

L'œuvre d'une si dense subtilité de Constantin Brancusi peut être définie comme étant le fruit d'un profond génie artistique, joint à la connaissance des détails les plus raffinés du métier.

Aidé par une puissance de travail et par une dextérité peu communes, Brancusi artisan et statuaire a couronné ces facultés jumelles par des achèvements d'une grande élévation artistique. C'est la victoire de l'esprit et de la pensée sur la matière, de la lumière sur l'ombre.

Il est certain que pour Brancusi, ni le bois, ni l'argile, ni la pierre, ni le métal ne gardaient plus de secrets. Après avoir affronté et combattu âprement ces éléments, l'artiste était parvenu à les subjuguier et à les maîtriser d'une façon souveraine.

Brancusi a été un grand artisan doublé d'un dompteur des formes de la nature; mais cet accord parfait entre l'instinct et la raison n'a rien d'étonnant; il représente plutôt l'aboutissement d'une tradition millénaire.

En effet, pour le paysan roumain l'exercice de plusieurs métiers était souvent dans la nature des choses, car les circonstances l'avaient obligé à tout faire de ses propres mains: scier les arbres; tailler les planches pour l'enclos de sa maison; édifier sa maison au moyen de poutres assemblées par des chevilles de bois; couvrir sa toiture de bardeaux; maçonner son âtre et sa cheminée; construire les portes, les fenêtres, le plancher, la petite table ronde et basse avec ses tabourets, ronds également, à trois pieds; son lit, le berceau et le cuvier de ses enfants, et ensuite sa bière (que l'on conservait parfois au grenier), la croix pour sa tombe future et, quelquefois même, bâtir des églises. C'est ainsi qu'à Hobița, par exemple, on trouve encore aujourd'hui deux de ces édifices en bois construits vers 1822 par Ion Brancusi, aïeul du sculpteur¹. Lui-même, alors qu'il n'était qu'un petit berger allant nu-pieds, ramassait sur la berge des pierres et des galets polis par les eaux de la Bistrița d'Olténie, sur le

rivage de laquelle il s'était construit une sorte de hutte.

Plus tard, ayant fui son hameau natal et s'étant établi en ville, poussé par le besoin, il était devenu apprenti teinturier à Tirgu-Jiu, et ensuite garçon dans les bistrotts et les cafés de Craïova.

A l'École des Métiers, où il avait été reçu en tant qu'élève boursier, en 1893, on enseignait, outre la sculpture sur bois, le métier de ferronnier, celui de charron, de tourneur, la menuiserie, la mécanique et la fonderie².

Au cours de cette époque d'apprentissage, de ses mains d'adolescent habile, Brancusi s'occupait de transformer des boîtes d'emballage en violons, en métiers à tisser ou en cassettes; il sculptait des cadres à rinceaux et même des buffets « à angelots »...³.

Pendant les vacances de l'année 1897, il entreprend son premier voyage à l'étranger, d'où il rentrera avec un certificat de capacité délivré par une fabrique viennoise qui travaillait artistiquement le bois pour le mobilier⁴.

A son talent inné, à l'expérience d'artisan acquise à l'École des Métiers de Craïova et à la pratique qui dura un seul été, à Vienne, s'ajouteront des études très sérieuses, faites non seulement à l'École Nationale des Beaux-Arts, mais aussi dans les salles

