

Pierre Baumann

## Colloque *Contrainte et création*

Université de Bordeaux 3 – Musée Aquitaine (Pierre Sauvanet, Gérard Peylet)

### Faire un Brancusi, l'expérience de la *Colonne sans fin* : images, répétition et réplique.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, deux remarques préliminaires :

1 – La contrainte appelle le jeu et le double jeu.

2 – En France, la contrainte est une composante fondamentale du droit. Elle permet d'assurer la sécurité, elle limite le mouvement. Elle pose les conditions de ce qu'on a le droit (et plus encore la capacité physique) de faire.

Exemple : faire une réplique d'une œuvre d'art<sup>1</sup> est assimilé à une copie et considéré comme de la contrefaçon, alors passible de 150 000 euros d'amende et deux ans de prison. (En quelque sorte, on aurait le droit, si on acceptait de prendre ce risque). La contrainte est faite pour être malmenée. J'ai donc décidé de faire une série de répliques. (Absolument pas habilitées par les ayants-droits).

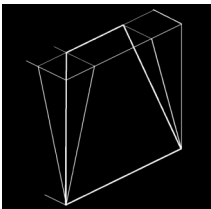


Schéma coin - pb

Par conséquent, je parlerai aujourd'hui d'une série d'œuvres de Constantin Brancusi qui s'intitulent la *Colonne sans fin* et des possibilités de la réplique.

« Ce qu'on recherche et respecte dans l'art, ce n'est pas une expression originale, ni l'intérêt d'un public, mais le processus de figuration lui-même, quand il vise à produire une image tout simplement juste ; une justesse qui a, en soi, une valeur de formation dans l'expérience du monde. Si on pense, comme je le fais moi-même, que cela est déjà en soi une réussite, on admet alors que l'art ne peut être qu'autonome, gratuit, qu'il n'a pas d'objet mais qu'il a pourtant une fonction : celle de nous permettre de regarder le monde, précisément de cette façon-là<sup>2</sup>. » Jeff Wall

---

<sup>1</sup> Voir la note 11.

<sup>2</sup> Jeff Wall dan Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, éd. Hazan, 2006, en quatrième de couverture.

**Introduction : question de méthode, la recherche universitaire comme contrainte créative ? Le statut de la création comme forme d'étude et d'analyse. L'expérience. Croire que ce qu'on touche pour voir ce qu'on croit.**



**Réplique colonne 1928 - pb**

Le mode d'étude que j'ai choisi d'adopter n'est ni tout à fait celui d'un historien, ni exactement celui d'un philosophe, mais celui d'un plasticien. La recherche en arts plastiques se trouve confrontée à l'épineuse question de la mise en relation d'une pratique dite artistique et d'un travail de déduction qui passe par l'écriture.

Ces choix méthodologiques tentent de répondre à une première question qui se poserait sur le rapport entre contrainte et création : quelle place la contrainte universitaire (portée par ses normes, ses dispositifs et ses priorités de langage) laisse-t-elle à la création ?

Pour aller très vite encore, ceci signifie que la pratique artistique adossée à la recherche universitaire peut être capable de dessiner de nouveaux territoires qui allient la connaissance à l'expérience, qui acceptent de penser en passant sans cesse de l'étude à la fabrique.

On l'aura compris, bien plus qu'un problème d'inscription d'une posture plasticienne à l'université, la question qui se pose ici dans un champ élargi, c'est celle du rapport entre les œuvres et leur étude, celle du rapport entre le processus de la fabrique et une certaine manière d'en parler.

Lorsque j'ai commencé mon étude sur Constantin Brancusi aux alentours de 2003, j'avais déjà en tête cette façon de voir<sup>3</sup> et dans l'idée d'assumer la contrainte fort problématique de faire de l'art sans faire une œuvre, c'est-à-dire de consacrer du temps à faire de l'art pour en comprendre ses enjeux profonds sans en être tout à fait l'auteur (en tout cas ne pas en avoir la propriété au sens juridique du terme). J'ai par conséquent réalisé plusieurs répliques de *Colonnes sans fin*. (Dont celle que vous avez actuellement sous les yeux).

Je vous rassure, ce ne sont pas les seules pièces que j'ai réalisées...

