

**Discours de M. Pierre-Edouard lors de son installation**  
**à l'Académie des Beaux-Arts**  
**le mercredi 10 mars 2010 au fauteuil d'Albert Féraud**

Je n'ai pas connu Albert Féraud. Je le regrette.

Lorsqu'il rentre à Paris après son séjour à Rome à la Villa Médicis, Albert Féraud va vivre quelques années de toute première importance pour lui. C'est au cours de ces années 50-60 qu'il va découvrir le métal, matériau premier de sa sculpture. Ces mêmes années verront ma naissance.

Ces coïncidences m'impressionnent toujours, surtout aujourd'hui, où ma rencontre avec lui se produit grâce à vous, mes chers confrères, et à vos suffrages. Je ne saurais trop vous en remercier, et je suis très honoré d'être ici pour faire l'éloge d'Albert Féraud.

Je me demande cependant : est-ce l'éloge d'une carrière, d'un homme, d'un talent, d'un parcours ?

Comment approche-t-on une œuvre qui a posé son point final avec les mots de l'éloge ?

On le fait certainement avec sa foi propre et je ne suis pas du tout certain de croire au mérite et à l'excellence, je ne suis pas sûr non plus de croire au talent. Je crois au destin.

Je me demande souvent si la peinture, la sculpture, ne sont pas profondément impersonnels, si elles ne sont pas, au fond, des phénomènes naturels, comme la respiration, les battements du cœur.

La création m'apparaît de plus en plus comme une aspiration de l'être à une vision qui lui est propre, un colossal effort pour donner vie à ce projet. Mais ce projet, cette vision, sont à l'intérieur de nous-mêmes comme un désir brûlant. On ne choisit pas de désirer. On ne choisit pas une obsession qui nous habite. Cela s'impose naturellement comme la faim ou la soif, ou comme le ferait un amour. Cette soif est un destin. C'est elle qui exige la mise en œuvre de ce projet en œuvres, c'est elle aussi qui va trouver le moyen pour se réaliser. C'est elle encore qui demande que ce message aille jusqu'à autrui.

Et parce que cette immense soif est une générosité profonde, parce qu'elle est un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, parce qu'elle est une naissance au monde, elle demande aussi la pérennité de l'œuvre à travers le temps.

Lorsqu'un être fait véritablement œuvre d'art, personne depuis le commencement des temps n'avait fait cette œuvre-là. De même, après son passage, personne ne pourra jamais plus la faire jusqu'à la fin des temps. Que cette œuvre finisse au fond d'un grenier ou dans tous les musées du monde, ça ne change rien à l'affaire. Et c'est un vertige.

Bien évidemment, on ne peut avoir qu'un sentiment de gratitude profonde face à ce passage d'un être sur terre dans ce qui fut son plus cher désir.

Parmi les usages de l'Académie des Beaux-Arts, il en est un qui est de rendre visite à l'épouse et aux enfants du regretté Académicien au siège duquel on a été élu. Pour moi, ce fut une chance : le privilège de visiter l'atelier d'Albert Féraud.

D'abord un simple portail dans une rue de banlieue déserte, puis une cour remplie de ces énormes sentinelles d'acier. L'atelier est un immense hangar, un lieu qui tient à la fois du garage d'automobile, de l'atelier du sculpteur, du repaire d'inventeur. Puis les énormes

machines à modeler et à scier le métal. Des milliers d'outils qui sont certainement appropriés à des fonctions précises liées à l'acier.

Vers le fond, je découvre les œuvres restées en suspens. Cet endroit respire un travail très rude, intense, violent ; avec sa dose de **consumation** physique, d'effort manuel.

J'ai cette impression étrange que le maître des lieux s'est juste absenté quelques minutes et qu'il va m'accueillir, souriant. Cet atelier n'a pas fini de vivre et de servir la création qui l'habite.

Mais peut-être n'est-ce là qu'un lieu commun, peut-être la mort d'un artiste, la fin d'une œuvre ne sont jamais qu'un accident qui n'aurait jamais dû se produire. Peut-être la nature interne d'une œuvre est-elle d'être un monde en expansion infinie qui ne connaît pas l'amointrissement, la rupture, le point final. Peut-être la mort, dans l'art, n'est-elle qu'un événement minime, anecdotique, qui va stupidement mettre un terme à quelque chose qui n'en a pas.

