

Pierre Baumann

Le dessin – « drawing in an expanded field »

Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles – 25/27 février 2011

Drawing, carve, bore and be bored



(écran noir)



Image fabrique optique

Pour ma part, je serais bien incapable de dire quoique ce soit sur le dessin à la hauteur de l'éminente perspective historique d'un tel anniversaire (les 30 ans de l'atelier de dessin et les 300 ans de l'Académie Royale de Beaux Arts de Bruxelles dont cette atelier de dessin dépend). Quelle vaste perspective !!

Ayant le plaisir de présenter, dans le même temps, une partie de mon travail à la galerie de la MAAC (Maison des Arts Actuels des Chartreux) aux côtés de Carine et Elisabeth Crécké, Jean-François Desserre et Jean Arnaud, je profiterai de ce temps de parole pour, une fois n'est pas coutume, évoquer deux ou trois choses qui contribuèrent à forger ce projet et qui donne à voir une certaine conception élargie du dessin sous l'aura de quelques figures tutélaires.

Alors, pour ceux qui n'auraient pas vu cet accrochage, voilà en deux mots quel en est le contexte.

Ecran blanc

Bien qu'ayant rempli un certain nombre de carnets, le dessin n'a jamais été une priorité (faire un dessin pour faire un dessin) dans mon travail parce que j'ai toujours entretenu un rapport plutôt frais avec la représentation (dans ma façon de faire en tout cas, et dans un premier temps), ce qui rapidement m'a conduit vers la sculpture (j'aurai l'occasion de m'en expliquer). Assez tôt, j'ai été très impressionné par les écrits d'Henry Moore à ce sujet et par les expériences de Nauman, d'Heizer, de Serra et de Brancusi (un dessin dans l'espace). En vérité, le dessin, comme la peinture et la photographie, reste pour moi une façon de faire de la sculpture. Dessiner était d'une certaine façon une manière de faire de la sculpture sur un coin de table. En écrivant cela, j'ai bien conscience de fausser le système élargi qui me préoccupe, mais ceci résume ma façon de voir la sculpture et le dessin comme deux pratiques indissociables, assez fidèle aux analyses de Rosalind Krauss auxquelles cette exposition se réfère par ce titre facétieux. « Drawing in an expanded field ». Sans revenir sur le diagramme structuraliste quaternaire (paysage/architecture, non-paysage/non architecture) qui inaugure l'ouverture d'une pensée post-moderne en mettant en cause la négativité binaire du modernisme, retenons simplement de cet écrit saillant de Krauss à forte répercussion, qu'un médium ne se définit pas par des matériaux et d'autre part que toute la logique de démontage Kraussien passe par une opération d'activation des inverses. Passons.

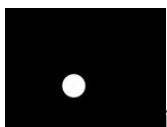


Image rond blanc

Ce projet prend racine dans une série de sculptures destinées à réaliser quelques expériences d'optique et qui, elles-mêmes, conduisent à quelques réalisations photographiques et graphiques de nature assez stellaires, toutes soumises à de lentes, répétitives et fastidieuses procédures de travail. En somme, c'est une étude poétique sur des données sculpturales non insistantes et nomades. Non insistantes parce qu'elles apparaissent souvent par opportunité, et nomades parce que j'envisage ces choses comme transportables et à activations variables. Et le *poncif* - constitué de petites perforations qui viennent cribler certains dessins pour faciliter leur transfert

« mécanique » par pulvérisation de ponce sur un support plus définitif - participe à ces petites expériences et à l'incarnation de l'ennui par le vide.

En effet, depuis quelques temps maintenant, j'éprouve un réel plaisir à dessiner par le vide.

Ces dessins récents (quand bien même on acceptera de les désigner comme tel) reviennent sur quelques-unes de mes procrastinations canadiennes d'il y a un an, séjour au cours duquel j'avais tenté de bizuter et de biseauter (tailler en pointe) une certaine forme de sculpture graphique, littéraire et quasi plate (littéralement et sémantiquement), immergée dans des considérations spatiales éthérées, concentrées, portées par une stratégie créative décalée et guidées par l'aphorisme melvillien « I would prefer not to... », dont il fallut négocier l'aporétique désœuvrement. J'avais pris un plaisir intense, pendant un mois, à perdre mon temps dans une pratique délibérément insouciante et déplacée en vue d'en tirer quelque bénéfice littéraire (l'écriture d'un roman sur l'optique toujours inachevé !). Le plaisir sensuel et immédiat de la pratique et son optimisme l'avaient une fois encore emporté, malgré la profonde et fastidieuse banalité des tâches que je m'étais affectées : percer des trous, tailler des bouts de bois comme Lucky Luke, (...), tout ça pour ne pas avoir à écrire.

Ce que je cherche à cultiver, c'est le plaisir du contact avec les choses malgré la prégnance de plus en plus importante des modes de communication numériques et des modes d'archivage avec lesquels il faut débattre. Comment conserver une part d'hapticité en chaque chose, comment rendre activable encore et toujours le sens du toucher pour voir ? Comment filtrer ? Comment sculpter/dessiner la discrétion ?

Première hypothèse : peut-être par la défaillance assumée de la mémoire comme sensibilité profondément érotique de l'expérience créative. Peut-être aussi par quelques ambitions décroissantes.

Faire une sculpture qui ne raconte presque rien, ce serait faire un dessin presque parfaitement perméable, hyperperfor . Poncif   banalité extrême.



Image main trouée

Les questions que je me suis posées n'ont à aucun moment cherché à savoir si ce que je faisais pouvais bien relever du dessin ou de la sculpture, non pas parce qu'il y aurait une forme d'évidence que malgré le manque de forme patente (de supports, de technique) s'en est bel et bien, ni au contraire qu'il n'en est plus...

Disons, pour être tout à fait à l'aise avec ce faux dilemme, qu'il est dans ces expérimentations une forme d'expression en devenir qui, pour reprendre les propos de Jean-Luc Nancy est une « non totalisation de la forme¹ ».

Il y aurait donc beaucoup à dire sur tout ceci. J'ai choisi avec partialité quelques exemples qui contribuèrent fortement à forger ma façon de travailler.

Il est une part d'inexplicable et de non dit, de cécité délibérée ou d'éblouissement que je ne chercherai pas à filtrer. Parce qu'à trop vouloir éclairer on finit par brûler les nuances de l'ombre. Plus encore, il ne faudrait pas que le dessin de la langue tarisse les traits que je cherche à façonner par les mains, si tenté qu'on puisse ainsi partager l'espace. Plus encore, c'est bien un ensemble, au sens mathématique du terme², que j'aimerais cerner par allusion, par complémentarité entre le texte, les images, les objets incarnés et mes intuitions maladroites.

Disons alors que cette présente communication et le travail que je présente à la MAAC constituent une *nouvelle* aux accents d'*essai*, un *récit* de ce genre lapidaire et elliptique en cinq chapitres guidés par les hypothèses suivantes :

Premièrement : de l'incapacité à dissocier la sculpture du dessin et de processus mécaniques d'édification des images. Faire de la sculpture en dessinant, dessiner en sculptant.

