

Raluca Cristina DRAGOMIR*

**MODERNITÉ ET INTEMPORALITÉ CHEZ BRANCUSI.
BRANCUSI PHOTOGRAPHE**

**MODERNITY AND ATEMPORALITY OF THE ART OF BRANCUSI.
BRANCUSI THE PHOTOGRAPHER**

-Abstract –

The evolution of the art of photography at the beginning of the 20th century marks an essential step in the transformation of the image into an artistic and documentary vector, illustrating the constant dialogue between technique, creation and society. Throughout his artistic career, Brancusi took photographs of his sculptures, self-portraits and studio shots. He used his camera not only to inventory his artistic production, but also as a true means of expression through which he conducted formal and expressive experiments. These images help us to better understand and appreciate the sculptor's intentions, thus redefining the way we perceive reality. For the artist, the photos taken in the studio also work as a memory, a reservoir of forms which keeps previous creations within immediate reach - but which also gives birth to novelty.

Keywords: Constantin Brancusi; art of photography; innovation; new techniques in sculpture.

* Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie (raluca.dragomir@ugal.ro).
La traduction des citations du roumain en français est faite par l'auteur de cet article.

« Pourquoi écrire sur mes sculptures?
Pourquoi ne pas tout simplement montrer
leur photo? »¹

Tout au long de sa carrière artistique, Brancusi prend des photographies de ses sculptures, autoportraits, et prises de vue de l'atelier. Il se sert de son appareil photo non seulement pour inventorier ses créations, mais également comme véritable moyen d'expression grâce auquel il mène des expériences formelles et expressives. Ces images nous aident à mieux comprendre et à mieux apprécier les intentions du sculpteur.

Dans les années 1900, les photographes commencent à explorer de nouveaux formats et techniques. Ils expérimentent avec les contrastes, la lumière et la composition afin de créer des images qui puissent exprimer des émotions et raconter des histoires. Ce mouvement novateur ouvre la voie à une perception de la photographie comme un art, à part entière, dépassant ses fonctions utilitaires.

La photographie de Brancusi situe ses œuvres dans leur espace-temps et montre de quelle façon il faut prendre son temps avec ses sculptures. Les premières photographies, qui datent du début du siècle environ, sont prises par des photographes anonymes, ou sont, en fait, des « contretypes », c'est-à-dire des photos réalisées par l'artiste d'après ces photos-là. Quelques années plus tard, Brancusi commence à photographier ses œuvres lui-même. Jusqu'aux années vingt, il fait ainsi l'expérience d'un élan nouveau, mais ce n'est qu'après la fin de la Première Guerre mondiale qu'il se met à exploiter cette technique de manière systématique.

À Paris, il devient très rapidement un cinéphile enthousiaste et a pour amis un certain nombre de représentants de l'avant-garde cinématographique et photographique.

Stieglitz, par exemple, qui accueillit en 1914 dans sa « 291 – Little Galleries of the Photo Sécession »² la première exposition consacrée

¹ Brancusi apud Friedrich Teja Bach, *Brancusi-photo-réflexion*, Editions Didier Imbert Fine Art, Paris, 1991, p. 9.

² <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/american-art-to-wwii/291/a/291-little-galleries-of-the-photo-secession>.

exclusivement à Brancusi, ou encore Steichen, Moholy-Nagy, Canudo, Brassai, Kertész, Outerbridge et Berenice Abbott. La rencontre de Brancusi avec Man Ray constitue un tournant important dans l'évolution de son art photographique³, car il souhaite en apprendre davantage avec un professionnel. Man Ray conseille Brancusi lors de l'achat du matériel photo, lui fournit des indications techniques et l'aide à installer une chambre noire.