Barbu Brezianu

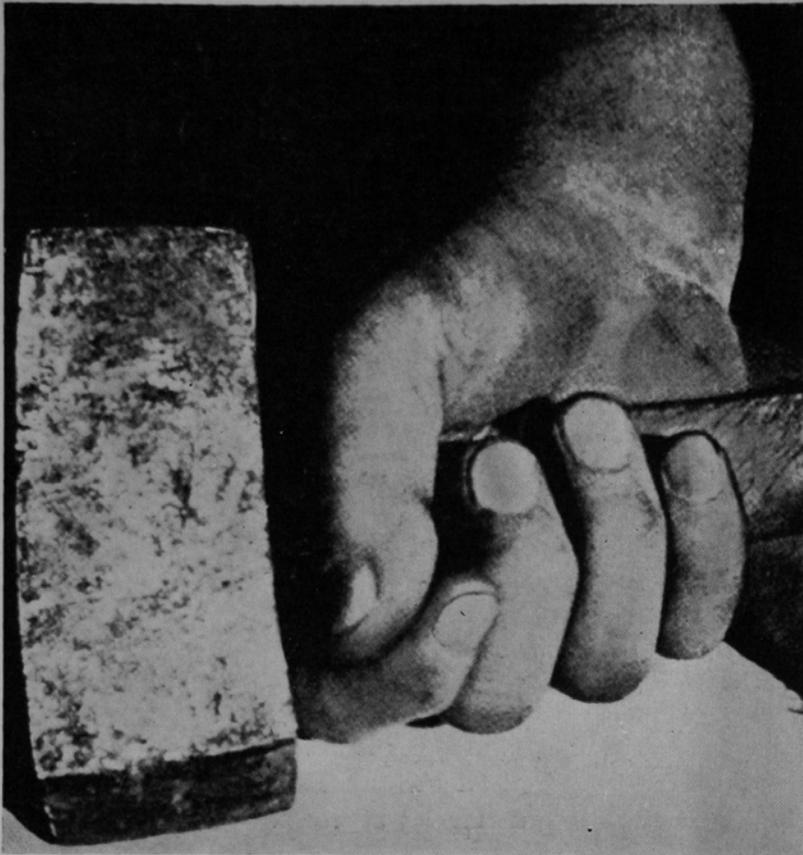


Fig. 1. — La main et l'outil

de dissection de l'Institut médico-légal et de la Faculté de Médecine de Bucarest, sous la direction du docteur Dimitrie Gerota, passionné professeur d'anatomie. Brancusi connaîtra jusque dans les plus menus détails les secrets de l'ostéologie et de la myologie humaine.

Durant son apprentissage à l'École des Beaux-Arts alors sous la direction de D. G. Mirea, le chef de l'académisme roumain, Brancusi a réalisé des œuvres d'une pureté classique, de nature à enthousiasmer ses professeurs, qui l'ont d'ailleurs encouragé en lui décernant des mentions et des médailles pour presque toutes les matières. Il obtint des certificats élogieux portant les signatures du peintre Mirea, du professeur C.I. Stancesco, second personnage de l'académisme, ou bien du titulaire de la chaire, le sculpteur Vladimir Hegel.

A Paris, Brancusi devait retrouver une ambiance similaire : Léon-Joseph-Florentin Bonnat était l'homologue de Mirea, tandis que Marius-Jean-Antonin Mercié, son

professeur de sculpture à l'École Nationale des Beaux-Arts, valait, ou presque, son ex-professeur Vladimir Hegel.

Les deux maîtres parisiens enchantés du talent, de l'évolution et du travail de leur nouvel élève, le comblent de louanges, que l'on retrouve consignées dans de nombreux certificats officiels.

Pour paradoxal que cela puisse paraître, les débuts de Constantin Brancusi se sont trouvés présidés par quelques-uns des pontifs les plus importants et solennels de l'académisme roumain et français.

En se détachant petit à petit de cette ambiance parisienne et en s'isolant, l'artiste est parvenu, peu à peu, à se créer un petit univers, dans lequel on pénétrait en passant par un admirable portail paysan en bois sculpté où l'on retrouve le motif de la *Colonne infinie*; il s'était de même construit un âtre blanc, prolongé par une couchette également blanchie à la chaux, et où il avait l'habitude de se reposer; il y avait aussi des bancs creusés dans des troncs d'arbres, des chaises-billots, une table faite de deux meules superposées, etc. Presque tout ce qui s'y trouvait, était fait de ses propres mains, et il réussit à transformer ces simples et banals objets domestiques en objets sculpturaux. On aurait pu dire — comme l'écrivait jadis Charles Péguy — que son « foyer se confondait avec l'atelier; l'honneur du foyer et de l'atelier étaient le même honneur. Tout était un rythme et un rite et une cérémonie... Tout était une tradition, un enseignement: Tout était légué, tout était de la plus saine habitude... le sommeil et la veille, le travail et le peu de repos, le lit et la table, la soupe et le bœuf... »

Mais le célèbre atelier de l'Impasse Ron-sin, où se dressaient ces formes blanches, rondes, ovoïdales ou élancées vers les cimes, — reflets de la personnalité de l'artiste, — cet atelier à l'aspect de « forge ou de charpenterie médiévale, où l'on forgeait et l'on taillait des matériaux et des sens nou-

veaux »⁵, marque l'apogée d'une carrière et d'une époque.