Cette forme de contradiction proche de l'aporie dans la mise en place du système créatif m'avait intéressée car elle faisait suite et se développait

---

<sup>3</sup> J'avais d'ailleurs défendu cette position artistique particulière, difficilement comprise, de l'artiste-amateur au cours de ma soutenance de thèse en 2006.

parallèlement à d'autres séries de sculptures qui mettaient en cause leur existence réelle, une étude sur le temps perdu et sur l'ennui aussi<sup>4</sup>.

En adoptant cette méthode, je me propose de livrer quelques conclusions extraites d'un processus d'étude tourné vers un processus créatif doublement soumis à la contrainte : contrainte de répétition d'une même structure formelle forgée par le même geste et contrainte créative imposée par le processus de la réplique. La première hypothèse défendra la haute valeur du processus de la répétition et de l'ennui qui l'accompagne (en supposant sans tout à fait y croire qu'on s'ennuie vraiment). Deuxièmement, nous tenterons également d'observer comment ce protocole créatif parce que particulièrement mouvant accorde par nécessité une part prépondérante au processus documentaire parce que nécessaire à la sauvegarde de cette fuite et évanouissement dans le temps. Nous défendrons l'idée que ce processus documentaire édifie un nouveau territoire d'expérience, qu'il se construit dès lors comme *site* déterminant de l'œuvre et qu'enfin, cette relation contrainte au document appelle quelques stratégies d'élargissement des champs de la documentation active qui ne se réduit pas au processus photographique, où la réplique à elle seule a aussi valeur d'œuvre-document.

---

<sup>4</sup> Il s'agit de deux séries qui s'intitulent, pour l'une *Les sculptures qui n'existent pas*, et pour l'autre les *Easymades*. La première avait pour but de produire des images de sculptures qui n'existent pas à partir de sculptures que j'avais réalisées auparavant et qui existaient bel et bien. La deuxième série, toujours à l'appui de production d'images décrivaient des sculptures qui avaient toujours été réellement réalisées, qui semblaient faciles à faire, mais qui ne l'étaient pas toujours (faciles à faire). Enfin une dernière série intitulée *Optiques* avait consisté à faire une série de sculptures qui interrogeaient le dilemme de la perception visuelle édifiée par les appareils d'optique et leurs nécessités haptiques.

## 1 – Petite histoire accélérée des *Colonnes sans fin* : le groupe mobile

### Images du Groupe Mobile Brancusi



La première chose à dire, c'est que, par définition et avant toute chose, la contrainte structurelle de cette œuvre, c'est qu'elle est sans fin, qu'elle n'est pas finie ni dans l'espace, ni dans le temps. C'est tout de même pour l'époque (vers 1925) absolument novateur.

Constantin Brancusi a réalisé entre 1917 et 1937 sept *Colonnes sans fin*. Les cinq premières furent réalisées en bois, la sixième en plâtre et la dernière en bronze d'une hauteur de plus de trente mètres (située à Tirgü Jiu). À la fin de 1917, Brancusi conçoit un petit ensemble sculptural inaugural intitulé *L'Enfant au monde groupe mobile*, qui fait apparaître pour la première fois une colonne adroitement placée comme socle et comme sculpture surmontée d'une Coupe en bois stylisée et adossée à une petite figure humaine aux accents primitifs (qui deviendra *La petite fille française*). Il en fait une photographie pour l'envoyer à son collectionneur américain John Quinn. On y perçoit déjà tout le programme créatif à la racine : la répétition d'une entaille en biseau simple, pour l'instant développée sur deux faces, mais suggérée à la craie pour traiter les deux autres. On notera aussi les dessins de ronds, toujours à la craie, qui donnent à penser qu'il était prévu d'y faire des trous<sup>5</sup>. Bien vite, l'ensemble change de forme. Le dispositif est éclaté, Brancusi écarte la possibilité des trous et invente sa forme modulaire rhomboïdale, faites de coins entaillés avec régularité sur chaque pan, qu'on aperçoit sur cette autre vue de l'atelier. Un peu plus tard, Brancusi recycle cette colonne en petits socles. La mobilité, la récupération, le recyclage et le nomadisme<sup>6</sup> sont des traits caractéristiques de l'œuvre de Brancusi.



Dès le début de 1918, le système est en place.