A côté de cet atelier, le pavillon d'habitation qu'Albert Féraud y avait fait construire pour sa famille. Madame Féraud m'y convie. Je vais y découvrir quelque chose de poignant. Pour la plupart d'entre vous qui l'avez connu, le culte de l'amitié qu'avait Albert Féraud n'est pas un mystère et ce que je découvre ici, couvrant les murs de ce pavillon, ce sont les œuvres de ses amis proches. J'y admire des œuvres de Chu Teh-Chun, Kijno, Jacques Doucet, Dimitrienko, Olivier Debré, quelques-unes d'Albert Féraud lui-même. Toutes ces œuvres sont abstraites pour la plupart. J'y perçois comme le songe de toute une vie créatrice qu'accompagne l'amitié dans des percées communes, des communautés d'engagement plastique, avec ses avancées fulgurantes, ses nœuds, ses impasses, ses accomplissements. Et je me mets à m'interroger quelques instants sur ce paradoxe insoluble auquel je finis par ne pas donner de réponse : une œuvre ne peut naître seule, elle nécessite un terrain d'accompagnement, elle se nourrit des autres. Et pourtant, la condition première de l'invention des formes est l'inattendu absolu, ce que nul ne connaît avant qu'il n'écluse, donc ce qui surgit dans une absolue solitude.

Devant ces questions trop complexes, je choisis de continuer à regarder les œuvres qui peuplent les murs lorsque mon regard est soudain attiré par un tableau au-dessus de l'escalier. Je m'approche, et ce que l'œuvre semble toucher en moi est très intime, comme si j'y reconnaissais quelque chose qui m'appartient en propre et que je n'identifie pas. Un grand tableau rouge zébré de noir, profondément tragique. Les tracés du pinceau claquent comme un fouet dans un vide incommensurable. Et je reconnais enfin ce qu'est cette œuvre : « c'est une peinture de Mubin Örhon, un peintre turc, un très grand ami d'Albert Féraud », me dit son épouse.

Brusquement tout m'est revenu : Mubin, filiforme, assis au café du Gymnase à Montparnasse, ivre d'alcool et de peinture, dans une solitude si profonde qu'il n'en pourrait plus jamais revenir.

Mubin, grand seigneur de la peinture, mort dans l'oubli après avoir vécu la fièvre, meilleur ami de mon père, c'est lui qui, avec ce dernier m'a guidé dans mes premiers pas de peintre et de sculpteur entre neuf et dix huit ans. Cet étrange Roi Lear de la peinture s'était penché sur mes premiers travaux. Lorsque c'était bien, il pleurait, lorsque c'était mauvais, il me tournait le dos, partait sans un mot. C'est lui qui m'a appris que la seule chose qui vaut vraiment la peine en art, c'est le silence. Et l'espace, l'espace, cette immensité... Mon père et lui étaient si proches qu'ils n'avaient pas besoin de se parler pour se donner un avis sur leurs œuvres. Le jour de ma naissance, Mubin a peint pour moi un immense tableau que j'ai toujours.

Il est mort de cet infini de l'espace, parce qu'il n'avait pas la médiocre sécurité d'un concept pour s'y frayer un chemin, aucune forme pour l'habiter, rien que le champ coloré, encore et toujours. Il me disait rêver la nuit qu'il naviguait dans l'illimité de l'espace, et que cette solitude était terrible. On ne vit de telles aventures qu'au risque de se perdre.

Tout à ces souvenirs je me suis dit qu'Albert Féraud n'était vraiment pas un étranger pour moi. Il devenait quelqu'un que je n'avais malheureusement pas rencontré et je comprenais soudain pourquoi il avait été si proche de Mubin.

L'œuvre d'Albert Féraud est profondément lyrique. Lorsqu'on parle d'abstraction lyrique, on n'a encore rien dit. Beaucoup d'artistes abstraits se rattachent à des éléments figuratifs. Certaines œuvres d'Albert Féraud incorporent des tracés humanoïdes ou animaliers. Mais la vérité de cette œuvre prend tout de même racine dans une libération vis-à-vis de tout naturalisme au profit d'une sorte d'écriture en trois dimensions qui privilégie une pulsation interne dynamique. Sa sculpture est une danse dionysiaque.

