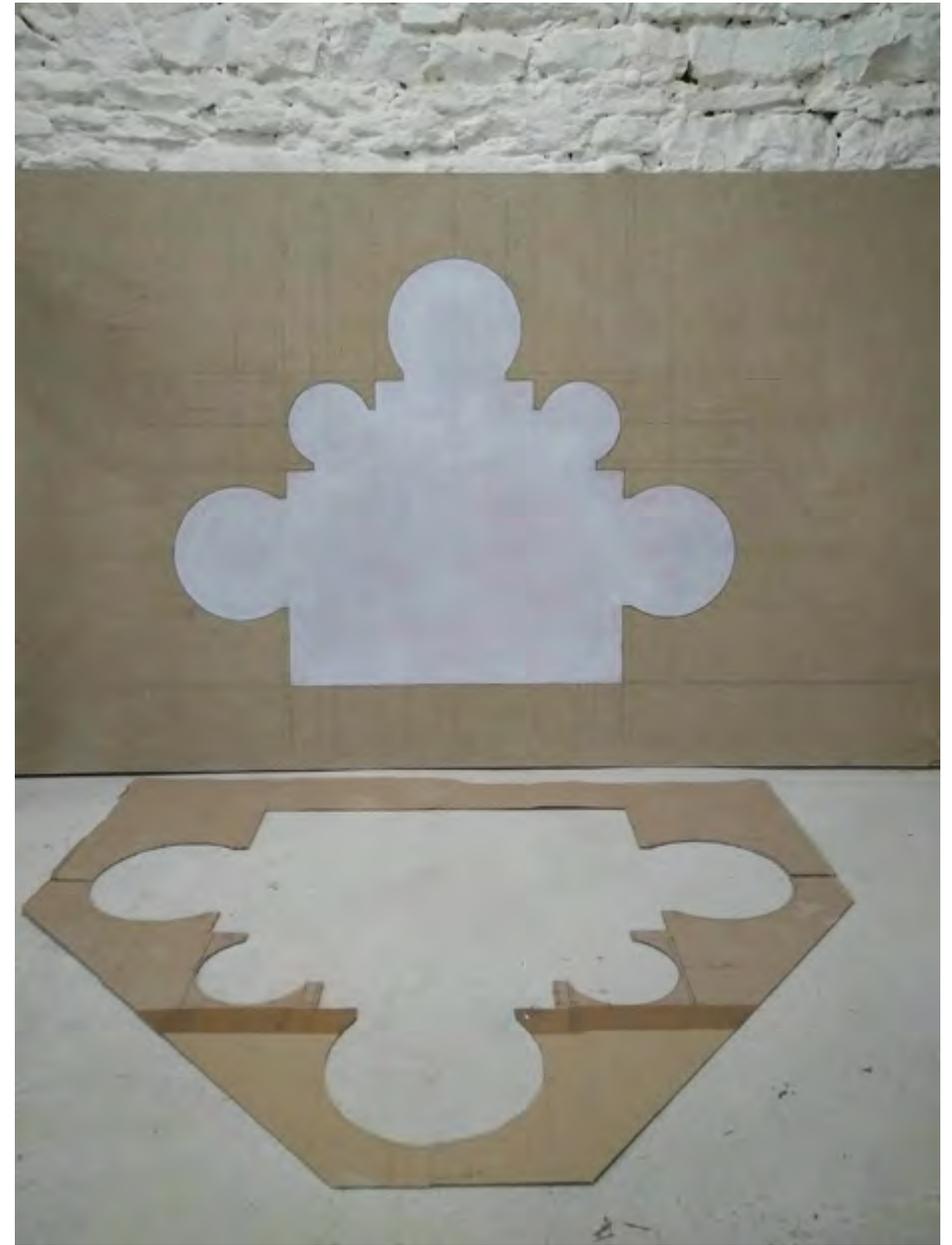


Image de gauche : Vue d'atelier de *Par Capillarité*, bois de pommier sculpté, 60x50x40 cm, 2023.

Image de droite : Vue d'atelier de *Colone en Coupe*, panneau de bois aggloméré, pigment de blanc de titane et huile de lin, 160x120 cm, 2022. Produit pour la biennale d'Art en chapelles, Doubs. Soutenue par la DRAC BFC.



Vues de l'exposition *À la vitesse de la poussière*, 4 sculptures, dimensions variables, contre-plaqué, bois d'olivier et de chêne, pierre de bourgogne, étais, polystyrène, plâtre, béton. Eglise de Doubs, Art en Chapelles, 2022. Photos : Gabriel Vieille.



Assemblage de 2 photographies argentiques 10x15 cm, 2022.



Assemblage de 3 photographies argentiques 10x15 cm, 2022.



Château d'eau, bois peint, 150x150x210 cm, 2021. Vue de l'exposition *In Two*, Ateliers Vortex. Photo : Marion Payrard.



Vue de l'exposition *In Two*, Ateliers Vortex, 2021.