Deuxièmement : de la primauté de l'incarnation. Je parlerai du présupposé haptique, du code graphique (vers la *flashsculpture*) et du (négatif) photographique comme support d'une image constitutive d'une mémoire rétinienne (pour une haptique rétinienne).

Troisièmement : J'interrogerai, la dimension *soustractive* du dessin, le trou comme piqûre auréolaire à partir de la figure du poncif. La spécularité, la transparence et le décalage constituent le moteur de ces pulvérisations.

¹ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, éd. Galilée, 2009, p.9 (cité en exergue du colloque).

² En un sens tenter de déterminer quelques propriétés communes.

Quatrièmement : L'ennui... Qu'en est-il de ce titre facétieux porté par l'homonymie entre *bore* et *be bored*... Percer et s'ennuyer sont les principales activités d'exaspération du sensible et d'irritation de l'imagination. Comment peut-on penser une usure créative ?

Cinquièmement enfin : est-il acceptable de considérer la *défaillance* comme nécessité romanesque et par voie de conséquence comme champ élargi du dessin ?

Dernier point de ces considérations préliminaires, cette communication constitue le volet final d'une série d'études sur l'haptique engagée depuis deux ans environ. Une réflexion sur l'haptique qui ne saurait se départir de quelques considérations optiques et que je choisis de boucler sous cette forme duplice.



Image Brancusi

1 – chapitre 1 - un dessin dans l'espace (drawing)

La première chose qui se dégage de cette proposition, c'est le caractère indissociable de la sculpture, du dessin et de l'édification des images.

Brancusi, Durer, Camera obscura, Soriano

Alors voilà, en 1917, Constantin Brancusi, engage un processus remarquable tant il coordonne avec majesté une sculpture en mouvement, un dessin évanescent et un processus mécanique photographique inauguralement dépendant de la mise en consistance de l'œuvre. Si cette photographie n'est plus seulement un acte documentaire (je remise cette question qui n'est pas exactement mon objet du moment), elle décrit un appareil - car il s'agit bien d'un appareil conçu comme une préparation d'une prochaine apparition - composé d'une série d'objets en bois à peine achevés³, sur lesquels figurent les suppositions du devenir de la sculpture, le tout stratégiquement accordé avec la texture et la partie cubique et aérée de ce coin d'atelier.

³ Brancusi réalise cette photographie et l'envoie à son principal collectionneur (américain) John Quinn pour lui proposer l'ensemble. Quinn déclina l'offre.

Le tracé à la craie, qu'on perçoit sur plusieurs faces, inscrit avec assurance le projet de ce qui adviendra en partie, et de ce qui s'éclipsera dans le possible d'autre part. Son devenir, c'est une petite colonne antérieure à la première *Colonne sans fin* de 1918, qui comme par hasard, sera ensuite débitée en socle, réincarnée. On a ici la *Colonne sans fin* à la racine. Son potentiel signifié à la craie, c'est une colonne qui ne vit pas le jour, perforée sur son flanc gauche (par rapport à l'image) mais dont on retrouvera par la suite des traces fréquentes de cette incarnation complémentaire de la matière, par le vide, exhaussé par le trou.

Les autres parties de cette constellation sculpturale, le petit personnage amputé aux accents primitifs et la coupe stylisée et pleine, échapperont par la suite à cette première installation *mobile*, devenant pour l'un *La petite fille française* et pour l'autre une *Coupe* – dont il existe plusieurs versions – qui viendra régulièrement rythmer les empilements si caractéristiques de Brancusi⁴.



Images portillon Dürer

La dimension spéculative de cet appareil créatif, éminemment graphique dans ce qu'il a d'une part de saillant, de sécant, d'*intersecteur* et d'autre part de profondément prospectif par sa capacité à forger le futur comme une perspective assurément incertaine et prioritaire, donne tout son sens à l'indissociable partage de la sculpture, du dessin et d'une mécanique générale d'édification des images tel qu'on peut l'imaginer (et pourquoi pas le fabriquer) en contemplant une fois de plus les (projets de) perspectographes de Dürer.

Soit, la référence a quelque chose de galvaudé, mais cette image de Dürer, elle aussi taillée dans le bois, à la graphie veinée, décrit un appareil certainement beaucoup plus amusant à concevoir qu'à mettre en action, à deux propriétés en particulier que je garde en mémoire pour tout à l'heure : la force du point par vectorisation (il s'agit de définir une série de points d'intersection d'une ligne mobile avec un plan) et la rébarbative tâche engagée par ses opérateurs (pointer, repérer, dégager, fermer, marquer, rouvrir).

⁴ D'ailleurs, la coupe, à elle seule, est l'appareil qui désenclave les territoires, comme une assiette posée sur un table signifie que la table a une fonction précise, comme un oreiller posé sur cette même table aurait tôt fait de la transformer en paillasse...



Image Soriano

Mais avant d'y revenir j'aimerais encore souligner deux autres facteurs dynamiques de cette invention de la sculpture par le dessin (et vice versa).

Le premier, c'est la force de cette mobilité induite, qui désarçonne les prérogatives de la forme sculpturale et graphique. Je prends exemple sur cette œuvre de Peter Soriano, intitulée *Other side # 34*, réalisée en 2008 à partir de barres d'aluminium, de cables inox et de peinture à la bombe. Sans entrer dans le détail de l'analyse, alors que Soriano a engagé au fil des années un travail de sculpture de plus en plus sensible au nomadisme⁵, ces œuvres récentes soulignent l'importance contenue dans l'hypothèse des gestes, leur capacité à faire vivre la perméabilité des espaces, leur volonté de pulvériser (à la bombe et mentalement) des indices fondamentaux et simplifiés d'un imaginaires sculptural.

Plus encore cette œuvre de Soriano souligne aussi la faculté particulièrement symptomatique de notre époque qu'ont les œuvres et les documents à s'activer et se réactiver sous des interfaces variables, en l'occurrence ici des murs différents, et de manière élargies par la diversité des applications offertes par nos appareils numériques multiples et de nos téléphones *mobiles* en particulier. Enfin, Soriano donne à penser le perspectographe de Dürer comme une cause motivée par une facilité que chacun pourra, avec un peu d'exercice, mettre en œuvre. (Ces œuvres de Soriano peuvent être réalisées par un opérateur d'après notice et quelques indications méthodologiques sur la façon de penser et de réaliser ces tracés.) C'est donc bien d'échafauder des plans dont il est question, et cet échafaudage passe par le dessin d'une sculpture en action.



Image Athanase Kircher

Le second facteur suggère un passage propice à l'invention et à la rêverie par la capacité que peuvent avoir ces appareils, sous prétexte d'ouvrir une perspective, à agiter le sens de l'optique, comme on agiterait des particules.

Or, on a pu laisser entendre que cet appareil, *groupe mobile* ou *perspectographe* - comme il est aussi investi par la chambre noire - nous captive parce qu'il suggère que l'art apparaît désormais presque par magie, sans qu'on ait plus grand chose à y faire.

⁵ J'ai abordé plus en détail cet aspect au cours d'une communication récente en tentant de montrer que ces prédispositions nomade de la sculpture reflètent un mode de comportement caractéristique de nos sociétés actuelles alimentées par des outils numériques de plus en plus mobiles.