Cette danse va débiter dans le sud de la France où il vécut une partie de son enfance. Ses premiers pas sont guidés par son oncle maternel, élève de Gustave Moreau. Dès dix-neuf ans, Albert Féraud entre aux beaux-arts de Montpellier, puis à ceux de Marseille où il se lie d'amitié avec César et Nadal, tous deux sculpteurs. C'est avec ces deux amis qu'il monte s'installer à Paris pour étudier. A l'école des beaux-arts, il rencontre un maître, Alfred Janniot, pour qui il gardera toute sa vie une grande estime. Cela le mènera jusqu'à son Premier Grand Prix de Rome qui va lui permettre de vivre et de travailler à la Villa Médicis durant quatre années. Il a alors trente ans. Pendant toute cette période et jusqu'à son retour à Paris, son œuvre s'épanouit à travers la terre, le plâtre, la taille de pierre, le bois.

Ce qui m'interroge dans ces années d'apprentissage, c'est qu'il s'agit là d'un apprentissage foncièrement classique. Les sculptures de cette période sont relativement proches de Despiau ou de Gimmond. Mon trouble, purement relatif, vient du fait que c'est l'extrême inverse de ce que j'ai vécu personnellement. J'y reviendrai plus loin.

Le parcours d'Albert Féraud m'apparaît comme un exemple typique d'apprentissage des lois strictement académiques pour plus tard les transgresser. Ce classicisme restera pourtant présent chez lui, comme en sourdine, dans sa manière d'agencer les volumes. Il a appris le métier dans tous les sens que cela comporte. Les techniques d'abord. Il possède parfaitement l'art du plâtre, de la terre.

Il apprend aussi ce que l'on appelle dans le jargon des beaux-arts comment « masser une figure ». Finalement cet enseignement des années 40 n'est pas si éloigné de celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Lorsque Albert Féraud revient de Rome, une expérience se produit qui l'emmènera beaucoup plus loin vers ce rêve de métal qu'il ne connaît pas encore. Il fabrique alors avec de la terre des moules en creux dans lesquels il va couler du plomb fondu ; modelant donc sa sculpture en négatif. Il soudera ensuite les éléments ainsi créés. Très vite il va découvrir dans une usine d'Arcueil des éléments de récupération en acier inoxydable qu'il utilisera toute sa vie comme matériaux de sculpture. Le chemin se fraye, la découverte est là. L'œuvre d'Albert Féraud est née.

Quel vaste sujet que cet âge de fer de la sculpture moderne. Ce n'est pas tant la nouveauté d'un matériau en tant que tel qui est importante, c'est surtout ce qu'il induit plastiquement.

La grande invention de la sculpture en métal, c'est la libération par rapport au bloc et à la masse. La traditionnelle terre glaise n'est pas une matière autoportante, elle a besoin que ses excroissances soient toujours soutenues par le bloc d'origine. Le métal va permettre, grâce à la soudure, de créer une œuvre entièrement faite d'excroissances. Cela va permettre les premières sculptures ouvertes. La sculpture pourra désormais pénétrer le bloc, le désosser, le volatiliser, n'en représenter que la structure interne. La sculpture ne sera plus une peau fermée sur un espace donné, mais une juxtaposition d'organes.

La peinture avait déjà parcouru ce chemin, le cubisme et l'abstraction avaient déjà déchiré la peau pour creuser les structures qui la sous-tendent.

Il y a dans le lyrisme de l'abstraction d'Albert Féraud une constante oscillation entre l'ancestrale organisation plastique de l'espace et le hasard. Et le hasard aime l'abstraction lyrique.

Toute sa vie, Albert Féraud va jouer avec le hasard. Le choix des éléments de récupération en acier, la plieuse d'acier qui va en faire quelque chose d'autre, l'ajustement avec d'autres morceaux, tout cela fait partie de cette danse dont je parlais tout à l'heure. Peut-être est-ce une manière d'avancer dans l'œuvre, sans savoir ce qu'elle sera, en lui donnant toutes les chances que le hasard lui propose, mais en ayant aussi de cette oeuvre une image intérieure presque organique, à l'aune de laquelle on mesurera toutes les propositions du hasard.

Cela me semble être une manière de se réaliser soi-même dans l'œuvre, devançant la réflexion mentale pour tout de suite se situer sur une zone de conscience beaucoup plus tellurique, plus vaste, plus centrale de notre être. Selon l'attitude intérieure du créateur, cela peut devenir un chemin extrêmement rapide vers soi-même. Et je ne suis pas certain que cela puisse encore s'appeler du hasard.

Est-ce encore le hasard ce mystère de la trace du pinceau que l'on n'a pas voulue mais qui se révèle terriblement nécessaire ? Est-ce lui qui fera un taureau d'un guidon et d'une selle de bicyclette, ou qui fera naître un singe d'une voiture d'enfant ? Est-ce le hasard qui, d'un paysage regardé à l'envers, inventera l'abstraction ?