Les ateliers antérieurs de Brancusi reflétaient sans nul doute un autre horizon et un stade où l'artiste n'avait pas atteint la noble et harmonieuse unité entre l'œuvre et le décor, cette harmonieuse et magique intégration des œuvres et de l'homme dans l'ambiance adéquate du cadre.

Nous avons découvert trois photos de ses premiers ateliers à Paris : la plus ancienne date des années 1904–1905 : « C'était un atelier improvisé sous le toit — se rappelait le peintre Camil Ressu. Il y travaillait pendant le jour ; durant la nuit, il lavait la vaisselle du restaurant du rez-de-chaussée »⁶.

L'immeuble se trouvait au n° 10 Place de la Bourse. Dans cette minable pièce, qui servait en même temps de chambre à coucher et d'atelier, la photo nous révèle la présence de sculptures inertes entassées à même le plancher : il y a plusieurs statuettes de vitrine ; deux bas-reliefs destinés probablement à des tombes ; le portrait d'une dame qui semble être l'incarnation de l'époque du « *beefsteak* ». Ensuite, le portrait pathétique d'un vieillard et, à gauche, dans la pénombre, un crucifix et un autre buste, de femme cette fois-ci. Enfin, un point de repère lumineux — *l'Orgueil* — portrait réalisé, ainsi que l'on peut lire sur une photographie de cette œuvre, « d'après nature, dans l'atelier ». Le décor est complété, au premier plan, à droite par un lit miséreux, à sommier en fil de fer⁷.

Le second atelier est celui qu'il occupa, provisoirement au n° 16, Place Dauphine, à deux pas du n° 12 où, à la même époque, habitait et continua longtemps d'habiter un autre boursier de l'État roumain, le peintre Théodore Pallady, ami de Matisse.

Cette fois les statues ne gisent plus entassées sur le plancher, mais sont rangées en bon ordre sur des étagères et sur des socles ; elles témoignent en même temps, que leur auteur, ayant dépassé la phase académique, — la « phase Hegel-Mercier », — se trouve sous la bienfaisante influence

d'Auguste Rodin, influence visible aussi bien dans le buste de « M. G. » (gérant du restaurant du rez-de-chaussée) œuvre de début présentée à l'exposition de la « Société Nationale des Beaux-Arts » que dans l'ébauche et l'étude pour le portrait du peintre *Nicolae Dărăscu*, ou dans le buste de *l'Enfant* (qui se trouve aujourd'hui dans la collection Georges Opresco).

De plus, en comparaison de l'ancien intérieur où l'unique mobilier visible était un lit de camp, on discerne ici un semblant de confort. Autour d'une petite table recouverte d'une étoffe à glands, sont assises deux dames élégantes que nous avons pu identifier : il s'agit de la femme du peintre Ștefan Popesco, Zoé (née Leonida), et d'Otilie Cosmutza, l'amie de Rodin, de Bourdelle, et surtout d'Anatole France⁸.

Parmi les compatriotes qui fréquentaient en ce temps la mansarde de la Place Dauphine, on comptait aussi le savant psychologue Nicolas Vaschide (1874–1907), auteur de nombreux ouvrages scientifiques qui, dans un reportage pour *L'Indépendance Roumaine*, nous a laissé précisément une description de cette chambre :

« J'ai gardé un souvenir attendri de ma dernière visite à son atelier, une toute petite et modeste pièce au dixième, Place Dauphine, avec une belle vue sur les toits de Paris et particulièrement de l'île.

Des ébauches, des statues, des idées, des projets, des terres cuites, des fragments, des essais heureux, mais abandonnés faute de moyens devant le cruel et nécessaire besoin de vivre.

La propreté, les grâces répandues dans la chambre autant que la foi inébranlable qu'il a dans son talent rendent sympathique non seulement le milieu, mais aussi l'homme perdu, écrasé pourtant par la grande vie parisienne. Je ne sais si Brancusi deviendra un grand statuaire, mais il est quand même un artiste nourri des meilleures intentions possibles, malgré les vicissitudes d'une vie de luttes et de besoins »⁹.

Ces témoignages si sincères, cueillis sur le vif, s'ajoutant à ces pâles images fanées,



Fig. 2. — Otilie Cosmutza et Zoé Stefan Popesco dans l'atelier de Brancusi en 1906 (16, Place Dauphine)

reflètent clairement et attestent deux périodes de sa formation artistique, deux étapes figées sur les clichés de verre des années 1905–1906.