Image fabrique optique

On peut presque penser en somme qu'alors, l'art survient par nature⁶ et qu'il ne nous reste plus qu'à le contempler. *Ars magna Lucis et umbrae*, ainsi s'intitule le fameux ouvrage sur la couleur d'Athanasius Kircher publié en 1646 à Rome. « le grand art de la lumière et de l'ombre », dans lequel la couleur est assimilée à une « lumière ombreuse », inclut la chambre noire parmi les choses de la nature capables de produire des images, à l'instar des pierres ou de certains paysages.



Image frédé œuf d'autruche

La mesure restrictive nécessaire pour ne pas abuser de cette fantasmagorie⁷ est contenue dans l'espace sensible de notre disposition, de notre placement choisi et de notre capacité à façonner un objet (plutôt imparfait), un appareil sculptural à vellétés graphiques et à prédisposition optique. C'est bien cet élargissement de *l'ensemble* qui nous désinvestit immédiatement de la seule extase produite par un phénomène naturel au profit d'une surprise déclenchée par les déviations, et de l'opérateur, et des défaillances matérielles⁸.

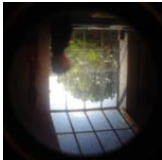


Photo intérieur œuf

Je m'explique par l'exemple.

Afin d'éprouver cette *curiosité* - mais tout ceci est apparu de manière beaucoup plus intuitive qu'il n'y paraît - j'ai en 2008 lancé une petite série d'expériences basées sur la contemplation de ces phénomènes, sur leurs implications sculpturales et sur leur capacité à produire du récit (littéraire en particulier). Alors, j'ai consacré un certain nombre d'heures (un nombre certain !)

⁶ Athanasius Kircher dans son *Ars magna Lucis et umbrae* (Le grand art de la lumière et de l'ombre), publié à Rome en 1646 inclut la chambre noire dans le corpus des choses de la nature capables de former des images, parmi par exemples les images formées sur les pierres ou dans les paysages. Cf. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, 1646, p.808. On retrouve cette image reproduite dans Martin Kemp, *The science of the art*, éd. Yale University Press, Londres, 1990, p.191.

⁷ Les premières fantasmagories au XVIIIe siècle étaient des images lumineuses et mobiles créées à l'aide d'une lanterne magique.

⁸ David Hockney, dans *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, explique très clairement cette repossesion immédiate par les peintres de ces indifférences de la nature.

à façonner des œufs d'autruche pour les transformer en chambre noire. En résumé, il s'agissait de percer un trou à chaque extrémité pour y placer l'œil d'un côté et y laisser pénétrer la lumière de l'autre. Il fallait également trancher partiellement l'œuf pour y inclure une plaque de verre dépoli faisant office de plan intersecteur sur lequel venait se projeter l'image du dehors, l'important n'étant pas d'enregistrer une image, mais seulement de contempler ces apparitions instables au grain si particulier. Pour élargir cette expérience, j'avais alors construit une chambre noire nomade que j'ai notamment installée au milieu des bois pour y contempler une autre forme de texture du paysage.



Image crâne

Un peu après en contemplant un crâne ancien j'ai constaté qu'il agissait comme une chambre noire à perforation multiples, projetant au fond de ses excavations toute une série de petites images.



Bettini

(Mario Bettini, un seul soldat devient une armée entière dans une camera obscura, *Apiaria Universae, Philosophia Mathematicae, Bologna, 1642*)

Je dois dire - vous me pardonnerez de parler ainsi de manière personnelle - que l'idée de renouer avec une certaine dose de technicité, avec ce qu'on pourrait qualifier de relecture de l'ancêtre de la photographie et de son investiture dans une famille d'aficionados poussiéreux, n'a jamais fait partie de mes préoccupations. Le seul motif de ces délibérations était de scruter les merveilles des grains de la matière et de la lumière. Et le façonnage patient de certains de ces objets, les œufs d'autruche en particulier, y apportait quelques sensations supplémentaires.

La série de pièces que je présente en parallèle à la MAAC prend notamment racine dans ces considérations désinvoltes, dans cette jouissive indifférence et dans sa capacité à me donner autrement à voir l'œuvre des autres, à l'instar de certaine photographie de Gabriel Orozco, tel qu'on peut le contempler ici. L'usure de l'étoffe, les trous, la lumière...



Photo serre Orozco

C'est pour ces premières raisons que *l'appareil*⁹, comme conception élargie de la sculpture et du dessin me paraît être l'archétype atemporel (et par conséquent toujours aussi actuel) d'une œuvre potentiellement ouverte. Ces expériences m'aident à lire les œuvres des autres.

2 – l'haptique et sa mémoire rétinienne (carve)

De la primauté de l'incarnation. Le présupposé haptique, le code graphique (vers la *flashsculpture*) et le (négatif) photographique comme support d'une image constitutive d'une mémoire rétinienne (pour une haptique rétinienne).

Brancusi, Descartes, Penone, Orozco, flashcode

J'aimerais revenir sur ces constats optiques parce qu'ils ne vont pas selon moi (toujours dans ma façon de travailler j'entends) sans quelques prérogatives haptiques que je signifiais à l'instant à propos de la conscience du grain.



Image Brancusi

Il est une question qui se pose régulièrement quand je travaille à ces réalisations. Bien souvent, ces expériences sont de natures éphémères, issue d'une situation donnée. Et ce qui me préoccupe particulièrement, c'est d'essayer de voir comment traduire la valeur du contact qui agit. Un contact, pour résumer, que je dirai haptique, mais qui comme j'ai pu le développer en d'autres lieux, ne se dégage pas de ses prérogatives optiques (l'approche a en effet des soupçons

⁹ Je conçois donc l'appareil comme une forme quasi architecturale, aux accents matérialistes avec ce qu'elle porte comme valeur de préparatif. Jean-Louis Deote souligne que l'art apparaît parce qu'il y a eu appareillage et que, par conséquent, l'appareil est une préparation. On est ici à la racine de son étymologie, issue de *apparare*, « préparer » et de *parare*, « parer ». Mais je prendrai également appui sur la conception plus évoluée de Pierre Damien Huygues dans *L'art au temps des appareils*, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, pp.25-26. « Un appareil – c'est toujours à partir de Benjamin que je peux avancer cette proposition - est un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience. Lorsqu'il n'y parvient pas, lorsque « les sujets » semblent se passer de l'expérience de l'appareil, c'est que ce dernier est instrumenté ou, mieux, indu-strié. Alors il secrète ses effets sans s'exercer pleinement : l'instrumentation d'un appareil, comme en certains usages de la photographie, en diminue la capacité (instrumenter, c'est employer dans un seul sens). (...) »

Plus loin, p.28, Huygues peaufine sa définition : « Je formulerai mon ultime hypothèse en mettant précisément en cause la notion de revenu. Un appareil est, pour le dire dans la terminologie que j'essaie de mettre ici au point, dans son « exercice » et non dans son « emploi » lorsque ce produit échappe au revenu. Ou encore : ce que vaut l'appareil ne se définit pas sur les revenus, économiques ou symboliques, qu'il génère par ailleurs. Ce qu'il y a – le fait, la donne de l'appareil – excède alors la question de savoir à qui attribuer une propriété et comment revenir au propre. »

deleuzien dans la manière de concevoir cette hapticité, et cette hapticité de la vision telle qu'il a pu l'entreprendre à partir de la peinture de Francis Bacon).