C'est un court-circuit du cerveau humain qui, rien qu'un instant, le rend immense. L'important est d'être là lorsqu'il se produit, ou de savoir l'inciter et l'accueillir. Cela fait partie de la danse.

L'œuvre d'Albert Féraud va toujours se développer dans cette rythmique de l'espace, entre le hasard et la détermination, l'improvisation et la conception.

Albert Féraud ne construit pas une œuvre qui suivra un plan établi et que l'on va réaliser point par point, comme on bâtirait une maison. C'est au contraire à chaque instant qu'un carrefour se produit avec plusieurs voies possibles. La forme existe dans l'instant et elle trouve sa cohérence et son rapport aux autres formes uniquement dans l'instant. C'est un art de l'immédiat.

Pour cette raison aussi, ses sculptures sont toujours dans un débat avec l'architecture qui les entoure. L'architecture n'est pas un art de l'immédiat. Les angles, les droites, les courbes, l'agencement des volumes architecturaux sont prémédités, organisés, pensés. Les formes d'Albert Féraud surgissent comme des végétaux, elles prolifèrent selon des lois organiques et non géométriques. De là vient la richesse de ses réalisations liées à l'architecture et de cet autre monde qu'il apporte à la ville.

Les principes créatifs qui génèrent l'œuvre d'Albert Féraud me touchent profondément un peu comme s'ils étaient une partie de moi-même, souterraine et active. Loin de m'être étrangers, ils sont en moi comme un vécu, et peut-être pour une raison toute simple, c'est que je suis né de l'abstraction lyrique.

J'ai grandi dans les années 60 et mon enfance fut entourée d'artistes qui pour la plupart étaient des abstraits.

Il y a d'abord évidemment mon père, le peintre Charles Maussion qui devrait être à ma place aujourd'hui, et avec qui, du premier jour où j'ai touché un crayon jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais cessé d'entretenir un très profond débat sur nos travaux respectifs. Et puis, il y avait tous ses amis artistes. Ce qui a été pour moi d'une très grande importance, c'est que grâce à ces maîtres, je n'ai jamais appris le métier. Ni à dessiner, ni à peindre, ni à sculpter.

Je n'ai jamais appris à retranscrire les proportions de la nature, jamais à architecturer et à construire une figure par ses grandes masses. Je veux simplement dire qu'on ne m'a jamais

enseigné ce que la génération précédente avait reçu comme formation. Mais parallèlement à ce non enseignement, on m'a fait découvrir quelque chose qui n'a pas de prix, le fondement de la sculpture et du dessin, on m'a fait découvrir ce qu'est l'espace. Et plus encore le ressenti de l'espace.

J'ai appris que ce n'est pas avec les yeux que l'on dessine. J'ai appris que la naissance et la mort d'une forme sont les choses les plus bouleversantes du monde, que la partition de l'espace n'est que musicale et que seule la sensation peut bâtir un espace, que le savoir-faire manuel n'existe pas, que ce qui est décoratif est une mort parce qu'il n'appartient qu'à l'œil et à la main.

Je voyais dans leurs œuvres que toutes les traces laissées par le pinceau étaient des traces de vie et non des traces de peinture ; je voyais aussi leur désir toujours déçu de l'adéquation la plus exacte entre la colossale force vitale qui nous habite et la vibration de l'espace dans l'œuvre.

Ces maîtres avaient mis l'accent sur quelque chose de fondamental. Ces quelques aspects que j'ai énumérés sont au fond des constantes de l'histoire de l'art, mais ils avaient reposé ces grandes questions et, en réduisant le champ d'action de la peinture, ils l'avaient, par là même, considérablement élargi.

En rejetant toute objectivité, ils avaient réinventé quelque chose de si beau et finalement de si simple – à savoir – que la ligne, la couleur, la forme, l'espace, ça veut dire quelque chose en soi.

Mais cela, les artistes de tous les temps le savaient déjà. Tout est question d'accent. Tout est là depuis une éternité. Le questionnement des créateurs, à chaque époque, fait renaître une toute petite partie, un aspect dans l'immensité des possibilités de l'art. Et paradoxalement, ce « renaître », si c'est de l'art, est toujours là pour la première fois. Totalement neuf.

Chaque pratique de la peinture et de la sculpture finit par créer un système ; et ce que je viens de décrire est dans une certaine mesure un système.

