

ECRIRE LA SCULPTURE XIX-XXème siècles

colloque organisé par Ivanne RIALLAND sous la responsabilité
scientifique de Michel MURAT

16-18 juin 2011

Ecole normale supérieure

45 rue d'Ulm 75005 PARIS

(édition Les Classiques Garnier)

Sculpter ?

En guise d'introduction

Sculpter n'est pas sculpter.

Plus précisément, une sculpture ne se limite pas à l'objet-sculpture-ici-présent.

Il y a, dans la présence d'une sculpture, que l'art en général et la Sculpture particulièrement commença lorsque commença l'humanité, et que sculpter aujourd'hui signifie prendre en compte cette immense aventure, en avoir compris après moult tentatives, échecs et parfois réussites, les multiples étapes, des premières pierres dressées par les Celtes jusqu'aux créations les plus contemporaines en passant par la statuaire grecque, l'art roman, l'art africain, les temples mayas, les tombes égyptiennes, Michel-Ange, Rodin, Anthony Caro... et tant d'autres expériences abouties ou non, heureuses ou non, et parallèlement à cela, les tentatives des peintres, des poètes et des musiciens à travers les millénaires pour dire le Monde, sans oublier les bouleversements sociaux, les guerres, les diverses religions et les découvertes techniques et scientifiques qui jalonnent l'histoire des hommes.

Il y a, qu'une œuvre d'art contient tout cela et nous révèle en quel lieu du parcours de la Sculpture et en quel lieu de son propre parcours se tient l'artiste, ce qu'il a compris et comment il l'a compris, ce qu'il a assimilé, ses hésitations et ses éventuels coups de génie, la façon dont il a pallié une pénurie de matériaux ou une carence technique, les solutions qu'il refuse et les prémices de celles qu'il tente d'inventer...

Il y a ce qu'il dit volontairement de sa vision du monde, il y a ce qu'il dit à son insu de sa présence au monde et, plus important, il y a le comment c'est dit (de même que ce qui est dit par un film n'est pas ce qui est raconté : « *je t'aime, tu ne l'aimes plus, il te tue, je te venge...* » mais dans la prise de vue, l'éclairage, le rythme voulu au montage, la bande-son).

C'est comme si vous désiriez écrire une chanson d'amour. Imaginez le nombre incalculable de chansons d'amour qui furent composées puis fredonnées depuis que s'aiment les humains ! Toutes poignantes ! Toutes pertinentes ! Toutes parfaites !

L'amour, lui, n'a pas changé depuis bien avant Ronsard, mais vous devriez l'exprimer d'une façon neuve, qui ne fut jamais encore usitée sous aucune latitude et dans aucune langue au cours des siècles et des siècles !

Et le fait de son éventuelle nouveauté ne suffit pas à en faire une œuvre d'art, et, si elle accède au rang d'œuvre d'art, cette qualité est insuffisante pour qu'elle soit chantonnée dans les rues, et même si elle est chantée, rien n'assure qu'elle ne passe à la postérité... Il lui faut, en plus de l'adéquation à son temps, un caractère d'éternité dans l'exactitude des émotions, l'élévation de l'âme et, dans sa forme, la beauté des mots, ou, plus judicieusement, puisque les mots sont depuis toujours les mêmes, singulièrement en matière d'amour, la beauté doit résulter de l'agencement ou non-agencement des mots en métaphores, images, rythmes, obéissant ou désobéissant à une règle poétique.

Il y a, perceptible pour les proches du sculpteur, le comment il en est arrivé là : je veux parler de son parcours entre le tas de ferraille dans le désordre de l'atelier jusqu'à l'œuvre achevée, les heures de silence et de tabagie passées en clignant d'un œil puis de l'autre à regarder la sculpture se faisant et à se proposer en imagination diverses solutions à venir en tenant compte par anticipation de contraintes de levage, de stockage, de transport qui viennent se superposer aux options esthétiques...

Il y a qu'on a toujours en tête que l'on fut trahi par des gens très respectables qui détruisirent sans état d'âme 52 de vos sculptures jalonnant 12 années de travail, et que 52 sculptures détruites ne se limitent pas à 52 sculptures détruites...

Il y a que cette barbarie vous prive de votre propre histoire et, considérant les œuvres à venir, de leur antériorité...

Il y a qu'en travaillant on pense aux solutions qu'auraient inventées les copains sculpteurs et que déjà on entend leurs critiques, voire leurs engueulades...