De plus en plus régulièrement, la photographie, comme elle le fut chez Brancusi, prend partie dans cette narration du récit sculptural et plus encore avec le temps, elle a perdu son rôle accessoire au profit d'un principe actif constitutif de ces appareils créatifs que j'essaye de monter. Et ce principe actif possède quelque chose de graphique parce qu'il a valeur d'inscription. Je reprends une fois encore la formule de Nancy, de « non totalisation de la forme ». Cet usage de la photographie agit véritablement comme un moyen de réincarner la sculpture et ses dessins là où elle ne l'est pas.

En cela, c'est bien plus qu'une mémoire, c'est bien plus qu'une « photo souvenir » comme le dirait Buren.



Image descartes

Je tente de m'en expliquer en peu de lignes.

J'ai trouvé dans le négatif photographique, dont l'histoire est longue, une façon de déposséder l'image de sa priorité immédiate au profit de sa valeur d'empreinte (rien de neuf). C'est une empreinte qui renverse la sensation comme Descartes a pu l'illustrer à partir de l'expérience de la bille entre les doigts croisés. (Il s'agit de la déstabilisation des sensations par la contradiction de notre latéralisation.) Ce n'est pas seulement une procédure d'inversion, mais c'est également une perception qui a à faire avec notre conscience et notre manière d'intérioriser et d'intellectualiser haptiquement ces images.



Image pénone

Bien sûr elle porte aussi en elle la poésie du réversible, la capacité à incarner le vide en le mettant au devant. Cette image négative de Penone dit tout de ce qui advient. « La géométrie dans les mains », ainsi s'intitule cette œuvre, que l'artiste réalise en emplissant de plâtre le creux de ses paumes bouchonnées par une petite pièce de bois géométrique, exprime cette incarnation déjà présente au détour de cette image négative.



Image positive Penone

Et bien évidemment, anecdotiquement, sa mise en positif affaisse tout. On peut le voir.



Image « sculpture »

Depuis peu j'expérimente ce type d'image négative comme une manière d'agir physiquement et haptiquement sur notre physiologie interne de la perception des images. Elle font partie de l'appareil sculptural et sont conçues comme des « mémoires rétiniennes ».

Son idée générale serait de penser que ces images ne sont effectivement efficaces qu'au moment où l'œil palpe leur consistance, dans le temps de leur persistance fugace de façon négative par intensité de contraste (comme lorsqu'on regarde une image à luminosité intense). Autrement dit la consistance de ces images ne serait pas contenue dans leur présence matérielle et négative, mais par leur incarnation moléculaire, particulièrement excitées.

Peut-être que dans le fond, ce qui me plaît dans tout ça, c'est l'idée de sculpter en agitant des molécules, de créer des trains d'impulsions qui partent de la rétine pour conduire la sculpture dans le cortex où c'est bien là dans un temps presque sans durée que va se forger l'image. C'est là alors, qu'on peut parler d'image rétinienne. L'image rétinienne n'est pas celle supposée qui se projetterait sur le fond de la rétine¹⁰, mais celle recomposée, reformulée de façon « extra-rapide » mais non immédiate dans le cerveau.

Peut-être est-ce de cette manière, en assumant la défaillance de la pensée scientifique, (j'aurais tendance à dire ma désinvolte appropriation) que la photographie négative agit comme une mémoire au service d'un modelage rétinien, comme une pression, comme un point qui déclenche une onde, qui use les grains.



Image Orozco

Soit, c'est elliptique, mais ça se joue sous cette expression allusive, intuitive, encore mal forgée. J'ai commencé à penser plus précisément à cette forme d'expression de la sensation suite à la contemplation de certaines photographies de Gabriel Orozco, en cherchant à saisir la valeur de l'usure, de la figure

¹⁰ Ajouter précision sur la répartition irrégulière des cônes et des bâtonnets qui fait qu'on ne peut percevoir l'immédiateté d'une image.

elliptique (auréolaire) qui se dessine souvent grâce à un geste simple : un punctum. Un point, une pression, une percée...

Je n'en ai pas encore fini avec cette question. Je la laisse en suspens.

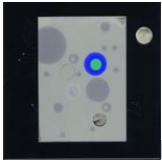


Image poncif plaque verre

Deux éclipses graphiques me semblent venir compléter cette gravure éphémère du temps par le point.

La première stimule l'imaginaire stellaire, renverse l'infiniment petit vers l'infiniment grand. Les motifs circulaires grisâtres de ce dessin furent réalisés sur une plaque verre photographique non stabilisée (dont on a ici qui plus est l'image négative) et par conséquent voués à la disparition par l'usure des regards, le temps de la perception étant dans ce cas nécessairement un temps éclairé, avant de retrouver la temporaire sauvegarde par occultation. Voir c'est littéralement faire disparaître.

La deuxième éclipse graphique est certainement moins poétique, même si elle nous plonge dans la constellation abstraite du numérique et si elle reconduit un presque nominalisme créatif dans la lignée des Telefonbilder (images par téléphone) conçu dès 1922 par Lazlo Moholy Nagy, projet qui sera repris par Jan Van der Marck pour l'exposition mythique de 1969, intitulée *Art by telephone*, au Musée d'art contemporain de Chicago.



Image flashcode

Très récemment, cette présente réflexion sur les natures étendues du graphisme m'ont conduit à développer une ramification que je n'avais pas pressentie en travaillant au projet de la MAAC. L'expérience est en marche et s'intitule *flashsculpture*. Elle prolonge cet exercice de conductivité des objets que j'essaye d'essaimer par mail depuis plusieurs années maintenant. Les versions qui peuvent être mise à l'épreuve ne sont pour le moment que des ébauches.

Flashsculpture est une série de sculptures conçue pour les smartphones. Elles ont pour ambition de créer des situations sculpturales aux propriétés particulièrement haptiques à partir d'un énoncé (textuel ou iconique) diffusé sous flashcode et basée sur la spontanéité. Par conséquent, c'est l'activation de l'énoncé lui-même sur des supports téléphoniques variables et dans des

situations diverses qui devrait permettre de créer une flashsculpture (et non pas la photographie d'une sculpture qu'on pourrait visionner sur écran – c'est à cet endroit que le projet achoppe pour l'instant).

Le flashcode, comme tout autre code graphique avec ses modes d'abstraction propres (codage, perte de dimension, géométrisation, graphie, vectorisation, etc.) propose par conséquent un dessin abstrait aux perspectives concrètes (dans la lignée de l'art concret, François Morelet fait également partie des figures qui m'ont particulièrement marqué).

La lecture d'un flashcode passe par l'utilisation d'une petite application gratuite installée communément sur les téléphones à connexion Internet. Il suffit de photographier ces points (carrés) vectorisés, qui une fois décryptés par l'appareil se connectent à une page Internet. En somme c'est l'adresse url de la page qui est codée et non pas l'image ou le texte qui y figure.