Brancusi avait réussi à se frayer un chemin et il avait évolué tout seul, arrivant à être considéré non seulement comme un sculpteur qui avait dépassé — ce n'est pas nous qui l'affirmons — Auguste Rodin¹⁰, mais, aussi, comme l'un des plus célèbres artisans dans le domaine des arts plastiques : « L'art statuaire — écrivait, par exemple, le poète André Salmon — ne possède pas de meilleur artisan que Brancusi. Nul autre ne connaît comme lui le métier de tailler et de ciseler. Il est hanté, possédé et ravagé par la passion des formes, pures »¹¹. Constantin Brancusi, qui a été à juste raison appelé un philosophe « pla-

tonicien et un homme de la Terre »¹², s'estimait lui-même un simple ouvrier travaillant avec son intelligence et avec ses bras : « Tel le cordonnier qui fait des bottes et le boulanger qui pétrit le pain — je travaille moi-même mes objets. Je n'entends pas être rangé dans une autre catégorie que ces hommes »¹³; il se situait ainsi dans le sillon de la pensée de Platon qui, le premier, avait rangé les artistes dans la catégorie des artisans, avec les pêcheurs, les marins, les médecins.

En évoquant, naguère, la personnalité de Fernand Léger, Maïakovski constatait que le peintre avait été un véritable artiste ouvrier qui considérait son labeur non pas comme un don divin, mais bien comme un métier intéressant, tout aussi nécessaire à la vie que les autres métiers¹⁴, constatation