Marion, Charles, qu'est-ce que l'entropie ? Blitztext

Marion, Charles,

Qu'est-ce que l'entropie ? Il y a beaucoup de façons d'expliquer ce processus. Je choisis, pour ma part, un exemple : nous faisons un tas de sable sur la plage, ou un trou dans le sable, cela revient au même. Le tas ou le trou, et tout ce qui les constitue, sont à un endroit de la plage bien localisable. En termes de physique, on dira que la plage constitue un ensemble ordonné : à tel endroit le tas ou le trou, ce qui les constitue ; partout ailleurs, rien qui soit en rapport avec ce que nous avons produit. La marée monte. Le tas de sable ou le trou dans le sable disparaissent progressivement. L'ordre qui existait commence par décliner : ce qui était là est désormais, pour une part croissante, ailleurs, c'est-à-dire vis-à-vis de l'ordre qui existait, n'importe où. A la fin, il n'y a pas plus de raison de chercher la trace de ce que nous avons produit ici que là, sur la plage. L'entropie est alors maximale. Car l'entropie est la mesure d'un état de désordre dans un ensemble ordonné.

L'entropie mesure aussi la diminution du niveau d'énergie dans un ensemble clos, séparé de son environnement. Le tas de sable ou le trou dans le sable ont été produits grâce à une dépense d'énergie musculaire de nos bras. On pourrait dire que cette énergie, en tant que nécessaire pour que le tas ou le trou agrègent, d'une certaine façon, des grains de sables et de l'eau, tenant ensemble, a été comme incorporée à cet ensemble de sable et d'eau, à la forme qu'ils constituent. Quand la marée monte, cette énergie ne suffit plus à maintenir la forme qui peu à peu s'effrite, disparaît. Lorsque la forme a disparu, l'entropie, comme mesure de la diminution de l'énergie contenue dans un système, atteint son maximum. L'entropie est et n'est pas une fatalité. Elle l'est parce qu'il n'est pas possible de la stopper. Au mieux, on la ralentit. Mais le terme reste, inévitable. Elle n'est pas fatale parce que le processus de l'entropie – on pourrait parler paradoxalement de force entropique – peut être retourné contre lui-même. C'est-à-dire que ce qui désordonne va être utilisé pour réordonner ; ce qui supprime l'énergie va être utilisé pour produire une nouvelle énergie.

C'est ce qu'a fait Robert Smithson. Smithson utilise le processus entropique qui détruit l'ordre d'un paysage, qui supprimant l'énergie qu'il contient, l'amène vers la mort, l'immobilité lunaire. Il l'utilise contre lui-

même, en créant des formes à partir d'un état de dégradation (de l'ordre et de l'énergie) déjà très avancé. Smithson utilise pour cela essentiellement des minéraux, des pierres, des cristaux, parfois aussi des éléments empruntés au monde industriel. Des pierres, avec des faces taillées, appartenant à différents mondes historiques et géologiques, tenues et soutenues parfois par des éléments de métal qui viennent du monde de l'industrie, du chantier, du travail, c'est bien ce que tu utilises, Marion, lorsque toi-aussi tu retournes le processus entropique contre lui-même ? Ed Ruscha, par d'autres moyens, picturaux, ou dérivés du pictural, a opéré le même retournement vis-à-vis d'un aspect de l'entropie qui ne regarde plus la physique mais les processus de la communication. Dans ses peintures, Ruscha utilise des signes très dégradés dans leur capacité de signifier : Hollywood, Boss, Ouf, Standard, Adios, etc. Les mots, mais aussi les images, dès lors qu'on les utilise comme signes, s'usent, se dégradent, deviennent « bruit » (bruit linguistique ou bruit optique), à mesure qu'on les utilise, pour tout et pour rien, jusqu'à n'être plus que des rebuts, déchets du processus communicationnel, flottant à sa surface. Mais il suffit de récupérer ces bribes de sens, avant leur disparition, de les agencer, les « serrer » ensemble, dans un nouveau processus communicationnel, un processus non plus épuisé, mais actuel, toi, moi, lui, pour retourner la puissance entropique contre elle-même. N'est-ce pas ce que tu fais, Charles, avec des fragments d'affiches, d'imprimés, agrégés à des mousses, serrés par des sangles ? Tiens, encore ce qui vient du travail : sangles de déménageur, d'assembleur de mobilier.

L'épidémie accélère l'entropie qui désagrègeait toujours plus vite et profondément tout ce qui, avant elle, ne tenait plus que par miracle, dans notre si vieux monde : partis politiques et syndicats, démocratie parlementaire, institutions, et en premier lieu les écoles, structures dites culturelles, etc. Tout demeure et peut demeurer longtemps par simple inertie, comme un vêtement de travail qui a force d'être porté garde la forme du corps absent. Quoi ensuite ? Du pire ou du meilleur, cela ne dépend que des hommes. Marion, Charles, qu'est-ce que l'entropie ? Réussirons-nous ?

Pierre Guislain

Pierre Guislain est professeur de philosophie à l'Ecole Nationale Supérieure de Dijon, enseignant de philosophie à l'Université de Bourgogne, auteur de plusieurs livres sur le cinéma.



Sépulacre, marbre, dimensions variables, 2019. Vue de l'exposition *In Two*, Ateliers Vortex, 2021. Pièce produite dans le cadre de la résidence Excellence des Métiers d'Art soutenue par la DRAC Bourgogne-Franche-Comté.
Image de droite : *Sépulacre*, (détail) vue d'atelier.