Les propriétés graphiques de ces codes barres en deux dimensions, poétiquement abstraits certes, ne peuvent connaître de véritable extension qu'à partir d'un processus de décodage appareillé dont il faut dégager deux considérations :

Un, l'incarnation du code est toujours conçue à partir de paramètres dépendants de l'appareil qui décode.

Deux, par conséquent, ces sculptures sont à moitié occultes, parce qu'elles nécessitent un smartphone (hyper répandu, mais non universel). En cela, ces dessins diffèrent de ceux qui font appel à des codes évidents – perspective conique, axonométrie – mais ils rejoignent d'autres modes de représentations hermétiques – dessins techniques.

Pour les « aveugles » (tel que moi qui n'ai pas de smartphone), il ne nous reste plus qu'à imaginer ...

Or, c'est bien d'imagination (de la matière) qu'il s'agit, car cette formule de la sculpture s'est forgée dans le creux de mes spéculations aveugles. Rare sont en effet les sculptures que je conçois de cette manière et que je pourrai voir et plus encore palper parce qu'elles sont censées dépendre de la situation particulière de chaque activation.

Provisoirement, les flashsculptures existent à partir des images négatives telle que la main « trouée » ou « sculpture » qui inaugurent une nouvelle série parallèle sobrement intitulée « sculpture » (je n'ai pas encore trouvé de formule plus satisfaisante).

Voilà ce qu'il en est de mes préoccupations haptiques décrites en un temps de mémoire rétinienne et deux éclipses graphiques.



Image Galets troués

3 – si le lis sur les lèvres (bore) – le goût de sa pureté...

La dimension soustractive du dessin, le trou comme piqûre auréolaire à partir de la figure du poncif. La specularité, la transparence et le décalage constituent le moteur de ces pulvérisations.

Des galets troués, Henry Moore, le poncif, la Madonna del Parto, Léonard.

J'ouvrirai ce troisième chapitre, qui suit le fil de cette dispersion graphique à partir d'une note marginale.

Pour Henry Moore, la chose est écrite dans un petit texte lumineux, *Notes sur la sculpture*¹¹, il est véritablement possible de « sculpter l'air ». Telle est l'une de ses conclusions amenée par son travail et par sa contemplation régulière de roches naturellement sculptées par l'érosion de l'eau et par l'étude des ossements en particulier. Le décor de mes spéculations optiques, attaché à cette filiation esthétique, m'a conduit à sculpter littéralement avec l'air par un jeu de superpositions stéréoscopiques de galets percés, glanés sur les plages. L'effet de surprise de cette expérience vient du fait que l'image mentale qui se construit par la superposition des deux vues, celle de l'œil gauche et celle de l'œil droit, n'est pas stable et que la consistance du vide varie. Elle se joue de la domination variable d'un œil sur l'autre et des dégradations virtuelles de la matière. Non seulement la matière voit sa consistance troublée et le vide prend chair par un processus éminemment ambigu, régi par une transparence granuleuse sculpturalement filtrée, et porté par la dimension *soustractive* de l'entreprise. Si je devais reprendre une terminologie relevant de l'esthétique alimentaire à la mode, je dirais que c'était une manière de faire une *espumas* (une émulsion, une écume) de roche, d'aérer par soustraction une matière elle-même déjà évidée par érosion.

¹¹ Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, éd. L'Echoppe, Caen, 1990, cf. pp.20-21 en particulier.

De toute évidence, cette dimension « soustractive », emprunte des lectures de Krauss et de Robert Smithson¹², contribue à rendre impossible toute différenciation entre sculpture et dessin. Et, une fois encore, si tel n'est pas ici l'enjeu, cette poétique soustractive de l'espace – poétique car la soustraction n'est pas claire – prolonge la capacité du trou à projeter de l'art.



Image bras poncif

Si le trou de la pierre fait apparaître l'air, si le trou d'aiguille fait apparaître le monde dans la chambre noire (sténopé), il est le motif de toutes les projections graphiques et le poncif fut la figure consécutive de ces considérations.

Le cœur du projet présenté à la MAAC, prend appui sur ce motif de travail éminemment sculptural parce qu'il s'agit de faire des trous et particulièrement graphique car il fait partie de l'appareil technique utilisé régulièrement dès la Renaissance par les artistes.

L'utilisation du poncif, dit *spolvero* en italien, est une technique graphique courante chez les fresquistes en particulier, utilisée, a priori, à partir du milieu du XV^e siècle, et destinée à faciliter le report d'un dessin préparatoire, couramment réalisé sur carton, sur un autre support, mur d'Eglise ou panneau de bois. L'opération consiste en général à perforer les lignes d'un dessin avec un petit poinçon ou une molette, à la suite de quoi, il suffisait de quelques seconde pour reporter par pulvérisation de poudre colorée assez volatile (charbon ou sanguine) contenu dans un petit tampon de tissus, un dessin conçu avec mesure dans l'atelier. Ce mode de transfert permettait, chose non accessoire, de gagner un temps compté dans l'avancée de la fresque matériellement rythmée en *giornate*, et dépendante de la couche nécessairement travaillée dans le frais de l'*intonaco*, couche superficielle de l'enduit à la chaux.



Image Madonna del Parto

¹². Bien que cette logique de travail ait pris de nos jours quelques distances avec la rigueur structuraliste de Krauss, il faut admettre que la dimension « soustractive », telle qu'elle l'envisage dans *Passages*, et dans le chapitre intitulé « *Double negative*, une nouvelle syntaxe pour la sculpture » reste encore efficace. J'entends le mot aussi en référence, et surtout, à Robert Smithson dans sa manière d'inventorier les caractéristiques du *Site*, l'acte soustractif, de manière générale, étant l'une des opérations les plus caractéristiques de ces actions in situ. Cf. Robert Smithson, « The spiral Jetty », *Arts of the environment*, collectif coordonné par Gyorgy Kepes, éd. George Braziller, 1972

Ces cartons, souvent précieusement conservés pouvaient être repris et réutilisés, parfois plusieurs années après, ou démultipliés dans une même peinture, comme le fit Piero Della Francesca dans la *Madonna del Parto* pour la réalisation symétrique des deux anges spéculaires et complémentaires.

Ces dessins gardent souvent la double trace de cette exécution facile, piqués et légèrement maculés, bien qu'il ait été de temps en temps très certainement pratiqué une double perforation, le dessin original servant de matrice à la réalisation d'un second pochoir en papier ensuite utilisé pour le report. Cette opération dédoublée permettait de conserver intact (ou presque car poinçonné) le dessin original.

Bref, le poncif facilite le placement. Il ne se substitue pas au geste de l'artiste. Il détermine un territoire, à l'appui duquel le dessin va s'incarner une seconde fois.

D'une certaine façon, si ces considérations sur le poncif ont pris racine dans mon travail à la suite du façonnage des petites *camera obscura* dont j'ai déjà parlé¹³, si de manière plus lointaine elles commencèrent à se raconter vers 1996 à la suite d'une rêverie créative autour de la *Madonna del Parto* de Piero, c'est la réalisation de l'ensemble présenté à la MAAC qui me donne à penser les **deux** mesures qui suivent :



Dessin Léonard

Première mesure, celle par décalage.