### Colonne de 1918 - Brancusi

Cette même année, le sculpteur taille dans un fût de chêne légèrement plus haut (2 mètres) une première *Colonne* posée sur un socle de pierre calcaire, qu'il retirera assez vite. La forme est aboutie, sa géométrie et sa ligne cherchent l'épure et une certaine brutalité, mais son statut reste encore<sup>7</sup>.



<sup>5</sup> D'autres sculptures de Brancusi, telles que *Socrate* ou de nombreux socles, laissent traces de ce type d'expérience formelle du trou.

<sup>6</sup> Sur cette question du nomadisme, lire en particulier Rosalind Krauss « Echelle, monumentalité, modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi. » dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris, éd. Centre Pompidou, 1986.

<sup>7</sup> Brancusi hésite encore en 1922 sur la fonction à accorder à cet objet. « Il dit que *La Colonne* n'a pas besoin de socle tant qu'elle n'est pas installée pour toujours dans un endroit particulier et supportant quelque chose de particulier. » dans la lettre du 25 mai 1922 adressée à John Quinn par Henri-Pierre Roché, Collection, New York Public Library, cité par Geist dans *Les carnets de l'atelier Brancusi, La Colonne sans fin*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1998, p.19.



### Colonnes de 1925 - Brancusi

En 1925 Brancusi sculpte deux nouvelles versions de *Colonne*, l'une d'environ trois mètres cinquante de haut, très rapidement débitée en socles et une seconde de plus de cinq mètres qui subira elle aussi plusieurs transformations au gré des expositions. Cette dernière est toujours visible dans la reconstitution de l'atelier Brancusi au pied du Centre Pompidou.



### Colonne de 1926- Brancusi

En 1926, sur l'invitation de son ami, le photographe Edward Steichen, Brancusi taille une nouvelle *Colonne* encore plus grande, de plus de sept mètres de haut. En 1927, au départ de Steichen pour les USA, Brancusi rapatrie la sculpture dans son atelier et la tronçonne pour qu'elle puisse rentrer sous la verrière, à la suite de quoi elle subira elle aussi deux transformations supplémentaires.



### Colonne de 1928- Brancusi

Enfin, une dernière version de *Colonne* voit le jour en 1928, en peuplier également, haute de quatre mètres vingt, recoupée elle aussi à l'occasion de la deuxième grande exposition de l'artiste à New York, à la Galerie Brummer en 1933 (elle ne passait pas sous le plafond). À partir de 1934, les trois grandes Colonnes prennent une place plus stable dans l'atelier (Brancusi se consacre désormais à son projet de colonne monumentale en Roumanie).



### Vue atelier 1934- Brancusi

Ces deux dernières versions de colonne en peuplier sont formellement les plus abouties, car leur ligne est plus raffinée, légèrement plus arquées, d'une teinte grisâtre et métallique qu'obtient ce bois sous l'usure du temps et des intempéries. Avec ces deux *Colonnes*, Brancusi incarne à la perfection la substance respiratoire de la répétition d'un module croissant et décroissant :

« Les éléments de ma *Colonne sans fin*, écrit-il, sont la respiration même de l'homme, son propre rythme<sup>8</sup>. »

La contrainte formelle que s'est imposée Brancusi au fil des années, dictée par des choix acceptés d'une géométrie fondamentale épurée, a réformé l'histoire de la sculpture désormais potentiellement abstraite (et concrète), mobile, nomade et constamment accordée à son site.

---

<sup>8</sup> Constantin Brancusi, dans Marielle Tabart, *Brancusi l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, éd. Gallimard, Coll. Découvertes, 1995, p.119.



### Installation Colonne de Voulangis- Brancusi

Les centaines de photographies, qu'a réalisé Brancusi sur son travail, retracent cette maturation esthétique fondamentale.

Ces « moments donnés » (l'expression est de Pierre Schneider) par la photographie agissent toujours comme la preuve d'un équilibre trouvé et le jeu de documentation photographique de Brancusi reste toujours fidèle au sens originel de la matière comme condition de sa quête d'idéal.

Ce document photographique est un document de sculpteur aussi indissociable de l'œuvre de l'artiste que l'atelier et son contenu, et manipulé avec la même dextérité sculpturale que le bois, la pierre ou le bronze, mais dans l'infime épaisseur de la bidimensionnalité.