Il y a que depuis toujours tout a été fait et que tout reste à faire...

Il y a qu'on ne peut appréhender la totalité du monde, et donc à chacun son angle...

Il y a que les sculpteurs sont gens à penser qu'un chat est un chat...

Il y a qu'une sculpture est une sculpture et n'a pas à se soucier de représentation...

Il y a soudain cette courbe si belle, si forte, si efficace qu'un grand frisson vous gagne qui ressemble au bonheur...

Il y a qu'un mot parfois, tombé de la bouche d'un Fou, est tellement plus fort que des tonnes d'acier...

Il y a qu'une simple ligne parfois, prenant appui sur le bleu du jour, n'a pas d'équivalent en mots...

Il y a dans l'assemblage de ces courbes, rythmées tel un combat de boxe, avec des droites et des angles vifs, comme une proche parenté avec les batailles de Paolo Uccello...

Il y a que tout le temps où la poésie n'est pas conviée, c'est-à-dire le temps passé en dehors de la création ou en dehors des bras d'une femme, est temps perdu...

Il y a la fatigue, le bleu de chauffe qui prend feu, les accidents évités de justesse, cette épaule qui vous fait souffrir quand vous soulevez du poids, les pannes de chalumeau, de disquieuses, et le court-circuit du vendredi qui fait sauter l'installation électrique vous contraignant à l'inaction jusqu'à la venue d'une équipe d'EDF, lundi ou

mardi...

Il y a que sculpter est un acte qui nécessite
—humilité et orgueil
—patience et colère
—solitude et amis nombreux
—rigueur et aventure
—confiance en soi et doute permanent
—corps et âme
—rêverie et cœur à l'ouvrage
—sa tête et ses bras...

Il y a que, dans cette société, les maçons maçonnet, les boulangers boulangent, les enseignants enseignent, les cultivateurs cultivent, mais que les sculpteurs pour sculpter, sont contraints à voler du temps entre leurs activités alimentaires...

Il y a que vivre sans sculpter ne serait pas vivre...

Il y a que la mort des sculpteurs (l'expérience le prouve) n'interrompt jamais leur travail en cours, qu'elle attend pour se faufiler jusqu'à eux, le moment où, vulnérables, ils baissent la garde, par exemple pour faire de la maçonnerie, de la boulangerie, de l'enseignement ou de l'agriculture...

Il y a que maintes fois l'on vérifia cette invulnérabilité...

En guise d'historique

Sculpter, c'est produire des sculptures c'est-à-dire des percepts.

Les percepts que j'ai produits sont répertoriés ci-après dans plusieurs séries successives qui se côtoyèrent en parallèle ou s'engendrèrent l'une l'autre.

Cette suite chronologique de textes se rapportant à chaque série se veut une tentative d'éclaircissement des pensées et intuitions qui furent à l'origine de leur mise en œuvre.

Séries des *Baigneuses*, des *K.O.*, des *Chaos*

Durant les années soixante-soixante-dix, j'ai commencé à sculpter dans l'enthousiasme et la naïveté...

Pour moi, il allait de soi, hors de toute analyse, que la Sculpture, c'était la statuaire. Cette période de tâtonnements (après des débuts dans des matériaux traditionnellement voués à cet art tels qu'argile, plâtre, pierre, bois et marbre) correspond aux travaux en carton, en résine polyester et béton, à la série des ombres, des pots de fleurs, des bidons, des colonnes.

Un peu plus tard, dans les années quatre-vingt, perdant progressivement cette innocence (nourrie des réflexions de Alain Kirili) au profit d'un questionnement sur la Sculpture, j'ai envisagé d'autres possibilités que l'érection systématique. Cette exploration de la dimension horizontale commença avec la série des *Baigneuses* pour se poursuivre avec les *K.O.*

Il s'agissait, dans les deux cas, de dire l'horizontalité de ce qui n'y est pas destiné : l'état de baigneuse n'est pas permanent, il est lié au plaisir, alors que ce changement de posture est plus dramatique pour les *K.O.*, il est la manifestation de l'irruption de la pesanteur dans le champ du visible. Le boxeur ayant pour impératif de rester debout, il est l'image même de cette volonté qu'a l'homme de s'affirmer vertical. Le K.O. est donc vécu comme une catastrophe, voire une démission.