Parmi les nombreux dessins de Léonard, comme la plupart fort connus, on trouve un dessin qui semble-t-il a servi d'étude préparatoire et de motif de projection au Lis de l'Ange de son *Annonciation* de 1473-1475. Le dessin est d'une rigueur et d'une clarté exquise, guidé par l'œil du botaniste.

Je reprends la formule de Paul Valéry, oh combien courue, mais oh combien lumineuse :

« Il y eut une fois Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet, tantôt comme l'eut regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ;

¹³ Pour être précis, la première d'entre elle était réduite à sa plus simple expression. Elle était constitué d'un tout petit trou sur le flanc d'un œuf d'Émeu. Le deuxième trou, à la pointe de l'œuf ayant été percé au préalable par l'éleveur de ratites (**famille des oiseaux qui ne volent pas comprenant les autruches, les émeus et les kiwis en particulier**), mon travail avait été des plus facile !

tantôt comme un physicien, et d'autres fois, comme un poète ; et aucun de ces regards n'étaient superficiel¹⁴. »



Détail dessin léonard

Or il se trouve que toute la tension de ce partage entre le dessin et la peinture – qui aussi souligne le glissement d'une façon scientifique de décrire les choses vers une manière picturalement poétique de rendre cette chose par allusion – s'épanouit à partir d'un triple décalage orchestré par l'appareil perforé qu'est le poncif.

Un, nous le voyons, Léonard pique avec détachement¹⁵ les contours de son dessin, privilégie certaines parties, envisage à peine d'autres et abandonne certains traits (parce que secondaire et/ou parfaitement inscrit dans sa mémoire). L'appareil vacille. L'appareil s'échappe déjà.



Vue Annonciation



Vue rapprochement détail peinture + dessin

Deux, Léonard place le Lis dans l'interstice parfaitement rythmé d'obscurité et de clarté, entre la main et le profil de l'ange, dans la trouée d'un paysage lointain. La correspondance entre le dessin et la peinture est patente, mais Léonard cultive l'écart, au service de l'équilibre de la composition et du sens. Les proportions et la répartition des fleurs et des boutons de part et d'autre de la tige sont analogues.



Superposition dessin peinture



Superposition et décalage dessin

Mais ayant placé la fleur de droite – peu importe l'ordre – Léonard remonte la structure de gauche pour qu'elle vienne distraire les sens olfactifs de l'ange plutôt que celui des papilles. Léonard a semble-t-il privilégié logiquement l'odeur de la pureté à son goût plus charnel. Le souffle auréolaire de l'infigurable semble

¹⁴ Paul Valéry, *Les carnets de Léonard de Vinci*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1942, p.7.

¹⁵ Pas étonnant que cette légère indifférence ait plus à Duchamp.

avoir une odeur (le moins apparent des sens ?) et il passe ici par une redistribution déviée du dessin¹⁶ (d'ailleurs courante et observable dans les anges de Piero).



comparaison taille

Je laisse entendre bien évidemment que Léonard aurait appliqué le poncif pour reporter la figure sur la peinture en jouant de décalage (d'ailleurs quelques ouvrages font cette erreur). Mais ce n'est pas possible. Ces deux motifs floraux n'ont tout simplement pas la même taille. Quelle conclusion tirer ?

L'avenir du poncif n'est pas cette peinture, mais cette peinture garde les traces de la mémoire parfaite et adapté à la composition de cette fleur.

Ces points suspendent le temps du dessin vers un avenir incertain, en tout cas inconnu (disparue ? On ne connaît pas d'autre peinture de Léonard qui puisse correspondre à ce dessin), ou tourné vers un passé antérieur (la procédure aurait-elle été engagé dans l'autre sens ? Le poncif aurait-il amené le dessin à l'appui d'une ascendance graphique qu'on ne connaît pas ?).

Une certitude subsiste, le poncif n'est « utile » qu'en forme de délégation du dessin, ou comme chez Piero comme matériel de géométrie (symétrique). L'important ne serait plus de connaître les destinés du poncif, mais ce qu'il incarne à l'instant.

D'une part, il faut assumer la toute puissance de la mémoire du peintre (l'artiste n'oublie jamais son dessin de sitôt !) et sa capacité de reproduction sans instance mécanique, même par homothétie. Une figure dessinée est une figure mémorisée. Et cette mémoire est plus rapide que n'importe quelle opération vectorielle mécanique.

D'autre part, le poncif n'a de valeur que s'il accepte l'inconnu exact de sa destinée, s'il perd toute faculté de mémoire vive. **(une précision de plus ?)**

Trois, il reste un dernier décalage évident, Léonard ne suit pas à la lettre la formulation du dessin. Il destitue la figure graphique et botanique de son

¹⁶ La pratique est d'ailleurs courante. Ce décalage, comme insoumission du sens de la composition au transfert mécanique se trouve également présent chez Piero, qui lui aussi fit usage très régulièrement de cette technique du *spolvero* et dans la mise en place de la composition de *La Madonna del Parto* dont les deux anges spéculaires qui cernent la Madone sont issu du même carton. (en note) C'est ce que souligne Judith Veronica Field¹⁶ dans son ouvrage récent, *Piero Della Francesca, A mathematician's art*. J. V. Field souligne que la symétrie n'est pas parfaite et que la position de l'ange de gauche est décalée d'environ 2 cm à gauche du dessin préparatoire pulvérisé, probablement afin de rééquilibrer la dissymétrie de la figure de la vierge. Judith Veronica Field, *Piero Della Francesca, A mathematician's art*, éd. Yale University Presse, London, 2005, p.183.

délinéament consciencieux au profit d'une peinture transparente, évanescence, trouble, ombreuse et incorporée à l'espace. La peinture crée donc une troisième distance.

Cette première mesure est donc une mesure flexible...



Image dessin poncif « le goût de sa puété »

Deuxième mesure, celle par triangulation, comme une manière, pour reprendre l'expression de Dürer, de « mesurer à la règle et au compas », mais sans règle et sans compas.

On l'aura compris tout ceci prend appui sur l'expérience.



Image Uccello

En effet, le poncif, parce qu'il cartographie l'espace par une série de points pourrait être envisagé sous l'angle du prolongement de la construction par point du schéma perspectif. Si la *construction légitime*, reprise par Uccello notamment, nous place bien évidemment du côté de la géométrisation pure de l'espace, les perspectives empiriques qui soldent « L'Underweisung der Messung » donnent la part belle à l'indifférence de l'appareil qui guident la projection bidimensionnelle de la figure. Néanmoins il est dans un cas comme dans l'autre question de mesurer l'espace.



Image sculpture de Rodin

La méthode analogue, mais en trois dimensions, pratiquée en sculpture, par Rodin en particulier, pour reproduire une forme, utilise elle aussi la faculté du compas à mesurer les écarts sans qu'on ait même à leur attribuer une valeur numérique.



Image main dessin Léonard

Alors, étant données ces perspectives, le point perforé¹⁷ partage avec l'appareil perspectographe et la méthode du compas, la capacité à arpenter et border l'espace. Soit, cet arpentage se soumet malgré tout au choix initial de l'artiste, qui pique ici ou là comme Léonard a pu le faire avec force liberté pour garder ouvert les possibles, mais ce choix cède déjà quelques concessions esthétiques au profit d'une série d'opérations quasi mécaniques, qu'on pourrait presque mener avec vacuité, à tel point que cette préparation était parfois réalisée par un opérateur. Mais le poncif fait échapper la triangulation. Le point est libre.