Plus encore, la photographie de Brancusi, si elle est toujours document de l'œuvre photographiée, est aussi son nouveau site, son nouvel emplacement<sup>9</sup>.

Les photographies de Brancusi, d'elles-mêmes, assument en un sens leur capacité à s'autoproclamer comme site spécifique et transcendant de la sculpture, au service de l'expression du temps et de l'itération comme forme d'épanouissement créatif, ce qui offre à la sculpture d'aujourd'hui quelques perspectives particulièrement dynamiques.

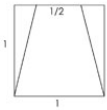
Cette dimensionnalité de la sculpture laisse entendre, qu'on peut désormais faire de la sculpture sans même présenter matériellement ses objets et que les documents suffisent à cette expression sculpturale. Il s'agit là d'une projection.

---

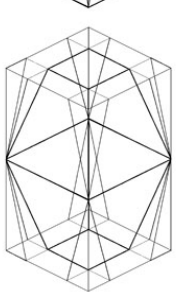
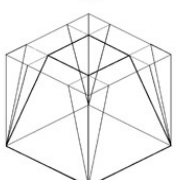
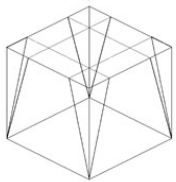
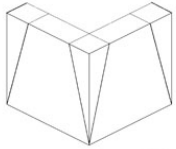
<sup>9</sup> L'idée donne à penser, dans la lignée du *Musée imaginaire* de Malraux, que notre conscience de l'étendue de l'œuvre de Brancusi, que notre sensibilité à son égard, assume pleinement son colportage prioritairement documentaire.

Entendons-nous bien, il s'agit là d'une spéculation par anachronisme. Brancusi n'a jamais explicitement dit que ses photographies étaient à elles seules des emplacements de ses sculptures. Mais il a exprimé clairement l'importance de l'image pour évoquer ses sculptures. « Pourquoi écrire (sur mes sculptures) ? Pourquoi ne pas tout simplement montrer leurs photos ? » Constantin Brancusi dans, Margitt Rowell (dir.), *Brancusi 1876 – 1957*, Paris, éd ; Centre Pompidou, 1995, p.312.

## 2 – Geste sans fin : la répétition comme forme de contrainte et comme formule de la facilité. Le temps du repos et de la respiration.



### Image structure du dessin - pb



Allons à l'essentiel. Brancusi conçoit une forme sculpturale faite de modules géométriques simples inscrits dans un carré. Ces trapèzes réguliers répétés sur chaque face conduisent avec déterminisme le développement de la sculpture dont la longueur est toujours conditionnée par la recherche d'un nombre entier.

La difficulté ne réside pas dans cette contrainte structurelle qui, au contraire, rend la conception et la taille extrêmement facile. S'il est une difficulté corporelle c'est désormais celle du poids à manipuler et de la patience appelée par le façonnage de facettes identiques. Ce processus oriente la sculpture vers un espace de quiétude incantatoire et de retrait esthétique au profit d'une méditation dévolue à la perception des infimes variations dans le travail. La contrainte de la répétition change quelque chose dans l'esprit de celui qui fabrique l'objet qui se répète<sup>10</sup>.

Qu'est-ce que ça change ?

On ne peut pas penser comme Brancusi, mais on peut interroger le poids de cette fabrique et le sens de cette respiration en expérimentant son processus pour saisir le sens de cette contrainte répétitive.

Sidney Geist, l'un des plus grand spécialiste de Brancusi, avait expérimenté dans les années soixante-dix la question en produisant des sculptures formellement voisines des *Colonnes sans fin*, usant d'une répétition analogue ce qui lui permit de conclure que les *Colonnes* étaient « dépourvues d'anxiété<sup>11</sup> ».



### Pelle et hache - pb

J'ai décidé de « rejouer » ce processus expérimental pour plusieurs raisons en produisant non pas des formules rapprochées des *Colonnes*, mais de fidèles répliques de quelques-unes de ces *Colonnes* brancusiennes.