Pour horizontales qu'elles soient, ces deux séries n'en appartiennent pas moins dans

mon esprit, à la statuaire. Il s'agit de la statuaire couchée, dans la tradition des gisants du Moyen Âge (les gisants étant des représentations couchées de hauts dignitaires de l'État ou de l'Église, c'est-à-dire des personnages ayant de leur vivant, exprimé plus que quiconque la station debout).

Pour la première fois dans ma production, mes travaux présentaient une certaine homogénéité. Ma situation était en passe de devenir confortable... mais ennuyeuse. Je décidais donc, en novembre 1986, de rencontrer Toni Grand, à l'école de Nîmes où il exerçait alors.

Toni Grand, avec une férocité toute bienveillante, me montra à quel point mon travail tombait dans le formalisme, l'esthétisme vidé de l'émotion qui lui avait donné naissance. Les matériaux que j'utilisais (ferrailles provenant de la mine de Gardanne), choisis, triés pour leur efficacité plastique en fonction de mon projet final, perdaient toute émotion, tout vécu, au profit de l'émotion esthétique. Il y avait là appauvrissement.

À partir de la réflexion (douloureuse !) engendrée par cette entrevue, et à la suite de plusieurs mois de silence, je m'interdis l'utilisation de la disquette qui me permettait de choisir les « bonnes formes » en éliminant les éléments « parasites » que j'y voyais et qui auraient pu m'entraîner ailleurs. Jusqu'à présent ma sculpture était marquée par ma volonté de tout dominer, refusant l'accident et le hasard, refusant l'aventure...

C'est ainsi que je mis en œuvre la série des *Chaos* : il s'agissait de souder à l'arc électrique des éléments d'acier comme ils se présentaient dans le bric-à-brac de l'atelier, répandus au sol selon la seule loi de la pesanteur, m'interdisant tri et sélection suivant un quelconque critère esthétique.

Ces pièces, les *Chaos*, contrairement à la période abstraite des érections, à la période figurative des *Baigneuses* et des *K.O.*, sont des « choses réelles » qui échappent à ces deux catégorisations. Expression en quelque sorte d'une dernière volonté, elles se veulent des fragments de réalité, des bouts de paysages à venir.

Ces trois séries de sculptures horizontales obligent le spectateur à baisser le regard (contrairement à la statuaire debout qui induit une attitude corporelle d'adoration et de soumission), le confortant dans sa verticalité.

Série des *Paysages* (1985-1992)

Le « **P**aysage » est une notion qui n'appartient pas à la pratique de la **S**culpture.

Le « **P**aysage », tout comme le « **P**ortrait », la « **N**ature **M**orte » ou le « **M**arine », appartient à l'exercice du **D**essin et de la **P**einture.

C'est donc en référence à l'art de peindre que j'ai nommé ces sculptures *Paysages*.

En effet, je suis né en 1948 et j'ai grandi dans un paysage industriel actif (plus précisément à Carmaux, dans le Tarn, pays de mines de charbon et donc de carbochimie), et mon univers visuel, social et culturel fut jusqu'à vingt ans peuplé d'usines qui rythmaient de leurs architectures puissantes, de leurs fumées et leurs sirènes l'activité des carmausins.

Pour moi, un paysage fut d'abord un paysage industriel, de la même façon que la Sainte-Victoire fut le paysage de Cézanne et est celui des Aixois.

Adolescent, j'en ai fait quantité de dessins sans savoir que ce monde était voué à la disparition. Ces usines, ces chevalements de mine ont disparu dans les années soixante-dix démolis par les ferrailleurs.

Aussi, lorsque je suis arrivé à Gardanne en 1985, j'ai aussitôt adhéré physiquement, affectivement et intellectuellement à un monde connu depuis l'enfance.

J'y ai recommencé à dessiner des usines, puis à en faire des volumes, des sculptures que j'ai nommées, dans la proximité de Cézanne, *Paysages*.

Ces *Paysages* sont ma Sainte-Victoire.

(Je pense à l'expression de Gaston Chaissac : « à chacun ses épiluchures ».)

De la sculpture comme obstacle : série des *Garde-fous*

Des paysages industriels je suis passé à l'observation des paysages urbains.

Mon travail a consisté alors en un répertoire des signes de l'autorité dans l'architecture du pouvoir. Il s'est agi pour moi de faire l'inventaire des éléments de vocabulaire (colonnades, escaliers monumentaux, moulures, corniches, garde-fous...) utilisés avec ostentation par l'architecture des lieux de pouvoir (préfectures, palais de justice, banques, universités...) pour signifier leur puissance.