Il n'y a qu'un pas à faire, abandonner le chemin de la représentation, pour obtenir un système libéré de ses prérogatives de transfert, pour accéder à un mode de pulvérisation dévolu à leur propre expression.

Alors, si on cultive l'insoumise indifférence du geste, plus encore si on cède les privilèges du positionnement à l'appareil, l'art semble apparaître comme par magie, sans motif, sans dessin de référence, par contingence, comme pure dispersion stellaire au profit d'une recherche de perméabilité épurée.

A la question que je me suis posée en travaillant : « pourquoi n'y a-t-il aucune (ou presque) construction préétablie ? », j'ai tendance à répondre « parce qu'il s'agit simplement de n'éprouver que la sensation pure, abstraite, concrète, de la traversée de l'espace ».

Cette mesure de l'écart ne se consacre plus à la topologie métrique, mais à la fuyante imprécision de l'ennui. Le poncif devient mesure psychologique en quelque sorte, où l'hyperperforation devient condition d'épanouissement du banal et le désistement le vecteur opératoire du geste sculptural/graphique.

4 – Le temps de l'ennui : Proust et sa chaire stellaire (be bored)

Sa quatrième expression, c'est l'épanouissement par l'ennui. Le prétexte à la rêverie et à l'imagination, mais aussi aux spéculations théoriques et aux conversations avec quelques homologues de renom.

Le poncif, Proust, dessiner = sculpter sur un coin de table, occuper son temps et se satisfaire du plaisir que cela produit

Le grain de la peau / Baquié

¹⁷ Soulignons que le point est nécessaire au dispositif, parce qu'il conditionne la tenue de la forme. Très simplement, une découpe linéaire au cutter disloquerait totalement le dessin. Si la succession de points sous-tend la ligne, cette ligne est en instance.

J'aimerais dans ce quatrième chapitre revenir un peu en arrière pour essayer de préciser le ton de la mesure subjective qui guide cette façon de faire, parce qu'elle a deux conséquences.

Cette mesure est une mesure poreuse. Elle a des pores. C'est une mesure sensible qui précise la couleur de l'indifférence mécanique.

Revenons à Léonard encore. La désinvolture du piqué du dessin du Lis gardait ouvert le champ des possibles de la figure, mais, comme on peut l'observer aussi sur cet autre dessin perforé de Léonard, il épousait avec douceur le modelé de ses chairs.

Le poncif n'est pas qu'une mise à plat (au point), c'est bien une manière d'accorder à ces promesses de contact une attention extrême, en détail, aux reliefs sensuels du corps.



Image plexi duchamp

A n'en pas douter, Duchamp avait noté la sensuelle indifférence de ce procédé mécanique¹⁸ et son potentiel érotique mis en œuvre jusqu'au moindre détail, repérables sur ces deux documents, l'étude préparatoire pour la figure de *Etant donnés* gravée et perforée sur plexiglass¹⁹ vers 1950 et une petite pièce à peine plus ancienne intitulée *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*. Je vous épargne et renvoie leur analyse en note.



Image bas relief

¹⁸ Duchamp n'en est pas à son premier « coup » de poncif. Le titre en couverture de l'édition de collection de la Boîte verte était inscrite au poinçon. L'autre coup de poncif qui joue comme pulvérisateur de lumière, c'est le petit disque de métal perforé, monté devant un néon contenu dans une boîte à gâteau, qui tourne avec lenteur et éclair par l'arrière et par transparence la cascade d'*Etant donnés*.

¹⁹ Cette plaque de plexiglass gravée et percée vers 1950, destinée selon Jean Clair, comme pour Arturo Schwarz, à déterminer les contours du nu d'*Etant donnés* (le poncif est bien un patron !) n'a jamais été conçue comme une œuvre à part entière. L'heure n'est pas ici au développement de l'analyse, mais cet objet laisse soupçonner une fois encore que les préoccupations dimensionnelles de Duchamp ne sont pas seulement de mode mathématique (le passage de la bidimension à la tridimension), mais bien guidée par une condition de mesure hyper fine (inframince) et subjective (érotique).

J'aimerais néanmoins aller plus en avant dans l'expression de ce soupçon car je n'ai pas tout compris de cet objet étonnamment délaissé par les historiens.

S'il n'est pas tout à fait d'art, il a bel et bien eu une fonction et il aurait, comme le suggère une autre pièce de Duchamp, dont on observe ici un détail, intitulée, *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau* à peine antérieure au plexiglass, favoriser le modelage du corps. On devine en effet sur ce cuir plaqué sur un relief en plâtre une série de points réalisés au crayon et particulièrement volatiles. En effet, Duchamp souligne au verso du bas-relief, qu'il ne faut pas laver cette surface faute de quoi on ferait disparaître le modelage la mine de l'épiderme tacheté à la mine de plomb dans les ombres.

Il ressort avec évidence que le poncif s'épanouit autour d'une sémantique croisée avec celle du grain de la peau. Mais on doit concéder que son expression a ici quelque chose de caricatural, presque de grossier. Ces points préparés sur le plexi était-il destinés à cribler de poudre le cuir du nu d'*Etant Donnés*, ou à assouplir sa texture par piqûre ?



Image Baquié 1

Le plein épanouissement de ces promesses sensuelles, de celles qui véritablement nous plongent au cœur de l'épiderme féminin sont introuvables en l'état chez Duchamp car ces objets présents sont trop schématiques, presque trop vectoriels. On ne peut pas non plus aller vérifier de très près ces dires sur le nu d'*Etant Donnés* duquel on est mis à distance, mais par contre, on peut saisir dans la troublante et magistrale réplique (d'*Etant Donnés*) de Richard Baquié, ce qui semble être en jeu.



Image Baquié 2

A y regarder de plus près, la peau du mannequin réalisé par Baquié, dont on voit ici un fragment avant son montage, présente un réalisme mordant, et nous plonge dans la porosité stellaire d'un espace désormais ambigu parce que presque sans échelle. C'est ici que le poncif est réaliste, parce qu'il n'a plus pour tâche de suivre le dessin, mais de s'incorporer à la matière.



Image Baquié 3 (négatif)

Voilà la raison de ce retour en arrière qui donne sens à cette dernière mesure du poncif. C'est une mesure, pour utiliser le langage duchampien conditionnée par l'*inframince*²⁰. C'est une mesure sensible à l'imaginaire érotique. C'est une mesure délibérément sans échelle où la piqûre de l'aiguille est le pore de la peau, où elle est aussi la trouée scintillante et stellaire du pan de ciel qui me recouvre.

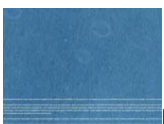


Image détail optique...

²⁰ L'*inframince*, pour le dire en deux mot, c'est une condition dimensionnelle. Cf. Pierre Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes plans, sur les colonnes sans fin et l'inframince*, éd. PUP, Aix en Provence, 2008.