<sup>10</sup> C'est un détournement de la formule de Deleuze qui avait écrit dans *Différence et répétition* que « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple ». La formule a fait sa renommée et guidé le minimalisme dans leur logique de l'itération des formes au profit de l'expérience perceptive. La conscience de la fabrique (car Brancusi ne déléguait que très rarement) renvoie l'aphorisme vers la nécessaire conscience de la valeur accordée à cette expérience intime de construction. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000 (1968), p.96.

<sup>11</sup> Sidney Geist, *Les Carnets de l'atelier Brancusi*, Paris, Centre Pompidou, 1998, p.28.

La première nécessité de cette expérience émanait d'une envie de rentrer en conversation avec une œuvre, non pas en l'observant, ni même en parcourant toutes les études à son sujet, mais en cherchant à comprendre un certain nombre de modalités conceptuelles qui ne passent que par la connaissance de sa fabrique.

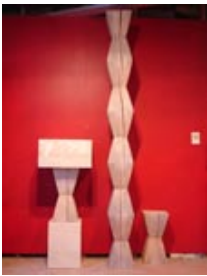


#### **Détail de Faire des copeaux - pb**

Dans ce contexte à contrainte itérative (répétition d'une forme modulaire et reproduction de cette formule répétitive) on peut émettre l'hypothèse d'une double écriture du document qui déborde du système de la photographie. Si par définition le document agit comme une preuve et un enseignement, comme leçon et comme modèle, la répétition des modules de la sculpture agit comme enseignement du sens même de la sculpture, c'est-à-dire une forme qui se façonne et se façonne elle-même, comme preuve que la sculpture est une somme de corps indifférents (au sens de sans différence). La forme qui se répète est la leçon qu'une sculpture n'est rien d'autre que l'énoncé d'une série de gestes qui se répètent et qui forgent notre conscience du temps, le temps de la répétition, le temps de la respiration, un temps de pulsation, dévoué à la régularité comme condition de pérennité, un temps sans exception apparente. Le module de la sculpture est le document qui donne l'échelle de cette répétition qui tend vers l'infini. (La sculpture est son propre socle qui est son propre socle qui est son propre socle, etc.)



**3 - Le site – l'hypothèse de la réplique comme document. La réplique : poursuivre la répétition, comprendre le geste, créer à minima et « dire encore et toujours ce qui n'a pas assez été dit » (Delacroix)**



**Réplique Colonne 1928 - pb**

La deuxième écriture du document est une conséquence de la conscience du site que nous a confirmé l'étude des photographies de Brancusi. Je m'explique. Si la formule répétitive de la *Colonne*, sa fabrication et sa mise en place se renouvellent sans cesse en fonction de ses emplacements, si par ailleurs la facilité, et la simplicité de sa conception dépossèdent l'artiste de ses prérogatives de savoir-faire particulier, alors on peut accepter l'idée, qu'une réplique produite à l'image des *Colonnes* Brancusienne, présentée en d'autres lieux est une expression possible de la répétition à des fins créatives.

Et cette forme de production peut être pensée comme un document.

C'est l'expérience que j'ai menée avec, il est vrai, un soupçon de provocation, influencé par la logique expérimentale des répliques<sup>12</sup> duchampiennes, tout en gardant de surcroît à l'esprit les profondes affinités intellectuelles partagées par Duchamp et Brancusi.



**Réplique Colonne 1918 - pb**

La réplique agit comme un document, comme la preuve de l'existence de son origine et par conséquent doit tout faire pour s'en détacher le moins possible. Ce temps de la réplique enseigne les vertus de la dépossession du geste d'exception vers un geste créatif sans ambition autre que celui de la conscience de cette *respiration*. Il faut entendre *respiration* comme souffle à nécessité vitale, inspirant et expirant. Ce document-là, c'est tout simplement la preuve d'une immersion dans le temps de la sculpture. Ce temps enseigne la modestie de la figure de l'artiste. Ce nouveau temps de création, qui certes invente, prospecte, renverse et reconfigure de nouvelles formes possibles de la figure de la *Colonne*, se présente aussi comme une contribution discrète en faveur de son renouvellement sans fin. En somme, la réplique agirait comme une valeur augmentée.