Mais, finalement, l'artiste se démarque de la photographie artistique, autant que de la « photographie de musée », car il a des idées très précises de la façon dont ses œuvres devraient être prises. Il arrive que le travail des meilleurs photographes lui déplaît quand ils souhaitent prendre ses œuvres, car ils restent trop soucieux de faire une belle prise de vue, même quand il s'agit de donner avant tout la meilleure idée possible d'une sculpture⁴. Brancusi déconcerte parfois ses amis avec ses photos, car « *elles étaient floues, sur- ou sous - exposées, rayées et tachées* »⁵ mais, disait-il : « *Voilà comment il faut reproduire mes œuvres* »⁶. C'est justement dans la mesure où sa photographie comporte des « erreurs » et des failles dans la technique qu'elle peut réaliser ce que le sculpteur espère transmettre par ses bronzes polis: être un miroir dans lequel « la vie elle-même » se reflète. Lorsque ses photos sont floues à dessein, qu'elles mettent en scène des jeux d'ombre et de lumière ou recourent, afin de « faire passer le message » aux techniques d'effet négatif ou de surimpression, la photographie est une métaphore du regard, qui voit aussi ce qui n'apparaît pas sur le papier. En tant que miroir, elle reflète les réflexions de l'artiste à propos de son œuvre, comme à propos de lui-même.

Dans le milieu de ses amis photographes et cinéastes, Brancusi a assez d'occasions de se familiariser davantage avec ces formes d'expression photographique. La comparaison avec les « photogrammes » de Moholy-Nagy, les « rayographies » de Man Ray et les « vortographies » de Coburn renforce peut-être le caractère singulier du drame « symbolique » de l'ombre et de la lumière qu'il dévoile. Delamotte avait déjà eu recours à l'effet négatif

³ <https://www.artforum.com/features/constantin-brancusi-photographs-208653/>.

⁴ <https://www.artforum.com/features/constantin-brancusi-photographs-208653/>.

⁵ Man Ray apud Fauchereau, Serge, *Sur les pas de Brancusi*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1995, p. 182.

⁶ Brancusi apud Man Ray, *Autoportrait*, Editions Robert Laffont, Paris, 1954, p. 89.

pour donner une impression de légèreté et de transparence sur ses photographies. La surimpression et l'effet négatif se retrouvent à l'époque notamment chez Florence Henri, Maurice Tabard, Moholy-Nagy, et chez Man Ray. Les photographies fixent également des expériences de nouveaux langages picturaux de l'époque, notamment du cubisme, du futurisme, et du constructivisme.

La photographie n'est pas seulement une innovation technique, mais aussi un moyen pour capturer et commenter les bouleversements sociaux et politiques. Beaucoup de photographes surprennent à travers leurs œuvres les changements urbains, les mouvements ouvriers, et contribuent à diffuser une nouvelle sensibilité artistique. Leur regard critique et innovant a profondément influencé la culture visuelle de l'époque.

La photographie de Brancusi est très liée à son activité de sculpteur et à son atelier. En tant que photographie de son œuvre, elle occupe diverses fonctions: elle est outil de travail, moyen de documentation, de vérification et de contrôle; elle est en même temps le lieu de réflexion dans lequel la vision artistique se matérialise. Aussi est-elle née de la nécessité de montrer ses œuvres hors Paris; elle conserve d'ailleurs toujours cette fonction, vu que Brancusi n'a aucune galerie pour les représenter. La photo devient une façon de méditer à la sculpture, un moyen pour Brancusi de formuler des manifestes visuels, et, en même temps, une manière de défendre son œuvre.

La photo prise par l'artiste lui-même transgresse les limites du contexte réel; elle peut livrer une impression de la diversité des sculptures et de la capacité de combinaison des éléments plastiques. En pratiquant la photographie à rebours, Brancusi met en évidence ce qui doit être vu lorsqu'on regarde ses sculptures. En tant que moyen, elle transforme l'instant en durée, et fait disparaître le temps dans le trou noir de l'objectif. Mais, en tant qu'intemporelle, elle ouvre chez Brancusi l'espace - temps de la sculpture.

« Pour lui [Brancusi], la photographie était une activité critique; c'était pour lui un moyen de contempler et de critiquer ses sculptures, une façon de parler de ses sculptures. C'est pourquoi ses photographies ont une grande importance. En outre, il était certainement le meilleur photographe

de ses œuvres », se souvient Berto Lardera⁷. Mais comme pour son œuvre entière, l'intention de ses photos n'est pas toujours visible au premier regard. « *Je ne cherche jamais à faire ce que l'on appelle des formes pures ou abstraites* »⁸ disait l'artiste. On peut alors interpréter les photos comme une façon de montrer ce qu'il entend par ce rejet des formes abstraites et une invitation à mieux comprendre la simplicité de ses sculptures. Ainsi, par exemple, une photographie de *Prométhée* ne montre pas la sculpture tout entière, livrée aux regards scrutateurs, mais dans l'alternance de l'ombre et de la lumière, la tête de Prométhée, gardien du feu et de la lumière, enchaîné aux ténèbres. La signification vient du contexte, qui résulte en grande partie de l'éclairage et transforme la forme essentielle.