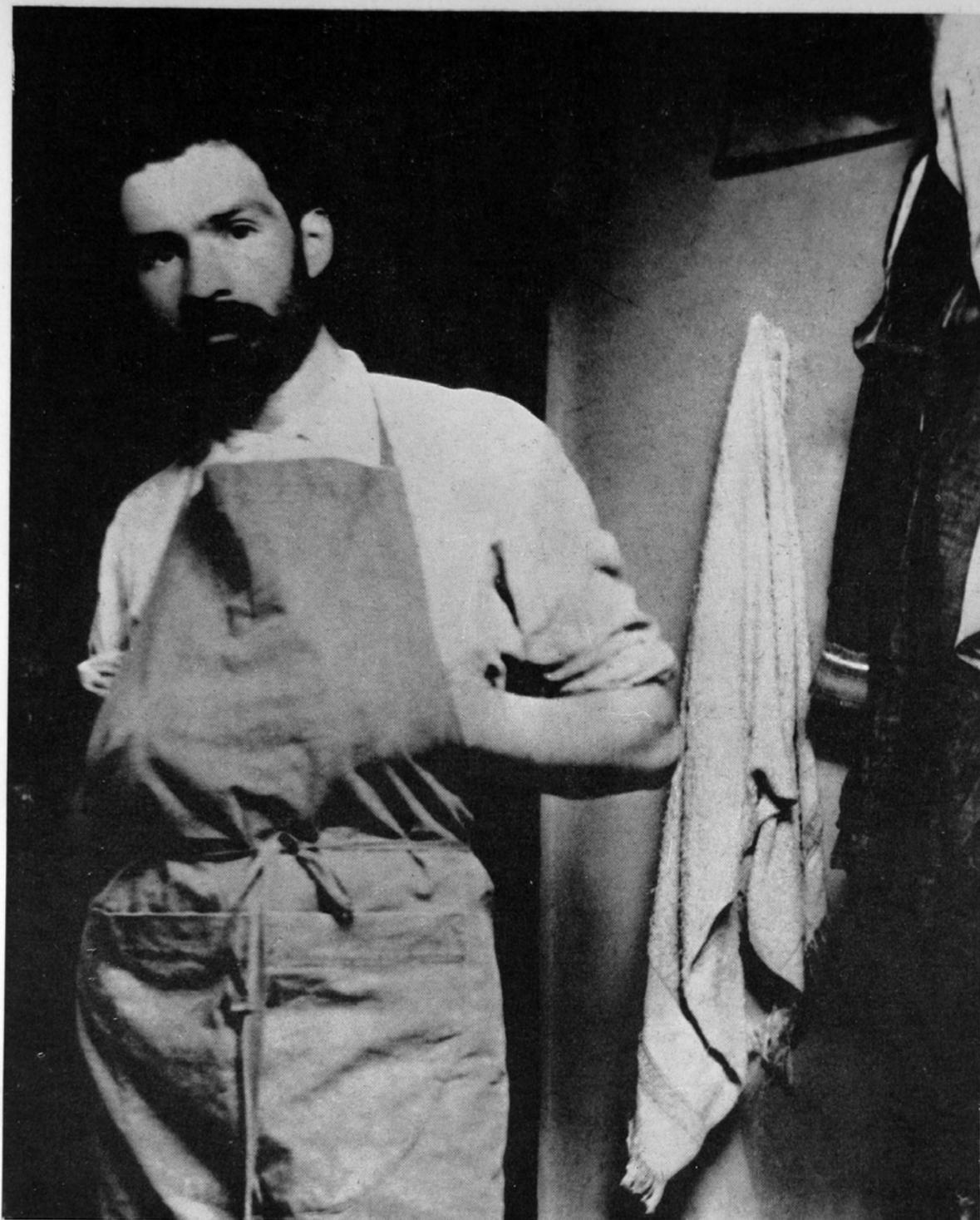


Fig. 3. — Brancusi dans son atelier — vers 1907. (Photo inédite. Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)

qui s'applique également à l'ami de Léger, Constantin Brancusi.

Parfois, par pure amitié, tel un compagnon du Moyen Age, il taillait des pierres tombales, comme il le fit en 1912 pour son ami le Douanier Rousseau; ou bien, parce qu'il ne supportait pas la médiocrité

placide de certains ouvriers, il réparait lui-même ou ramonait sa cheminée, réparait son toit (au risque de se rompre le cou), allant même jusqu'à construire un ingénieux gramophone ou tailler ses habits.