On pourrait dire aujourd'hui que la réplique (comme forme de réponse), dans le contexte actuel d'hyperproduction, de diffusion et d'intertextualité permanente (abusive ?), tout en assumant à la fois sa dette affichée envers

---

<sup>12</sup> Comme a pu le remarquer Pierre Sauvanet, on comprendra que cette expérience de la réplique, qui prolonge le processus répétitif, selon ce dispositif précis, n'a de sens qu'avec les *Colonnes sans fin*. Avec d'autres œuvres, ce serait autre chose.

l'original, associée à sa volonté d'effacer l'individualité de la figure de l'artiste, transmet toujours et encore des messages renouvelés<sup>13</sup>.

Les exemples d'artistes ayant une pratique créative et inventive par la réplique sont nombreux. Les appropriationnistes tels que Sherry Levine, Mike Bidlo, Philip Taaffe ou Richard Pettibone ont forgé leur œuvre à l'angle de cette apparente dépossession du geste artistique. Elaine Sturtevant (parfois associée à ces appropriationnistes, par ailleurs Lion d'or de la Biennale de Venise 2011 avec Franz West) ou Richard Prince (qui a eu plusieurs fois maille à partir avec la justice) expérimentent eux aussi ce type de pratique. En France, Richard Baquié a réalisé en 1991 une réplique exceptionnelle d'*Etant donnés* de Duchamp.

En septembre 2003, j'ai donc réalisé une première réplique de la *Colonne* de 1918, la première et plus petite de toute en respectant à la lettre les dimensions, l'essence du bois et le procédé de fabrication.



#### **Réplique Colonne 1928 - pb**

Un peu plus tard, en octobre 2005, je renouvelai l'expérience à partir d'une autre version de *Colonne* de Brancusi, celle de 1928, de dimensions plus importantes et donc portée par des enjeux plus élaborés.



#### **Versions dérivées de Colonnes - pb**

Par la suite, j'ai réalisé trois autres versions de *Colonne*, mais cette fois différentes des originaux, toutes trois patiemment percées de trous. Ces cinq objets, sans exception, n'ont jamais eu véritablement d'état stable et se sont soumis avec régularité à toute une série de spéculations créatives sur la valeur de la répétition, sur ses prédispositions à l'effacement, sur le sens de la spatialité, sur la relation au document qu'ils stimulaient et sur la relation entre prérogatives haptiques et velléités optiques.



#### **Colonne plâtre - pb**

Au fil du temps, il s'est installé dans ce travail une connivence modeste avec ces œuvres et une façon de penser l'art, à travers la réplique et ses ramifications, comme une personnalité discrète.

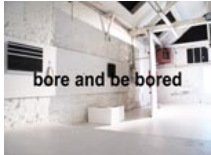
---

<sup>13</sup> La question n'est pas ici de savoir si la réplique a valeur de création. Le problème est épineux et le droit régit la réplique de manière tout à fait précise est encore réductrice par rapport aux pratiques artistiques contemporaines. Sous l'angle du droit, la réplique est assimilée à de la contrefaçon est passible de poursuite comme telle (en France potentiellement 150 000 euros d'amende et deux ans de prison). Le temps n'est pas ici à la démonstration de cette acceptabilité. Par conséquent, nous accepterons par postulat que la contrainte (comme forme d'obligation que se donne l'artiste d'aller prélever dans l'œuvre des autres) est un acte créatif au même titre qu'une réinterprétation d'une œuvre fondamentale tel qu'a pu le faire Picasso d'après les *Ménines* par exemple.



### Faire des copeaux - pb

Très récemment, en novembre dernier, j'ai repris le fil de cette conversation pour tenter de sentir physiquement le sens plus marqué du poids et de la répétition dans la fabrique (7,5m de long, une tonne au bas mot et quatre-vingts facettes à tailler). Dans le cas de la *Colonne*, le logique mentale de la réplique n'est pas la copie d'une forme globale donnée, mais la restitution de cette structure géométrique modulaire qui structure le processus.



### Bore and be bored - pb

Les raisons du projet tenaient en deux points : revenir sur la valeur des coins qu'on débite en suivant le dessin et, second point, renouer avec quelques considérations sur l'ennui qui firent l'objet d'une étude que j'ai menée au Canada puis à Bruxelles sur la procrastination, l'ennui et le poncif (dessin perforé) en 2010 et 2011. Mais cette fois-ci, j'ai fait le choix de rester en deçà de l'objet achevé. Certaines faces ne sont pas taillées pour, en quelque sorte, garder du copeau en réserve, pour se laisser la possibilité de poursuivre encore un peu le jeu de la répétition.