On peut dire la même chose du *Commencement du monde*, dont l'horizon thématique inclut lui aussi, le conflit et la séparation entre lumière et ténèbres. Le *Nouveau-né* est photographié de telle sorte que l'image réalise métaphoriquement l'espoir lié par association au thème de la sculpture que la vie naissante modifie également le champ de son horizon, et jette la lumière sur l'obscurité qui l'entoure. À côté de la sculpture, il y a des rameaux bourgeonnants, symbole d'un nouveau début dans le cycle de la nature.

Dans le brillant réfléchissant de sa surface, la forme s'ouvre au temps: elle vit à travers du reflet de son environnement. Comme le montrent beaucoup de ses photographies, Brancusi renforce souvent l'effet du poli par un éclairage méticuleusement calculé. « *L'un de ses oiseaux d'or avait été photographié avec la lumière du soleil arrivant juste sur lui. Il était ainsi la source de rayonnement d'une espèce d'aurore qui donnait à cette œuvre un caractère explosif* »⁹.

L'Oiseau d'or ou le *Nouveau-né* ne sont plus des objets éclairés, ils sont eux-mêmes des êtres lumineux, de la matière dansant dans la brillance. Le drame de l'ombre et de la lumière et l'éclairage rayonnant de ces « photos radieuses » éclatent les contours parfaits de la « forme idéale »; la forme

⁷ Berto Lardera apud Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 34.

⁸ Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, volume édité par la revue « Tribuna », Sibiu, 1976, p. 244.

⁹ Man Ray apud Fauchereau Serge, *op. cit.*, p. 182.

essentielle n'est pas ressentie ici comme forme idéale, mais comme forme génératrice, en quelque sorte comme forme en mouvement.

Quelques versions de *l'Oiseau dans l'espace* la montrent, aussi, comme forme en mouvement. Contrairement aux photos prises dans les musées, où le socle n'apparaît pas et où l'éclairage est fait de façon qu'aucune ombre ne soit visible, la photographie de Brancusi montre *l'Oiseau en vol*, s'élevant à partir d'une structure d'éléments clairs et sombres placés en alternance, dans laquelle les cylindres de pierre porteurs semblent planer au-dessus de la caisse de bois brut située en bas. Un certain éclairage provoque la différenciation de la forme, l'oscillation du sommet de la forme sculpturale dans la lumière: la vibration de la vie, qui seul fait de cette forme un *Oiseau dans l'espace*. Le regard orienté par la photographie de Brancusi sur le mouvement de vibration de la sculpture montre à quel point il est problématique de faire de l'apposition stylistique entre volumes clos et constructions s'étendant dans l'espace, deux catégories autour desquelles s'articulent les chapitres de l'histoire de l'art plastique moderne.

Sur une photo prise dans le jardin de Steichen à Voulangis, considérée comme techniquement ratée, Brancusi montre également sa *Colonne sans fin* en train de vibrer. Là aussi, la photographie représente un bref instant de révélation, un enseignement de la vision. Elle est tout, sauf ratée; au contraire, c'est une surimpression tout à fait calculée. La démonstration photographique de la vibration a un caractère de concept. La photographie de la *Colonne sans fin* en mouvement montre bien que Brancusi comprend la sculpture comme forme dont le mouvement de pulsation rythmique se transmet à l'espace environnant, comme source plastique d'énergie concentrée et comme vie trépidante de la matière mise en évidence par les moyens dont dispose le sculpteur.

Une façon d'interpréter la signification de la surimpression et de la représentation du mouvement vibratoire est d'établir un lien avec les différentes conceptions de la vibration en tant que principe universel répandu au début du siècle dans les domaines de la philosophie, les théories des sciences exactes relatives à l'énergie et surtout de l'ésotérisme qui auraient pu influencer la perception qu'avait Brancusi de la réalité de l'art. Les spéculations de l'époque relatives à la dématérialisation, à l'éther et à la

vibration permettent de comprendre ce qui était pour la science d'alors la relation ou même l'identité de l'esprit et de la matière et ce qu'elle était pour l'occultisme et la théosophie.