Ce mot ne comporte ici rien de péjoratif ; le pouvoir d'organisation de la pensée est trop vaste pour prendre les choses autrement.

Je me suis personnellement éloigné de ce système pour une raison très précise : j'avais besoin d'une « vision ». Le sens que j'attribue à ce mot a un parfum un peu platonicien. C'est quelque chose que l'on porte en soi, qui préexiste à l'œuvre. Ce n'est pas objectif, car on ne l'a vu nulle part, mais c'est tout de même suscité par le visible. Ça ressemble à un concept, ça a la puissance d'un concept, et pourtant ce n'est pas un concept. C'est un moteur d'où naît tout l'enthousiasme pour venir à bout de l'œuvre. Je pourrais appeler ça une « conception » mais ce ne serait pas exact car on sait ce qu'il y a dans une conception, on ne sait pas ce qu'il y a dans une vision.

Il y a une sorte d'idéalité dans une vision, comme si ce qu'on allait aborder était à priori hors de notre perception et qu'il faudrait longtemps évoluer vers elle pour qu'elle se dévoile à la fin telle qu'elle était au départ. Je pense que Brancusi a eu la vision de l'oiseau. Une vision ça ressemble à une émotion qui apparaîtrait en tant que forme.

Avoir une vision, cela organise absolument tout dans le travail : les techniques, leur apprentissage s'il y a lieu, les savoirs nécessaires. Chaque geste a deux possibilités : ou bien s'inscrire dans un cheminement vers la mise au monde de cette vision, ou s'en écarter. Chaque parcelle de matière doit s'inscrire dans une perspective. A la fois extrême précision et terrible indétermination.

Cela m'a éloigné du précédent système pour la simple raison qu'un travail par rapport à une vision ne peut être un travail de l'immédiat. On ne peut l'approcher par l'immédiateté du geste puisqu'on ne sait jamais si ce geste va concourir à approcher ce qu'on recherche.

Nous basculons ici dans un tout autre système.

Ce nouveau système que j'abordais donnait à la figure humaine une extrême importance. Mais, si Albert Féraud a toujours gardé dans son travail une présence des enseignements de ses maîtres, j'ai toujours inscrit en moi un fondement résolument abstrait de la sculpture.

Une des questions qui se pose à l'orée de notre siècle pour un créateur, c'est la possibilité de la représentation de l'être humain. Même si les découvertes de Duchamp, de Mondrian, datent de la première partie du siècle dernier, ils ont renversé un monde et créé un autre dans lequel la représentation de l'homme n'a pas de place. Malraux pensait qu'avec l'abstraction, l'art avait conquis un terrain et ne reviendrait pas en arrière. Il ne se trompait pas dans la mesure où l'on ne peut jamais plus ignorer une découverte lorsqu'elle a eu lieu et parce que l'art effectivement ne revient jamais en arrière. Mais je crois aussi qu'il se trompait.

En ce qui me concerne, l'anéantissement de la représentation du réel a été une chose merveilleuse. Nous vivons cependant des naissances et des morts successives, et la reconstruction possible de la figure telle qu'on ne l'a encore jamais vue pourrait bien être la plus belle chose du monde.

Ne plus croire à la possibilité de la représentation de l'homme et ne vivre que pour donner vie à cette image, c'est une aventure étrange, nourrie par l'incertain et à plusieurs égards, c'est une déchirure. Mais si j'ai choisi de vivre au sein de cette contradiction, loin de vouloir lui trouver une solution, je voudrais mille fois laisser ce terrain de vérités contradictoires m'envahir complètement et devenir la fibre de moi-même.

Je crois à la toute puissance des vérités contradictoires : c'est lorsqu'on est en présence des éléments contraires que la vie ressurgit. C'est en ne pouvant pas répondre à une question que la création jaillit.

J'ai pu noter mille fois dans mon propre travail à quel point ne se produit vraiment quelque chose que lorsque mes réponses sont mises en échec. C'est la mise en échec de nos facultés et de nos moyens qui va rendre possible ce qu'on appelle la création. Seules les questions perdurent, les réponses sont toutes balayées par l'histoire. Aucune réponse ne répond jamais.

Dans son discours d'intronisation à l'Académie des Beaux-Arts, Albert Féraud vous avait dit que la sculpture demeure l'art de l'invention des formes. J'y souscris pleinement.