En tout cas, c'est en ces termes que j'avais envisagé avant de revenir à ces sources cette image à double lecture. C'était une image dont le programme était de contenir un petit texte littéraire sur la *Maja dénudée* de Goya, seulement lisible par grossissement important de l'image. Une façon de rentrer dans le récit en s'imiscant au cœur de l'image, pour y découvrir dans le même temps l'abstraite porosité de l'épiderme.



Image générale optique

Ce n'est qu'en s'éloignant qu'on pouvait alors retrouver le sens général de cette image négative.

Sans en avoir l'air, mais parce qu'elles font partie du même temps de production, les pièces de la MAAC partagent cette façon de penser la matière et cette façon de cultiver son érotisme.

Je n'ai pas conçu cette image en pensant à Baquié, j'ai conçu cette image en pensant au temps, au temps passé à scruter chaque parcelle de corps, comme on arpente le corps (le corps du tableau aussi) pour le piquer, pour l'aérer et pour lui soustraire un peu de poids, pour lui donner plus de réalisme.

C'est seulement après cela que m'est revenue cette sensation inscrite de façon diffuse dans ma mémoire, de l'instant où ayant en main cette cuisse *bluffante* de la réplique j'avais remarqué ces piqûres, faites avec un geste répétitif au poinçon, mais non mécanique. L'artiste s'était plongé dans la monotonie de la fabrique au profit du réalisme, avec une patience qui m'avait épatée et il proposait là une lecture de Duchamp nullement exprimée par ailleurs.

Oui, la monotonie est réaliste. Oui, la monotonie est érotique. Voilà une manière de toucher au vif de ce qui me préoccupe en ce moment. J'aurais pu, comme je l'ai fait en introduction partir d'un excès d'indifférence, du prétexte de la répétition pour ne pas avoir à engager d'autres procédures.



Image mur axeneo7

L'ennui provoqué par la monotonie de ces gestes, l'ennui comme lassitude, comme impression de vide, comme déformation du temps, cet ennui accablant, dépressif, cet ennui proustien, je suis allé le chercher dans l'indétermination d'un procédé graphique. J'ai trouvé dans le poncif une activité quasi mécanique capable d'occuper prioritairement mon temps (c'est important de faire une œuvre !), capable d'exacerber mes sensations physiques

autour de manipulations simples, capable de n'occuper qu'une parcelle infime de mon esprit à la réalisation du geste élémentaire (appuyer sur la perceuse, ...), capable de créer de l'optique, capable de laisser place à l'imagination, à la rêverie, mais aussi aux spéculations théoriques et aux conversations intimes avec quelques homologues de renom. L'ennui est un temps allongé qui nous rend disponible. (Par les temps qui courent c'est plutôt agréable).

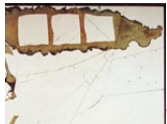
Cet ennui-là, néanmoins, ne fonctionne pas comme un principe, ni comme une recette de dessin. Il est encore moins intrinsèque à la pratique du dessin ou de la sculpture (en tout cas je ne me permettrai pas de le dire aujourd'hui). Cet ennui-là, créatif, propice à l'invention, fait de la défaillance un roman.

C'est l'entrée dans les constellations, le début de la mémoire rétinienne...

Pourquoi de la défaillance un roman ?

5 – la défaillance et l'intuition

Enfin cinquième indice, de méthode cette fois-ci, c'est la défaillance comme nécessité romanesque. La faculté que possède le contre cours des choses à créer du récit. L'alimentation réciproque des langages créatifs. (Je fais car je ne sais pas dire, je dis car je ne sais pas faire, je dis ce que je pourrais faire pour le faire autrement, je fais ce que je dis pour le dire autrement. C'est la mise sous approximation du nominalisme).



9 tirs

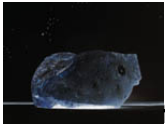
J'essayerai de répondre à cette question à l'appui d'un exemple qui montre comment Duchamp renverse ce qu'il appelait une « peinture de précision²¹ » en un dessin d'imprécision.

En travaillant sur ces dispositifs, en usant mon temps à percer et percer encore, par divagation intellectuelle, je me suis passagèrement replongé dans des observations qui m'avaient occupées aux alentours de 2005, et qui portaient sur les vertus dimensionnelles de l'expérience duchampienne mises sous conditions par des valeurs *inframincés*. Dans le *Grand Verre* (dessin par excellence, comme solution pour une peinture non rétinienne) en particulier, il se trouve sur sa partie haute, à droite, neuf petits trous réalisés à partir d'une série de tirs produits avec un petit canon enfantin et des allumettes (comme

²¹ « Peinture de précision, beauté d'indifférence », Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, éd. Flammarion, Paris, 1994, p.46.

projectiles), mouillées de peinture à leur extrémité et qui vinrent marquer préalablement la surface du verre avant leur percée mécanique. Ces 9 tirés (un « coup tiré » par *célibataire* [...], par série de trois et dans trois positions) déterminent ainsi une *figure* à neuf points d'autant plus fructueuse dimensionnellement qu'elle est réalisée avec une *adresse ordinaire* (un peu de maladresse s'avère nécessaire pour ne pas toucher qu'en un *point*). Question de perspective, de *punctum*, de visée, de distance, d'approximation, d'écart d'intention, de possible, de mémoire évidemment, mais aussi de désir, d'envie, de corps, d'humour, de littérature, d'érotisme, d'homonymie, d'infime épaisseur... Duchamp a laissé une trace de marque : la défaillance comme processus performant.

L'écart entre des intentions et des faits reste la condition de la naissance d'une romance, tout comme l'énoncé verbal d'une équivalence, qui gronde dans l'homophonie de son titre, la mariée cache dans son écart un amour caché : même = m'aime. Cette fille mariée qui l'aimait s'appelait Gabriele. L'homophonie est une expression littéraire de *l'inframince* parmi d'autres.



fossile

Ça n'est qu'un exemple, évidemment.

Le temps du poncif (bore) est un temps de l'ennui (be bored), mais ce temps de l'ennui est l'interstitiel du dessin, où la mécanique connaît des défaillances au profit de complications stellaires. Le temps de l'ennui est un temps de fossilisation, d'infiltration poreuse de la matière.



vue du poncif de la Maac

Exaspération du sensible
Irritation de l'imagination

L'ennui fait de la défaillance un roman, ou tout au moins, sous le contrôle de Barthes, sa préparation. Cela reste à démontrer.

Pierre Baumann est artiste, agrégé et maître de conférences en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4198) / Artes de l'Université de Bordeaux 3 et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées.

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices).

Également un texte à paraître constituant le premier versant de cette étude sur les valeurs des documents et l'haptique photographique : « L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique », actes du colloque *Le photographiable*, automne 2009).

Et un autre texte lié : « Des espaces autres. L'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres... », texte dans le catalogue exposition « les autres œuvres », éd. Du provisoire, Nanterre, avril 2010.

Artiste en résidence et exposition du 24 mars au 2 mai au Centre d'art Axénéo7 (<http://www.axeneo7.qc.ca/>) autour de la formule de Bartleby : « I would prefer not to... », ou comment le désistement permet d'entretenir les processus de création.

<http://pierrebaumann.com>