Quand la plaine ondule, acier et bois peint, 30x30x140 cm, 2016.
Pendant que les champs brûlent, acier et bois peint, 20x30x120 cm, 2016.
 Image de droite : vue de l'exposition *In Two*, Ateliers Vortex, 2021.
 En arrière plan *La Marseillaise*, 100x40 cm, Charles Thomassin, 2021.



Confinement, photographie sur dos bleu et grilles acier 100x120 cm, 2021,
Marion Lemaître et Charles Thomassin.
Vue de l'exposition *In Two*, Ateliers Vortex, 2021. Photo : Marion Payrard.



Mort-terrain, pierre de Corton, métal et acier, 70x70x160cm, 2019.
Vue de l'exposition *In Two* aux Ateliers Vortex, 2021.
Produit dans le cadre de la résidence Excellence des Métiers d'Art
soutenue par la DRAC Bourgogne-Franche-Comté.
Photo : Marion Payrard.





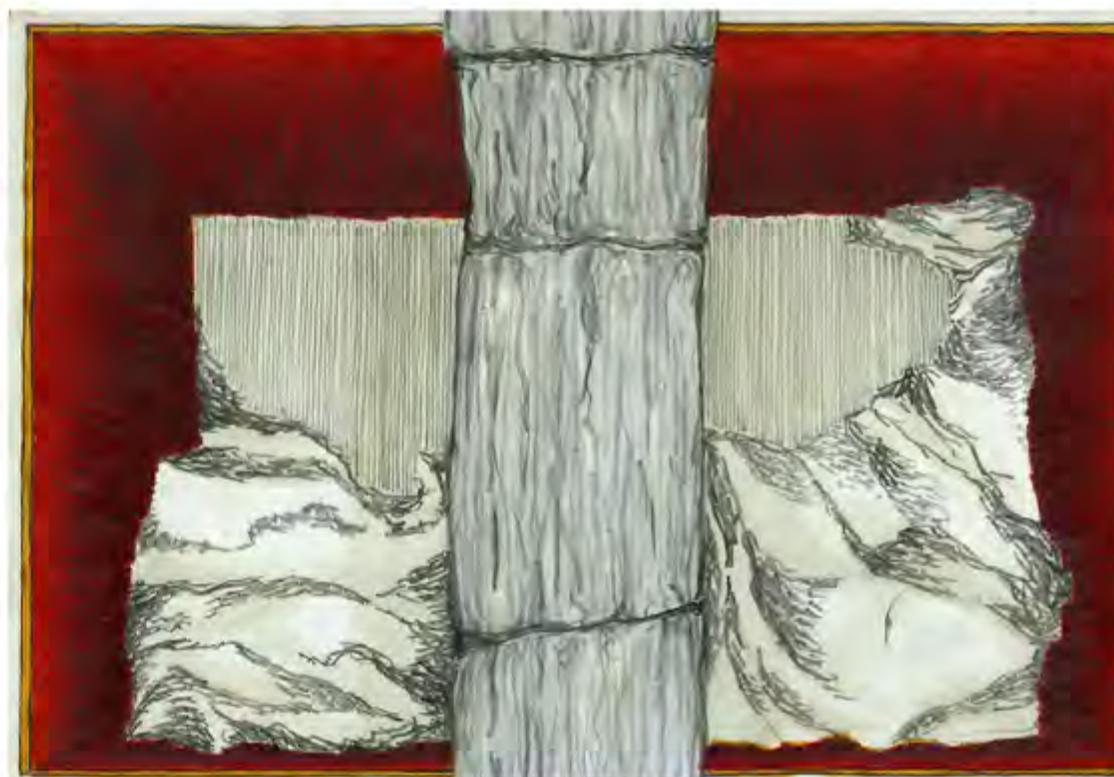
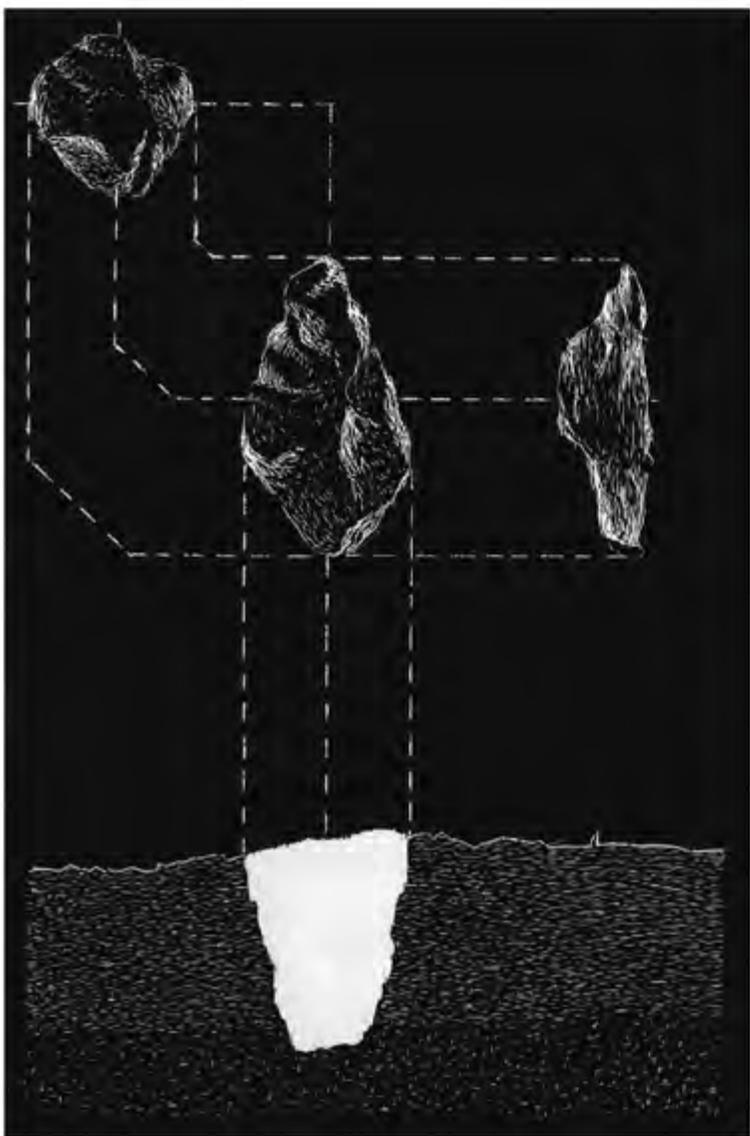
Ci-dessus : *Confinement*, collage photographique, 60x80 cm, 2021.
Image de gauche: *Tréfonds*, photographie, 60x80, 2021.