Lors d'une conversation avec l'un de mes amis écrivains je lui confiais avec inquiétude que j'avais l'impression que mon terrain d'investigation dans le dessin et la sculpture se réduisait sans cesse, que j'avais évacué de mon horizon bon nombre de données plastiques : la couleur, la ligne, le geste, la matière, pour n'avoir finalement comme élément de travail que l'articulation des plans dans l'espace. Et sa réponse me figea sur place : « Mais Pierre, vous ne vous rendez pas compte, l'art de l'articulation des plans dans l'espace, mais c'est le monde entier ! ».

Le monde entier...

J'ai bien compris qu'il avait raison. La sculpture est résolument cela pour moi.

Cela dit, si l'on a un peu pratiqué la sculpture, on peut se rendre compte très vite que l'espace, on ne sait pas ce que c'est.

Une forme n'est grande que parce qu'il y en a une plus petite à côté, un relief avance parce qu'un autre recule. Quant à une ligne, elle fuit partout, donc nulle part. Où va une ligne en sculpture ?... Nous sommes dans un espace indéterminable.

« La peinture est une aventure inconnue dans un espace inconnu. » Rothko a dit cela.

La sculpture c'est se frayer un chemin à travers les innombrables combinaisons de l'espace, l'arpenter, le baliser fictivement.

Par le passé, on a tenté de donner à l'espace une hypothétique structure, chaque époque renouvelle ses codes et ses balises.

Giacometti disait ne jamais réussir à modeler l'arrière de la tête dans un buste parce qu'il ne le voyait pas quand il faisait la face. Son propos a l'air simpliste mais c'est d'une insondable profondeur dans sa vision de l'espace.

En ce qui me concerne, je n'ai réussi à aborder la sculpture que par une fugace articulation de plans qui s'émiettent forcément parce qu'ils n'ont pas d'assise. Ils sont dans le vide.

Ils apparaissent, disparaissent, se recommencent, indéfiniment, jusqu'à ce qu'un semblant de cohérence extrêmement fragile et ténu se fasse jour. Soudain un rapport s'établit entre quelques plans et ce rapport, aussi étrange que cela paraisse, ce rapport crée du « sens ».

Rien n'est plus beau que le surgissement de ce « sens », je dirai même de cette « logique » au sein de cet invraisemblable chaos qu'est l'espace.

Nous l'avons tous vécu, plus on avance dans l'œuvre à la recherche d'une improbable totalité, plus les rapports se faussent, se dissolvent, dans le gouffre dévorant que devient leur espace.

L'organisation alors se disjoint et nous ramène à notre point de départ.

L'organisation des rapports en art est aussi fragile que nos vies.

J'ai toujours été très touché par cette pensée de Blaise Pascal : « La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage, est de savoir celle qu'il faut mettre la première. »

C'est une description unique de cette impossibilité d'accéder à une totalité, qui, peut-être, avait amené Pascal à inventer « le fragment ».

Le fragment, je le vis tous les jours, apparaît comme une réponse à ces questions, mais il ne l'est pourtant pas car il n'a de légitimité pour moi que s'il vise à la totalité. Le fragment, comme objectif de la sculpture deviendrait alors une sorte d'esthétique et nous nous trouverions à nouveau dans une impasse.

Il est impossible à un créateur de ne pas désirer de toutes ses forces l'avènement d'une totalité, et même si, comme je l'ai décrit, les rapports s'effondrent, l'œuvre doit se poursuivre.

Au cours de cette marche vers la totalité on rencontre le fragment, mais il n'est pas une destination, bien qu'il puisse arriver que le fragment soit une totalité, bien qu'une totalité puisse s'établir en tant que fragment.

Je ne peux finalement pas vous en dire plus sur cette aventure. Tout ce que je sais, c'est que je garde en moi une sorte de stupeur, devant le phénomène qui, à partir de quelques plans de l'espace, va créer un « sens » et qu'une telle cohérence, soudaine et si fragile puisse avoir la vie.

Elle s'élève, souveraine, monumentale, miracle de la proportion, et certainement elle est toute notre vie. Bien sûr elle disparaît, mais elle reparaît aussi.

Je ne sais pas bien ce qu'est cette apparition d'un sens, pas plus que je ne sais ce qu'est l'espace, ni quelle voie choisir pour établir des rapports qui créent une logique. Il n'y a pas de chemin, cela surgit.

Nous n'avons finalement, peu d'autres alternatives qu'un fragile tâtonnement.

Mais ce qui me donne toute ma confiance, c'est qu'il y a dans cet immense et ancestral tâtonnement toute la soif dont je vous parlais au début. C'est une soif inextinguible qui abrite tous nos rêves.