J'ai donc créé des sculptures à intention monumentale, métonymies visuelles évoquant notre environnement urbain et, au-delà, notre société (de plus en plus policée et, paradoxalement, de plus en plus chaotique).

Au cours de ce travail, j'en suis venu à privilégier le garde-fou en tant qu'élément particulièrement significatif.

Considérant que la sculpture, à l'opposé des autres arts (peinture, musique, poésie...), est le seul art (avec l'architecture) à créer du Réel, c'est-à-dire un bloc de pesante réalité faisant obstacle tant à la déambulation qu'à la pensée et exigeant soit son contournement soit son enjambement, j'ai créé des *Garde-fous* (et non leur image) qui, par leur fonction de séparation entre espace autorisé et espace interdit, posent problème au promeneur tant au niveau de son déplacement physique qu'au niveau de la réflexion quant à la place que les garde-fous lui assignent.

D'emblée réelle, la sculpture n'a donc pas à se soucier de représentation. Mes *Garde-fous* sont des sculptures et simultanément, au premier degré, des garde-fous.

Série des *Fragments de paysage*

Ma présence au sein d'un hôpital psychiatrique (de 1994 à 1998) n'est pas étrangère à la poursuite de cette recherche avec la série des *Fragments de paysage*, morceaux d'architecture cultivée assaillis, submergés, transpercés par du chaotique, du désordre, bref du pulsionnel.

Ces œuvres peuvent s'entendre au sens psychanalytique (la forteresse vide de Bruno Bettelheim), au sens politique avec l'inexorable montée de la pulsion de mort (guerre et extrémismes) dans nos sociétés, occidentales ou non.

Ces œuvres sont, à mon corps défendant, prémonitoires.

C'est à ce stade de ma recherche que je fis la rencontre d'Anthony Caro. Dix ans après la leçon de Toni Grand et l'avancée qu'elle suscita, Anthony Caro me fit faire un autre bond significatif en m'invitant à transformer un *Garde-fou* en cours d'élaboration, de manière à ce qu'il présentât simultanément des deux côtés son endroit et son envers. Ainsi, ma sculpture habitait l'espace plus pleinement, ne se limitant plus à une simple frontalité elle s'enrichissait plastiquement et conceptuellement en pouvant se lire à 360°.

C'est avec cette liberté fraîchement acquise que je poursuivis la série des *Fragments de paysage* durant une résidence de quatre années au sein de l'hôpital psychiatrique Montperrin à Aix-en-Provence.

Ces quatre années vécues à l'intérieur de l'institution psychiatrique ne furent pas sans influence sur ma réflexion. Côté de près la folie, je cherchais à dire avec les outils de la Peinture, de l'Écriture et, pour ce qui nous concerne ici, de la Sculpture, cette réalité colonisée par la pulsion de mort.

Sur le plan formel, les *Fragments de paysage* sont des sculptures à tendance monumentale, opérant la synthèse entre les érections propres à l'architecture autoritaire

et la permanence de ce contre quoi elle est érigée : le désordre, le pulsionnel, l'horizontalité du chaotique qui l'assaille, le déséquilibre qui la submerge...

Une parenthèse : la série des *Sculptures potentielles*

Les *Sculptures potentielles* furent inventées dans un contexte douloureux, celui de la destruction, en 1997, par les HBCM (Houillères du Bassin Centre Midi) en complicité avec la mairie de Gréasque (Bouches-du-Rhône), de 52 de mes sculptures envoyées sans concertation (ni culpabilité aucune) à la ferraille pour alimenter les hauts-fourneaux de Turin.

Cette catastrophe, dont je vous épargne les péripéties, donna matière à quatorze ans de procédure qui, d'appels en contre-appels puis deux fois en cassation, me laissèrent « *Gros Jean comme devant* », débouté et contraint de régler les frais de justice.

Cet événement traumatique est intervenu alors qu'à l'invitation d'Anthony Caro je préparais ma participation à une exposition collective de l'association Triangle, à New York.

N'ayant plus les pièces destinées à cette exposition et l'enjeu étant pour moi de taille, je fus, dans l'urgence, contraint d'en produire d'autres dans un laps de temps très court.

C'est ainsi que, à l'imitation des couturières, j'ai créé des patrons sur papier kraft de sculptures « potentielles » car non matérialisées en métal.