Crossblock, résine polyester, 45x45x45 cm, 2017.
Vue de l'exposition *In Two* aux Ateliers Vortex, 2021. Photo : Marion Payrard.



Résurgence, installation, 3 éléments en béton de dimensions variables, 2020. Le Saulcy, biennale d'art contemporain sur le Sentier des Passeurs, association Helicoop. Photo : Vincent Ganaye.



Ci-contre: *Puissants fonds*, deux dessins à l'encre 21x30 cm, 2018.
Ci-dessus : *Projections d'un trou*, 10x15 cm, 2018.

A l'œil

Reprenons la définition de ce mot, amer, qui réunit les artistes qui exposent aujourd'hui à Chiffonnier. Dans le vocabulaire marin, un amer est un élément, naturel ou artificiel, visible de loin, sur la côte et qui permet au bateau de se situer. L'amer ne sert donc pas au navigateur en pleine mer, mais à l'approche de la côte. L'usage de l'amer n'est pas complexe. A partir de deux points identifiés sur le bord de mer, connaissant la distance entre ces deux points, il est facile – avec un compas, le simple compas de l'écolier – de déterminer un troisième point, celui où se trouve le bateau, à un moment donné, sur une carte de navigation. Même sans compas, ni carte, il est possible, pour celui qui connaît, même un tout petit peu, une zone de côte, de retrouver sa position : par la mesure de l'œil seulement ; à l'estime, comme dit le marin.

L'amer est donc un point, un point de repère. Ce qui le distingue d'autres points, comme le point de départ et le point d'arrivée. Un point d'arrivée ne peut être partagé que si tout le monde converge pour se retrouver finalement (entassé) au même endroit. Le point de départ, s'il est commun, est moins contraignant. Mais il est seulement dissipatif : une fois pris le départ, chacun part dans sa direction. La navigation à l'œil, que permet l'amer, n'impose rien de tel. L'amer n'est pas un point qu'il faut atteindre, ni un point dont on partirait. Le commun ne suppose ici aucune identité, ni n'entraîne aucune rivalité. En se repérant à deux points fixes, partagés, une infinité de marins peuvent occuper, simultanément et encore plus successivement, une infinité de positions uniques. Néanmoins, ils navigueront de concert, dans un même espace-temps.

L'exposition *Amer* peut être pour ceux qui viennent la visiter plus qu'un point de convergence (arrivée) ou de dissipation (départ). Un élément de repère, à combiner avec d'autres, de façon plus aléatoire et personnelle que dans la métaphore marine. Qui repère-t-on ? Soi-même, à ce moment, chemin faisant.

PS : L'amer est bien-sûr l'antithèse du Global Positioning System, GPS. Il ne faut jamais diaboliser la technique. Mais il est un fait que le guidage par satellite des conducteurs, cyclistes et piétons neutralise l'usage d'un sens essentiel, celui de l'orientation. Comment se représenter, imager mentalement, la position d'un quartier dans le tout d'une agglomération ? Comment retrouver cet endroit d'une ville étrangère visitée des années plus tôt dont on ne connaît ni le nom ni la situation sur un plan ? Comment s'égarer et découvrir ce qu'on ne savait pas exister ? La confiance que nous avons dans nos capacités à nous orienter nous-mêmes dans un espace influe très certainement sur celle que nous avons plus généralement en nous, en la validité de nos convictions, de nos projets. Le GPS nous dit seulement comment aller là où nous voulons aller. Mais il le dit, forcément, ce n'est pas à mauvais dessein, de cette voix neutre, indiscutable, qui est celle de tous les artefacts de la technostucture. C'est là qu'il faut aller (puisque vous l'avez choisi). C'est par là qu'il faut passer (puisque c'est le meilleur trajet). Chaque fois qu'il donne un conseil, le GPS a l'air de ne parler qu'à moi seul. Mais bien-sûr, c'est à tout le monde qu'il répète la même confiance.