### Faire des copeaux - pb

En somme, l'expérience de la réplique poursuit la logique de la répétition tout en acceptant de créer a minima et de dire encore et toujours ce qui a déjà été dit, parce que ça n'a jamais assez été dit, mais en le vivant de l'intérieur<sup>14</sup>.

La contrainte de la réplique poursuit cette quête féconde, elle est une façon d'aller chercher cette *image juste* qui se définit comme la quête photographique de Jeff Wall. Mais dans la gratuité de ce processus sculptural, l'image juste n'est pas seulement contenue dans son inscription photographique. Elle réside aussi dans sa capacité à apprendre à voir et à percevoir en profondeur les tenants de la création.

Et la photographie accompagne l'ensemble de ce processus. Elle dessine un autre territoire de l'expérience, une empreinte négative destinée à produire une image mentale positive. Elle alimente la pulsation de la répétition.

---

<sup>14</sup> En écrivant cela, je pense à l'expression de Delacroix. Dans Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, éd. Plon, p.80 : « Samedi 15 mai, dans la journée (1824) - Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez. »)



**4 – Le coin (l'optimisation retrait de matière versus le fil du bois) comme entaille parfaite. Faire des copeaux pour se passer le temps. L'ennui comme forme d'effacement de l'artiste et de l'œuvre.**

**Mélancolie de Cranach**

À ce titre, je me permets d'avancer que ce sont les expériences pratiques sur les *Colonnes sans fin*, cette expérience lancinante à produire des copeaux qui m'a permis de livrer un regard particulier sur cette œuvre de Cranach, intitulée la *Mélancolie*<sup>15</sup>, peinte en 1532, de manière tout à fait anachronique, dont l'analyse va à l'encontre des sources historiques et des attributions idéologiques de l'époque luthérienne liées à la mélancolie (considéré comme un état de l'être néfaste et satanique). L'entreprise de menuiserie (cette fille amenuise avec minutie), à laquelle s'adonne cette jeune femme, convertit le pessimisme du désœuvrement en une pensée généreuse qu'est celle d'aider la vie au contact de la matière lovée dans le creux de ses mains (d'ailleurs elle n'en paraît pas malheureuse). Tailler c'est donner à penser l'ensemble des opérations qui conduisent ces gestes (prise en main du bois, inclinaison du couteau, etc.). En d'autres termes tailler sans fin, c'est annihiler le « pessimisme cérébral » (Deleuze) par le plaisir de la façon quand bien même il n'y a plus de finalité de créer quoique ce soit.



**Photo du coin - pb**

Plus encore, la taille du coin (cette forme inclinée en biseau) des *Colonnes* peut être considérée comme un avènement de l'optimisation de la taille : retrait minimal de matière pour un maximum d'effet et ligne de taille parfaite parce que toujours dans le sens du fil du bois. Voilà ce que nous apporte le champ croisé des *Colonnes*, de la figure angélique de la *Mélancolie* d'une tailleuse de bâton et l'expérience concrète des sensations qu'une telle fabrique produit : la satisfaction pure de l'épuisement, la conscience haptique accrue de la valeur du copeau, la concentration profonde du sentiment d'infini, c'est-à-dire à l'endroit même où l'extrémité laisse apparaître le néant. C'est-à-dire à l'endroit même où on n'est plus exactement artiste, à l'endroit même où se dessine la figure de l'artiste-amateur (mais ça c'est l'objet d'un autre axe de recherche que je développe actuellement).

---

<sup>15</sup> Œuvre que j'ai découverte grâce à Amélie de Beaufort, artiste, en prise elle aussi avec le cycle de l'infini. Voir <http://www.debeaufort.net/textes5.htm> (consulté le 01/12/2011)

**Pierre Baumann** est artiste, agrégé et maître de conférences en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'Université de Bordeaux. Membre du comité de rédaction de la revue *La pensée de midi* (éd. Actes Sud)

Son travail artistique et ses recherches actuelles interrogent 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) et des articles récents sur haptique et création.

A exposé récemment au centre d'art Axeneno7 à Gatineau (Canada) et à la MAAC à Bruxelles.