Aussi différents que soient les accents dominants, les fondateurs de l'abstraction moderne, Mondrian, Kupka, Kandinsky et Malevitch¹⁰ ont en commun avec Brancusi cette idée fondamentale de l'unité de l'esprit et de la matière, et du caractère vivant de la matière, condition et but de l'activité artistique. Les photos de la *Colonne sans fin* et de *l'Oiseau dans l'espace* vibrant dans la lumière montrent ce qui ne peut exister que dans l'acte du regard, elles traduisent en facteur optique ce qui ne se produit que par l'action de la vue, elles réifient; la photographie ne peut qu'attirer l'attention sur cette vibration, et, en cela, elle se fait traduction.

Les séries de photos qu'à prises Brancusi de certaines de ses sculptures montrent à quel point le critique allemand Heinrich Wölfflin a raison en disant qu' « *à l'heure actuelle il existe des sculptures dont on ne saurait absolument pas dire d'où elles veulent être regardées* »¹¹. Il s'agit des œuvres « en mouvement » actionnées par un moteur qui les fait tourner lentement sur le socle; *Léda* et le *Poisson* sont les meilleurs exemples.

L'artiste saisit dans ses photos leur forme en permanent mouvement et transformation. Le thème de ces photographies est l'éclatement de l'identité, la capacité de métamorphose de la sculpture. Pour Brancusi, ce changement de la forme plastique, ainsi que les photographies d'autres œuvres l'indiquent également, est une image de la vie dans son évolution permanente. De même que tout être vivant, « *chaque sculpture est une forme en mouvement* »¹². Ce n'est qu'à partir du moment où *Léda* est un corps pivotant lentement sur une surface réfléchissante dans le jeu de l'ombre et de la lumière, captant la lumière et la transformation au fil d'une suite infinie de reflets lumineux créateurs d'autant de formes, que cette œuvre devient vraiment elle-même, une forme prégnante sans cesse créatrice d'une nouvelle vie et d'un rythme inattendu.

¹⁰ https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/01/24/avant-abstraction-kupka-and-mondrian-represent/.

¹¹ Heinrich Wölfflin apud Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 15.

¹² Brancusi apud Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 15.

Grâce au socle pivotant, le mouvement du spectateur se déplaçant autour de l'œuvre peut être remplacé par celui de l'œuvre tournant sur elle-même; grâce aux séries de photos, les diverses façons dont peut être contemplée la sculpture peuvent être présentées sous la maîtrise du metteur en scène à celui qui se trouve à un endroit fixe. Ces séries de photos ne constituent pas une élaboration de la forme, mais ouvrent, au contraire, une nouvelle dimension en matière de compréhension: la « vue principale » du *Poisson* réside dans l'apparition de sa capacité à se métamorphoser, se transformer et se mouvoir, apparition qui est le fruit de la succession des vues. Elle implique un saut qualitatif de la forme. Ce type de « clarté totale » à propos de la sculpture signifie donc, avant tout, la remise en question, la perte de netteté de son identité.

La photographie de Brancusi aborde d'une autre façon le problème de l'identité des sculptures: on peut se demander ce qui doit être considéré comme sculpture et ce qui ne doit pas l'être, ce qui est sculpture et ce qui est socle et, pour les sculptures en bois, ce qui fait ou ne fait pas partie de la sculpture. Par certains aspects, la photographie accroît encore ce problème d'identité, alors que par certains d'autres elle y répond; il n'y a qu'elle en fin de compte qui soit en mesure de nous livrer sa dimension fondamentale. Pour donner un seul exemple: le *Chien de garde* apparaît comme socle de la *Sorcière*, socle de l'*Étude*, mais aussi comme œuvre posée elle-même sur un socle.