Pierre Guislain



À posteriori, installation pour un pilier, bois et acier 35x35x70 cm, 2018.
Image de gauche : *Obélisque*, bois et serres-joints, 50x50x210 cm, 2017.



TERIEUR PEUT ETRE

CONSIDERER COMME L'ACTE FONDAMENTAL DE CONSTITUTION





Les Pierres blanches, pierre et bois, 5 sculptures, dimensions variable, 2015.
Vue de l'exposition *AMER*, Atelier Chiffonnier, 2018. Photo : Salomé Joineau.
Image de droite : *Les Pierres Blanches*, vue de *Supervue 018*,
Hotel Burrhus, Vaison-La-Romaine, 2018.



Autour des pierres blanches

Erigées sur des plots de bois, des grosses pierres peintes en blanc dominant à des hauteurs variables l'espace de la galerie. Dans *Les Pierres blanches*, ensemble de cinq sculptures présentées à Lyon en 2015, Marion Lemaître joue à nouveau des effets de symétrie : entre profondeur et hauteur, caché et visible, forme produite et matière brute. Comme le titre de la pièce le suggère, chaque élément a ici pour fonction d'établir une marque, de constituer un espace, le structurer, sans pourtant le border (l'espace reste ouvert, extensible à l'infini). Le fait que la forme de la pierre soit ici conservée telle quelle, à l'état brut, est plus qu'une négation du geste traditionnel de l'artiste : tailler, ajuster, figurer. La roche brute fait ici repère par sa résistance à toute transformation. Venant du monde souterrain, sa compacité devient, dans l'espace de la représentation, silence, mutité. Mais à quoi peut servir une marque muette, marque qui ne ferait que se signifier elle-même, comme marque ?

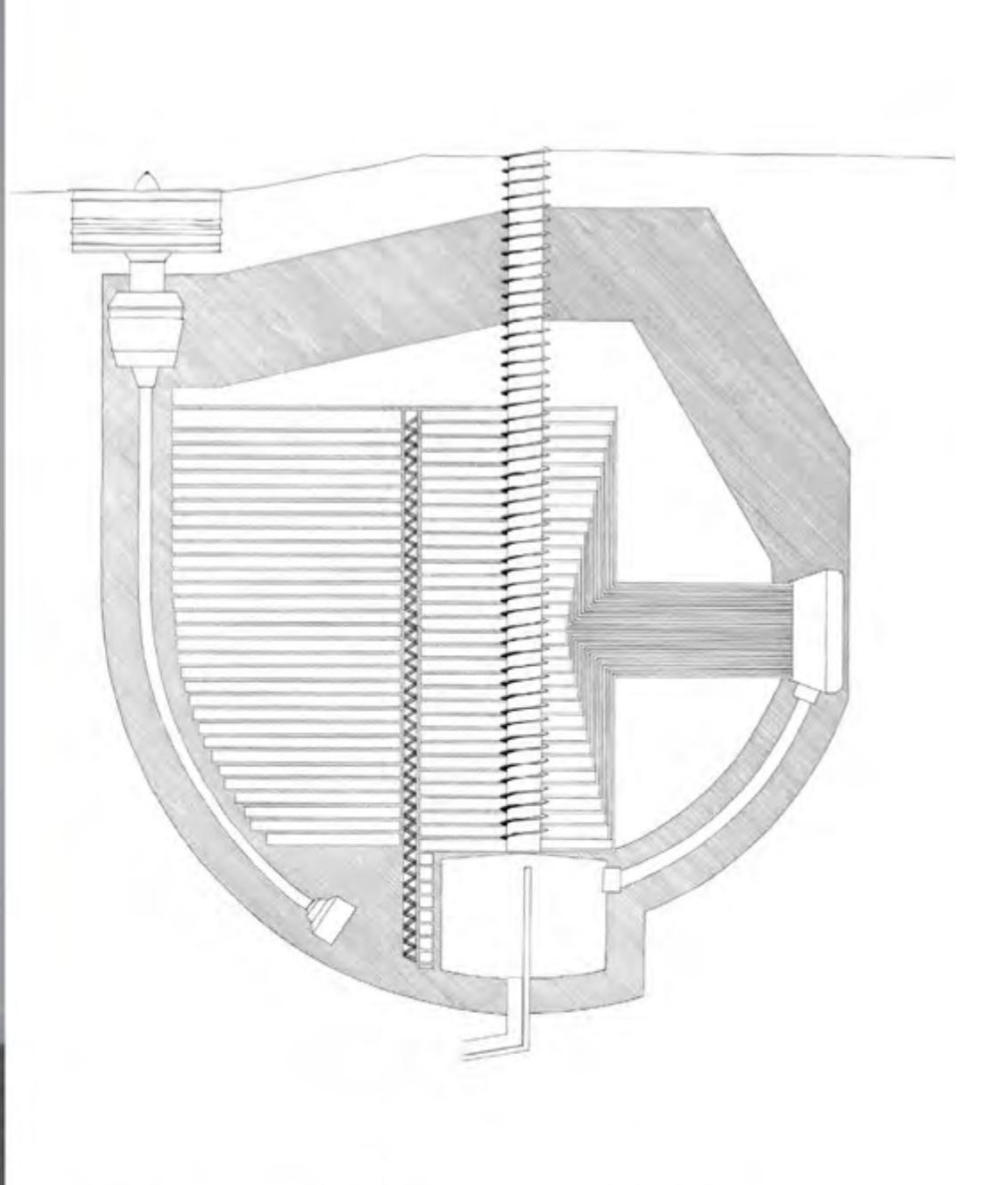
Dire que la dureté du rocher est ce qui lui permet de conserver intacts toutes ses virtualités, tous ses possibles, c'est seulement transformer le négatif en positif. C'est oublier ce qu'a été la pierre qui casse ou abîme le soc de la charrue, arrête le trait du labour, ralentit le percement d'un puits, rend la terre instable, obligeant à creuser très profond pour établir la fondation d'une maison ou d'un simple muret. C'est parce qu'elle est, à la fois, le négatif et le positif ensemble, que la pierre, ici à peine transformée, seulement peinte, peut figurer le type de repères, de marques dont notre époque a le plus urgent besoin. Intuitivement, par la dynamique créée entre expérimentations et réflexion, il me semble que le travail de Marion Lemaître rejoint un des principes formulés par Paul Klee : le travail artistique doit désormais trouver son origine, son « point de commencement » dans le contradictoire, l'ambivalent. Ce qui n'est ni bon ni mauvais, parce qu'à la fois bon et mauvais. C'est dans ces termes que Klee définissait ainsi, dans l'espace pictural, ce qu'il appelait « le point gris » : « Ce point est gris parce qu'il n'est ni blanc ni noir ou parce qu'il est blanc tout autant que noir. Il est gris parce qu'il n'est ni en haut ni en bas ou parce qu'il est en haut autant qu'en bas. Gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid. Gris parce que point non-dimensionnel, point entre les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins.¹ »