Jusqu'à la fin de sa vie presque, il ne permettait à personne de toucher à ses

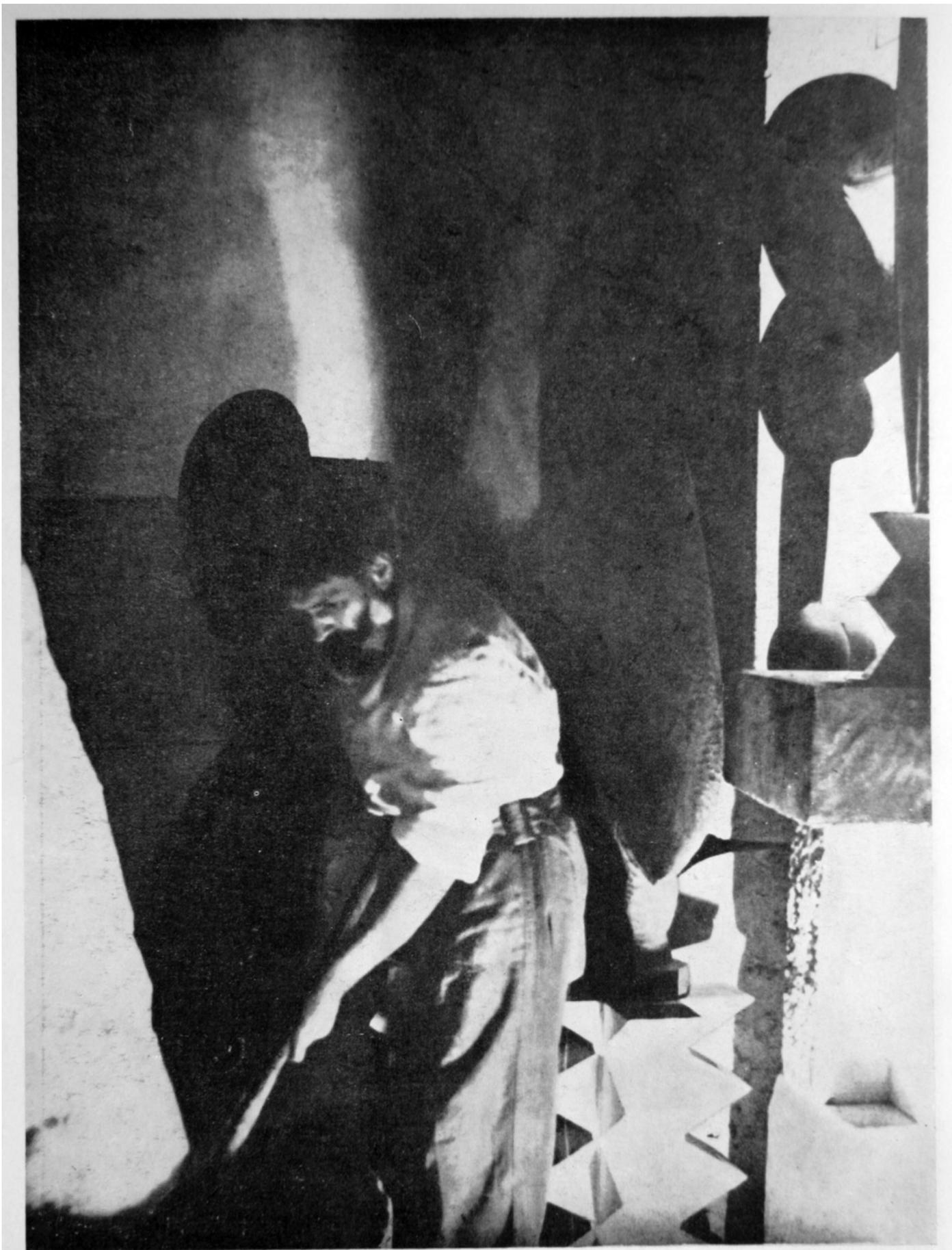


Fig. 4. — « Le forgeron »