Plusieurs, toutefois furent rapidement créées par pliage (et soudage des « coutures ») en tôle d'acier, et présentées à New York.

Série des *Sculptures silencieuses*

Commencée en 2000, la série des *Sculptures silencieuses* se veut l'aboutissement provisoire d'une recherche sur le thème de la fOlie. Elle s'inscrit dans la suite logique d'un travail sur le chaos, sur l'architecture autoritaire, et plus précisément sur le garde-fou.

Contrairement aux *Garde-fous*, métonymies qui, par leur fonction réelle et clairement affichée d'obstacle, par leur partition de l'espace en territoire interdit et territoire autorisé, provoquaient le contournement, l'enjambement ou l'obéissance de la part d'un spectateur désiré actif, les *Sculptures silencieuses* n'attendent nulle réponse ni ne provoquent aucune participation du public. Horizontales et définitives, aussi lourdes que serait légère la prière, aussi muettes que bavarde la plainte, elles requièrent de la part d'un spectateur exclu, l'attitude du simple constat.

Construites autour du trOU fondamental qu'elles étayent, elles s'efforcent au silence, et en cela sont, malgré leur apparence défunte, métaphoriquement actives.

Leur nombre croissant ne se justifie que par la recherche d'une efficacité de contentions sans cesse accrue (que j'ai nommée *le complexe de Vauban*) car le trOU (ou le « creusant » plutôt que le creux) qui les précéda, qui déclencha leur production et sans lequel elles n'existeraient pas, est en constante et dangereuse expansion.

Nous sommes devant des objets que je construis et appelle *Sculptures silencieuses*, et que certains, de l'endroit de vindicte où ils se tiennent, jugent « tas de ferraille rouillée »... « Tas de ferraille rouillée », pourquoi pas en effet, puisqu'il faut bien, d'une façon ou d'une autre, nommer ces « choses » surgies devant nous, ces blocs pesants de réel qui, comme le veut la Sulpture, font obstacle à nos pas et à notre pensée. Chacun, donc, désignera ces choses avec le vocabulaire et le niveau de réflexion dont il dispose... « Tas de ferraille rouillée » certes, mais singulièrement voulus, élaborés, mathématisés, conçus pour chacune des pièces de la série, comme la dernière possible,

avec un désir sans cesse réitéré de totalité (plutôt que de perfection) ne laissant nulle place à une quelconque velléité d'intervention matérielle ou même de commentaire esthétique.

Toutes ces sculptures s'organisent, comme vous et moi, autour du trou, béant ou occulté, et bien qu'ayant entre elles, comme vous et moi, un air de famille certain, elles sont fondamentalement seules, comme v[o]us et m[o]i.

Précipités de poésie solidifiée, expression métaphorique de l'autisme (exclues et excluantes), en danger d'implosion, elles s'emploient avec une obstination folle, à contenir ce trou (ce « creusant »), en lui donnant du bord, et encore du bord, et du bord de bord, et...

Série des *Équations*

Progressivement, les dernières sculptures silencieuses réalisées de la série (des n° 70 à 80) connurent une avancée remarquable : au lieu de rester forteresses closes sur elles-mêmes, occultant ou exhibant un trou central vertigineusement vide, elles présentèrent un contenu jusqu'alors insoupçonné, souvent sous la forme d'une pyramide à quatre faces, synthèse du triangle (dynamique) et du carré (adynamique).

Il y avait là comme un désir d'accouchement après une longue, muette et douloureuse gestation...

Les *Équations* sont des « choses » énigmatiques, toutes issues des sculptures silencieuses originelles dont elles gardent, malgré une diversification formelle rapide, la ressemblance de l'une à l'autre qu'imposent filiation et sororité, et ainsi nommées car, tenant à la fois de l'évidence et de l'indicible, elles sont simultanément question et réponse.

Sur le plan formel, les *Équations* sont issues, selon la leçon cézannienne, du travail de déconstruction-reconstruction d'objets premiers tels que le cube, la pyramide et le cylindre, avec toujours présente la question : « *Comment passer de l'objet à la sculpture ?* »

Il ne s'agit pas avec cette série, pas plus d'ailleurs qu'il n'en fut question avec les précédentes, d'ajouter encore et encore des objets à un monde qui en compte déjà beaucoup trop. On ne sort pas du silence de l'autisme pour le bavardage car, précisément, si les autistes acceptaient comme nous de « *parler pour ne rien dire* », ils ne seraient pas autistes.