1 Paul Klee, Note sur le point gris, texte repris dans *Théorie de l'art moderne*, Folio essais, Gallimard.

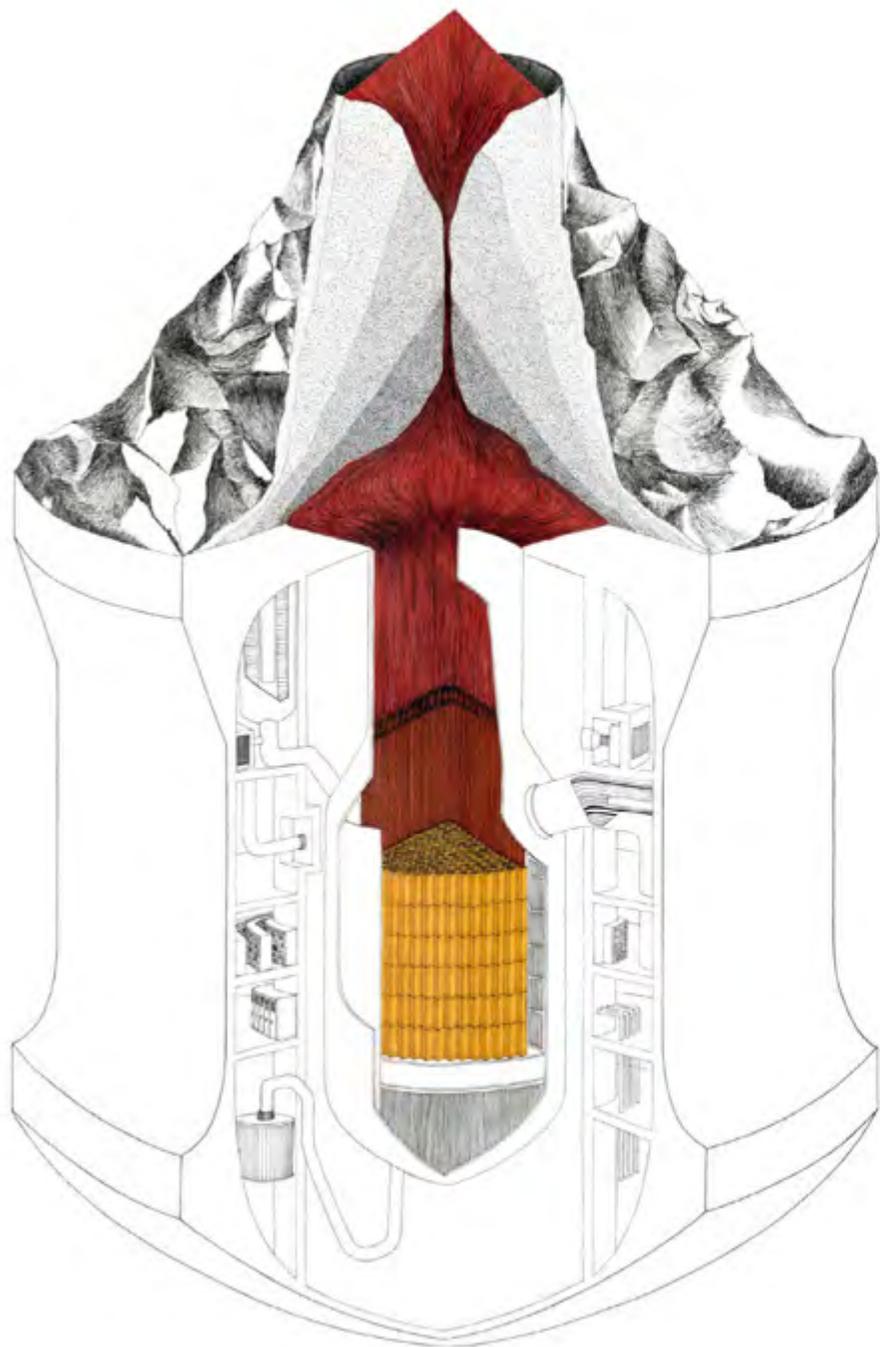
ci la pierre pourrait faire office de point (marque) de commencement d'un double point de vue. C'est, chaque fois, son contour qui, par un effet « rétrograde » (Klee encore) détermine la découpe du socle qui la porte, la hausse. L'objet n'est pas sur le socle. C'est lui qui génère ce socle (dans un mouvement descendant, fondateur ; le contraire, il me semble, du mouvement ascendant de Brancusi). Du coup, la hiérarchie entre ce qui porte et ce qui est porté est abolie. L'individualité de chaque pierre se communique au socle, libéré de sa rigidité standardisée. D'autre part, la peinture blanche « passant » de la pierre sur le bois détermine une limite, chaque fois différente, entre ce qui figure le visible (hors sol) et ce qui évoque, à l'inverse, le caché : sorte de pilotis, entre la fondation et le coffrage servant à couler le béton. Les cinq sculptures, silencieuses mais plus muettes, dialoguent. Les pierres ont un langage, disait Roger Caillois¹.