Les photos de Brancusi permettent aussi de saisir toute une série de décisions prises par l'artiste et de modifications du statut de l'œuvre plastique. Elles répondent à la question de l'identité de la sculpture en renvoyant à sa genèse. Il est possible de démontrer, à partir d'une série de différentes structures empilées, que seule la photographie nous livre la dimension fondamentale du problème de l'identité. La *Plante exotique*, par exemple, n'a pas toujours ressemblé à celle que l'on connaît aujourd'hui. Les vues de l'atelier la montrent généralement comme partie de structures plus grandes. En outre, ses différents éléments se rencontrent individuellement dans d'autres compositions. Ici, comme dans bien d'autres cas encore, Brancusi combine de multiples façons formes plastiques et éléments sculpturaux. La photographie permet de garder la trace d'empilements, et de

comparer directement les diverses façons de composer une sculpture avec des socles différents. La photographie immortalise les trouvailles de l'artiste, et permet de conserver les associations de formes élaborées ou découvertes par hasard, qui possèdent une qualité sculpturale propre ou font entrer en scène une nouvelle signification.

Pour Brancusi, la photographie est aussi le moyen permettant à des configurations passagères - désignées par l'artiste sous le nom de « groupes mobiles » - de continuer à vivre. Elle reflète et enregistre en même temps le côté nomade de formes fugitives, l'éphémère, une idée passagère.

Seules les photos peuvent rendre aujourd'hui le caractère véritable de l'évolution de l'atelier, le chef-d'œuvre de son art. Celles qui ont été conservées mettent en lumière la faculté qu'ont ces structures d'établir un dialogue, la capacité de son langage sculptural à créer des lieux. On voit ainsi sur une vue d'atelier datant du début des années quarante les *Coqs* se côtoyant au cœur d'une même famille sculpturale. L'angle de vue choisi fait apparaître clairement les intervalles entre formes et non-formes, les qualités de l'espace vide: le vide est l'équivalent de la forme et son envers. Les *Coqs* sont ici intégrés à un schéma spatial qui renforce leur puissance sculpturale; ils se traduisent en action dans l'espace.

Comparer entre elles des vues d'atelier qui se ressemblent permet d'identifier une autre manière d'accentuer la structure tectonique de l'espace: certains groupes de statues qu'abrite l'atelier de Brancusi trouvent la vie dans le jeu des contours, d'autres dans la force de la pesanteur de leur corps ou dans son flottement dans l'ombre et la lumière. Pour l'artiste, les photos prises dans l'atelier travaillent également comme mémoire plastique, comme réservoir de formes qui conserve à portée immédiate les créations antérieures - mais qui donne aussi naissance à la nouveauté.

Brancusi avait des projets d'architecture; « *l'architecture, disait-il, c'est de la sculpture* »¹³. Il a eu l'idée de créer dans « Central Park » à New York, un immeuble d'habitation en forme de *Colonne sans fin* au sommet duquel se trouverait un *Oiseau*. Cette configuration de formes monumentales n'a jamais été réalisée, mais elle est tout de même visible en photo. Dans de

¹³ Brancusi apud Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, Editions Gallimard, Paris, 1995, p. 35.

tels cas, la photographie rappelle les projets restés; lettre morte, elle est écriture de l'imagination qui donne vie aux visions monumentales de l'art plastique.

L'atelier et la photographie constituent deux formes d'exposition; sur les photographies de l'atelier - en tant qu'espace vibrant, espace en mouvement, tissu d'ombre et de lumière, elles entrent en liaison et gagnent toutes deux en puissance. Dans l'atelier, l'espace est en grande partie créé par les sculptures, il est la forme sous laquelle se révèle leur mouvement commun.

Entre plusieurs autoportraits dans lesquels Brancusi se représente en tant que simple artisan ou en sage retiré du monde, et ceux dans lesquels il apparaît plutôt comme planificateur et constructeur, ou avec l'air de celui qui sait vraiment ce qu'il veut, il y a aussi une image élaborée, annonciatrice des grandes lignes suivies par l'artiste, qui le représente dans un tronc d'arbre et qui a été réalisée par surimpression avec la photo d'une souche de bois apparemment sèche, qui recommence à faire des feuilles. La photographie est ici métaphore visuelle, parabole de la parenté de l'homme et de la nature, de leur vitalité commune, et par là-même également expression de la décision de l'artiste de resituer le profil de sa volonté artistique dans la limite des forces actives de la nature.