Pierre Schneider. Brancusi et la photographie

Jacques Leenhardt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/734>

DOI : 10.4000/critiquedart.734

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2008

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jacques Leenhardt, « Pierre Schneider. Brancusi et la photographie », *Critique d'art* [En ligne], 31 | Printemps 2008, mis en ligne le 30 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.734>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Archives de la critique d'art

Pierre Schneider. Brancusi et la photographie

Jacques Leenhardt

RÉFÉRENCE

Schneider, Pierre. *Brancusi et la photographie : un moment donné*, Paris : Hazan, 2007

- 1 Pierre Schneider avait fait paraître chez le même éditeur en 2001 une *Petite Histoire de l'Infini en Peinture*. L'ouvrage qu'il consacre aujourd'hui à la photographie dans l'œuvre de Constantin Brancusi prend la suite de cet intérêt pour la figure de l'infini dans l'art occidental. L'infini s'entend bien sûr de diverses façons : c'est par exemple le non fini de la *Pieta Rondanini*, si bien photographiée dans cet esprit par Mario Muchnick dans son beau livre *Michel-Ange de près* (Robert Laffont, 1992). On retrouve la trace de ce non fini dans la sculpture de Brancusi *Le Sommeil* (1908), photographiée par l'artiste à partir du cliché réalisé par un autre photographe.
- 2 Brancusi était coutumier de la méthode consistant à reprendre le travail des autres sur sa propre sculpture afin d'en donner une interprétation qui lui parût plus juste. P. Schneider part de l'hypothèse que cette pratique photographique provient, chez Brancusi, du sentiment d'un manque : « En proposant au regard une version corrigée ou complétée de la sculpture reproduite, n'avouait-il pas qu'elle était fautive ou incomplète ? » (p. 16). Cette hypothèse implique une autre définition de l'infini que l'auteur formule ainsi : « Pour Brancusi, les *Oiseaux dans l'espace* sont des essences saisies en pleine ascension vers leur destination finale, le ciel... » (p. 41). Brancusi, sculpteur raté d'essences mais photographe heureux de ces mêmes impalpables.
- 3 Les analyses de P. Schneider sont fines et cohérentes. A propos de la *Colonne sans fin*, il évoque le thème pictural classique de l'échelle céleste qui, comme l'échelle de Jacob, constitue l'*axis mundi*, la relation entre la terre et le ciel. Très suggestif également s'avère le rapprochement entre le travail de Brancusi sur le socle et l'élévation de la Vierge dans le retable de Castelfranco Veneto de Giorgione, posée si l'on ose dire sur

une succession de cubes architecturés qui l'arrachent au sol. La divinité de la Vierge, juchée sur ses cubes, n'est assurée cependant, remarque l'auteur, que par le tissu de velours rouge sur lequel elle s'enlève. Cela lui permet de faire le lien avec un tissu, rouge ou bleu, qui dans les photographies de Brancusi sert de fond et offre aux sculptures la transcendance recherchée.

- 4 La thèse est belle et, de même sont les analyses. Un doute cependant jaillit face à cette interprétation quasi théologique du manque et de l'insatisfaction. L'examen des centaines de photographies prises par Brancusi dans son atelier montre bien qu'il s'agit d'une véritable expérimentation, volontairement menée. Que Brancusi ait voulu, à travers les jeux d'éclairages qu'il organisait savamment dans l'atelier, dépasser la matérialité têtue de ses marbres ou de ses plâtres, cela est certain. Mais quelle signification donner à cette volonté ? Multiplier les prises de vues sous un stricte contrôle de la lumière aboutissait à dématérialiser visuellement les matériaux travaillés, à l'encontre de ce que faisaient les autres photographes. Ainsi, Brancusi donnait une infinité de vies à des objets solubles dans la lumière. Il donnait forme à la variété infinie des perceptions que l'on peut en avoir sous divers jours. C'est pourquoi, devant son *Poisson* (vers 1926) ou de *Mlle Pogany II* (vue de trois quarts, vers 1920), on pense inmanquablement au *Lichttraummodulator* de Moholy Nagy, qu'il fréquentait à cette époque. De ce point de vue, les photographies de Brancusi fixent le témoignage des vies possibles de ses sculptures dans l'espace très concret de l'atelier et sous les pouvoirs maîtrisés de la lumière. Jamais le musée n'offre cette possibilité, d'où l'importance de ces photographies.