Pierre Guislain

1 Poète et essayiste, Roger Caillois est l'auteur de *Pierres* (Poésie Gallimard), de *L'écriture des pierres* (Skira, Flammarion ; repris avec d'autres textes dans *La lecture des pierres*, Xavier Barral).



Ci-dessus : *Gondawa I*, dessin à l'encre format 80x90 cm, 2014.
Ci-contre : *Le grand soulèvement*, pierre, fer à béton et bois peint, 60x70x160 cm, 2016.



Ci-dessus : *L'énergie universelle*, dessin à l'encre format 75x105cm, 2014.
Image de droite : *Le Passeur*, béton, polystyrène, 220x240x120 cm.
Vue de l'exposition Take Shelter! à l'ABC, 2015.

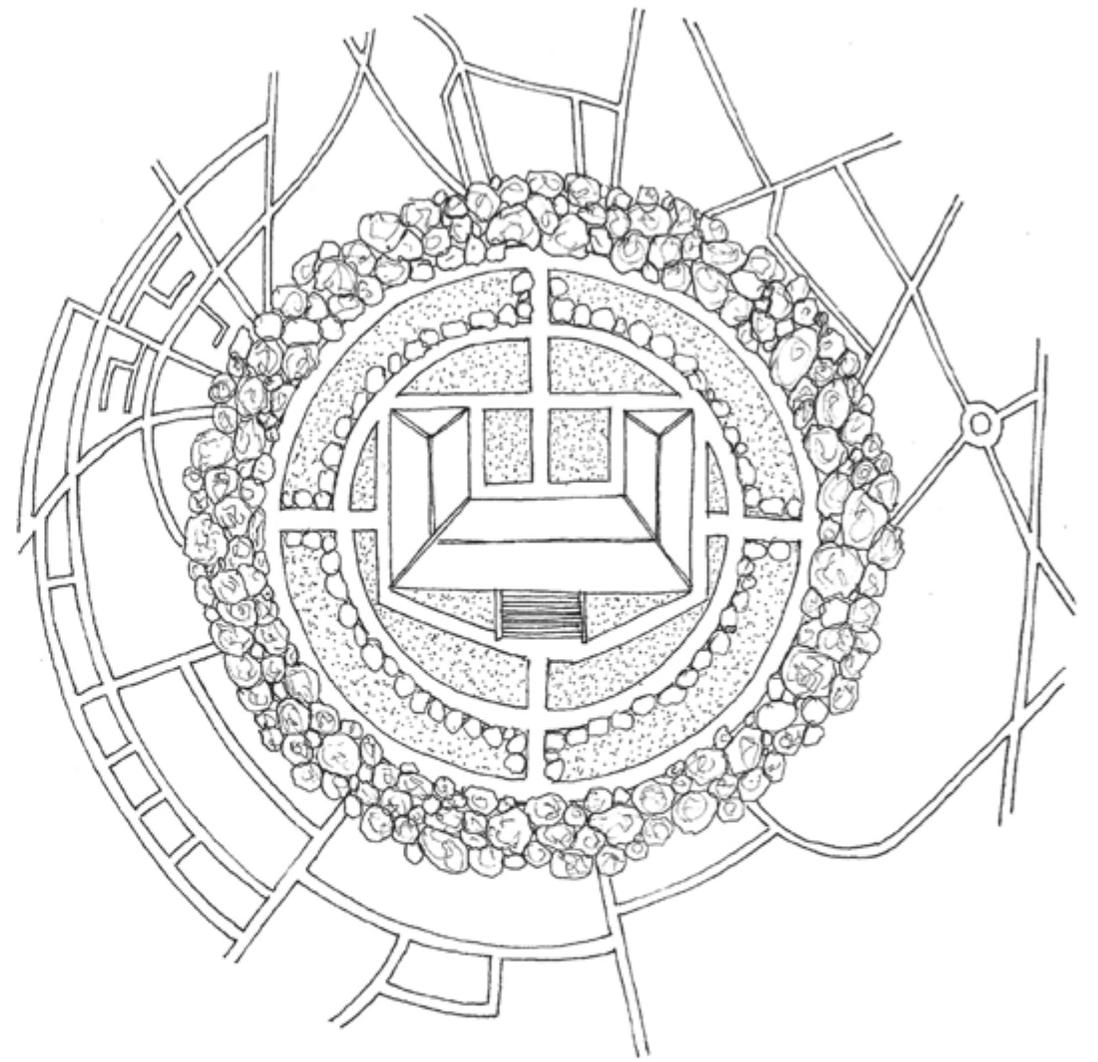
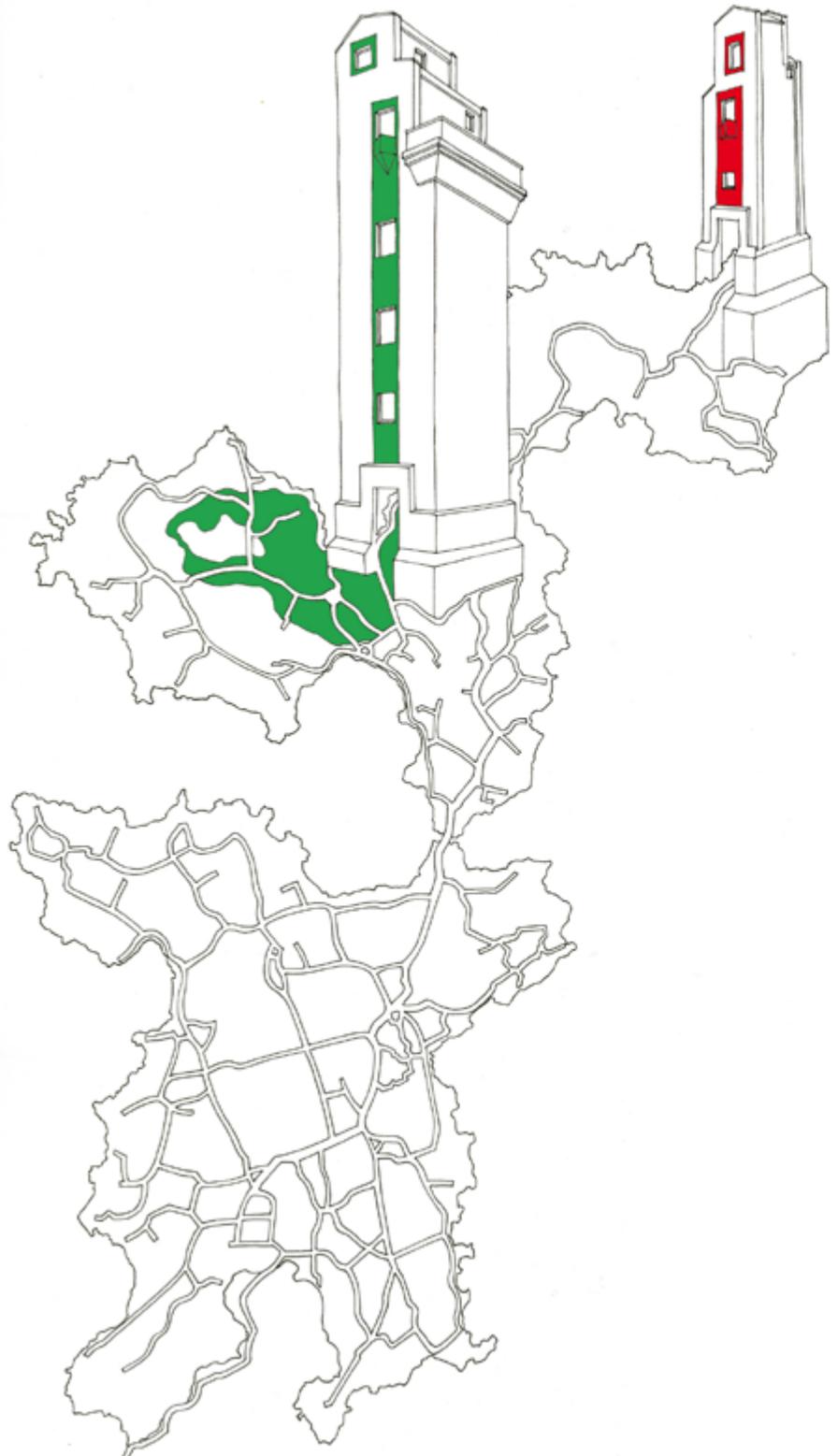


n°34

PAYSAGES
& GRANDS ESPACES



Ci-contre : *Sas* (détail) pour la revue Hors d'Oeuvre, dessin, 80x90 cm, 2014.
Ci-dessus : *Bipède*, dessin technique mixte, 50x65 cm, 2014



Ci-contre : *L'île*, 120x60, dessin à l'encre, technique mixtes, 2014.
Ci-dessous : *Le pavillon de Diane*, 30x30 cm, dessin à l'encre, 2014.
Pages suivantes : 6 Photographies extraites de la série «*Qui avait disposé du ciment sous les plaines?*» 12 photographies 50x65 cm. 2014.