Dans la mise au jour des *Équations*, se joue, se donne à voir, quelque chose d'actif, de fondamentalement humain, de sacré et imprononçable comme, peut-être, le *perdu-retrouvé*...

De la famille éloignée des polyèdres irréguliers, elles restent particulièrement indicibles par le verbe ou la photographie et impossibles à appréhender d'un seul regard.

Les *Équations* se veulent figures de l'innommable, tel qu'il est à l'œuvre dans l'inconscient.

(Je pense

au trait d'union de peut-être qui introduit, dans l'affirmation même de la possibilité d'être, le doute, l'aléatoire, l'incertitude,

aux ailes surnuméraires des oiseaux de Georges Braque,

à la quantité de douleur que pourrait contenir un trou de mémoire,

à l'espace blanc entre le poème et le bord de la page,

au trait d'union entre, ci-dessus, perdu et retrouvé,

à l'apostrophe qui orne l'espace entre le t et le a dans je t'aime,

au fer rouge qui lie le supplicié à son bourreau,

au mot français œuf dont la graphie évoque si fortement l'embryon,
au mot français fœtus pour la même raison,
au mot français nœud et à la topologie ordinaire de Jacques Lacan,
au mot français œdème et à la mort qui s'y loge,
au prénom Œdipe dans lequel couvent tant de problèmes à venir,
au fascinant mystère du mot œil, si spectaculairement semblable dans sa graphie à
l'organe qu'il désigne, et à sa perte inexplicable par multiplication, en yeux,
aux yeux, dissociés du regard, d'un enfant autiste,
je pense
au caractère « palindrographique » de mon nom,
au hors-champ, à l'invisible de toute œuvre d'art,
aux grigris de bâton, os et plumes, que créent les psychotiques pour se protéger
des hallucinations qui les assaillent,
et, dans le même but, aux scarifications dont ils se punissent et creusent leur
poitrine,
à la sensation que j'ai eue ce matin en entrant dans l'atelier et en découvrant
couchée au sol « Équation 12 », qu'il s'agissait d'un cadavre humain,
à l'idée que si une sculpture ne produit pas un choc aussi fort que celui que l'on
ressentirait en présence inopinée d'un cadavre humain, c'est qu'elle est ratée,
au fait que sur un ring de boxe, la fuite ou la négociation est inenvisageable et son
idée déshonorante,
au fait que sur un ring de boxe, la diplomatie n'a pas sa place,
au fait que dans l'élaboration d'un œuf ou d'une sculpture, la diplomatie n'a pas sa
place,
à l'incapacité pour les Fous à arrière-penser,
à l'affirmation des psychotiques d'être « déjà morts »,
je pense
qu'une sculpture réussie est l'équivalent d'un crime parfait,
que donc l'acte de sculpter consiste pour moi en une stratégie de détournement de
la pulsion de meurtre.)

Y est notamment exploré le problème de la matérialisation en trois dimensions du
palindrome, figure close ne proposant que d'incessants (et jouissifs) allers-retours sur
lui-même, et de la place d'exclu qu'ainsi il assigne au regardeur.

Le regardeur des *Garde-fous* était désiré actif, susceptible d'affrontement,
d'enjambement, d'obéissance ou de détour, le regardeur des palindromes ne connaît plus
ces possibilités, le monde s'est fait sans lui : il constate dans l'après-coup, comme il en
était réduit au simple constat devant les *Sculptures silencieuses*.

On aura compris, et ce depuis l'apparition des *Sculptures silencieuses* et de ma
réflexion sur l'autisme et la psychose, que nous sommes dans l'impossible de
l'interactivité.

Sous-série des *Inconnues*

Les *Inconnues*, éléments (féminins) constituant le nœud obscur des équations, sont
obtenues en agrégeant par soudage les reliquats, les résidus, les chutes informes et
« inexploitable » issus de la fabrication des *Équations*. Elles présentent en cela une
parenté formelle avec les anciens *Chaos*.

Elles sont précisément attachées à l'une ou l'autre d'entre elles, ou bien *Inconnues*
indéterminées, issues des restes de l'ensemble provisoire de la série.

Énigmatiques et contenant la solution, elles sont comme une clé, mais une clé qui

J.-F. COADOU – Sculpter ?

aurait perdu sa serrure.
À suivre ...

Jean-François COADOU
sculpteur