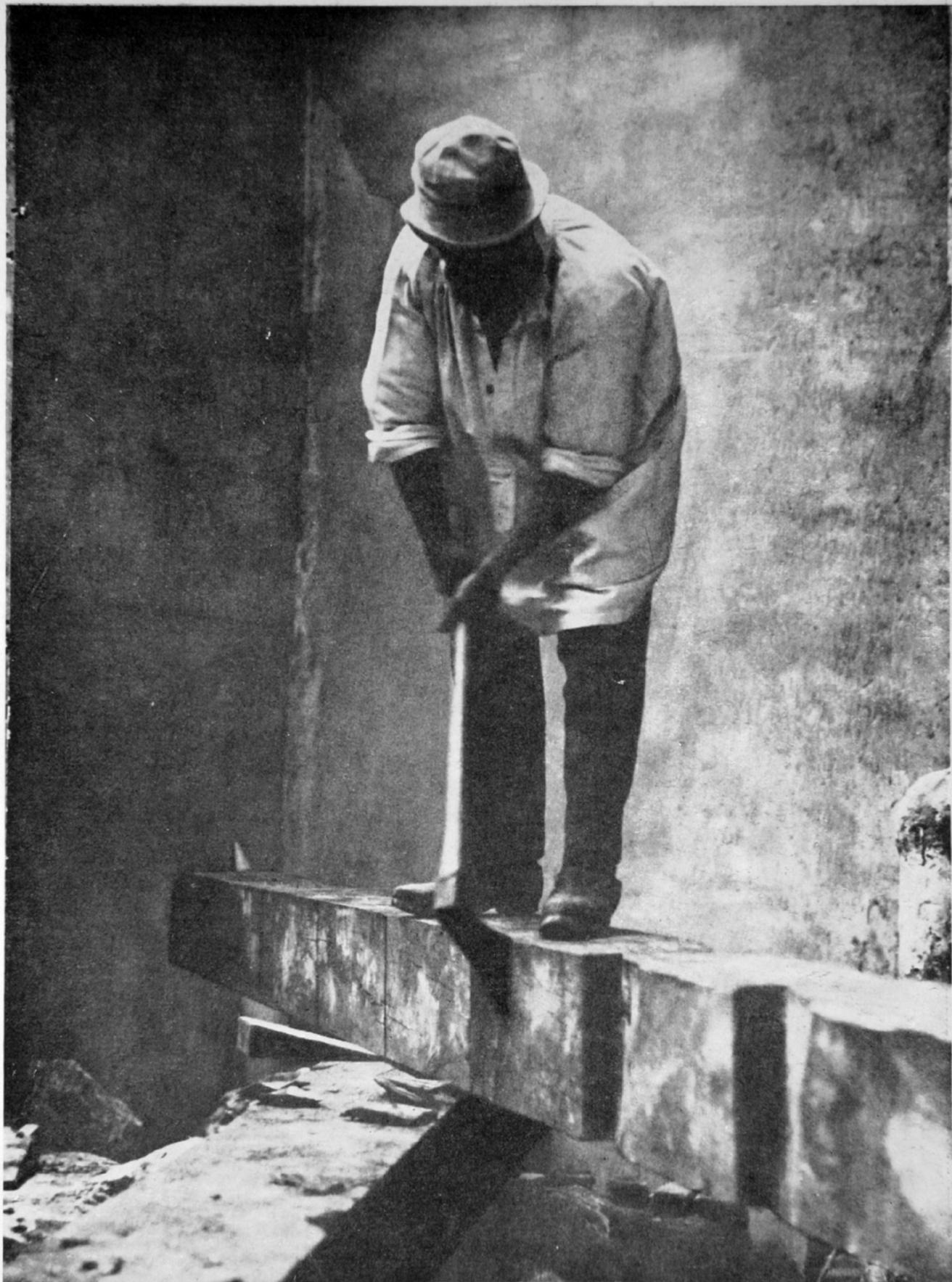


Fig. 5. — En taillant la *Colonne*
(Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)

Fig. 6. — « Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut ». (Maurice Raynal)

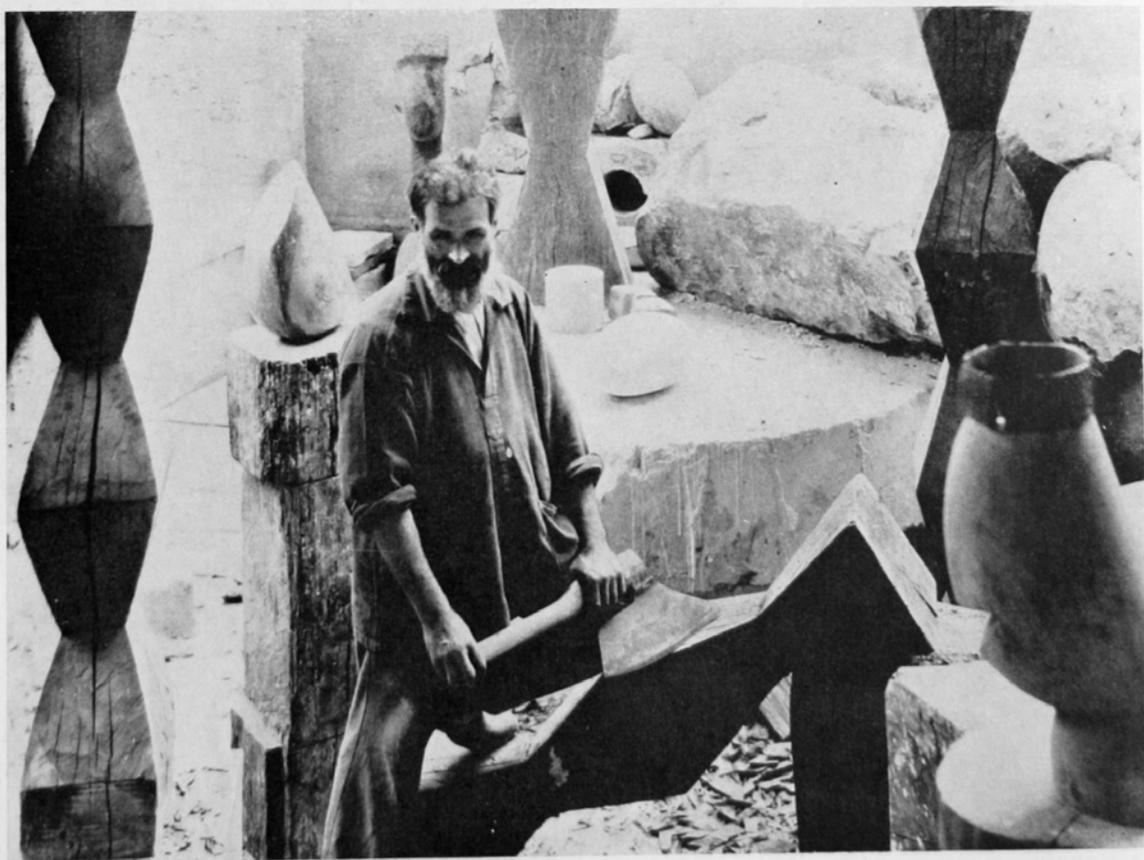


Fig. 7. — Brancusi entre ses Colonnes. Détail d'une photo d'Edward Steichen, New York (1925)

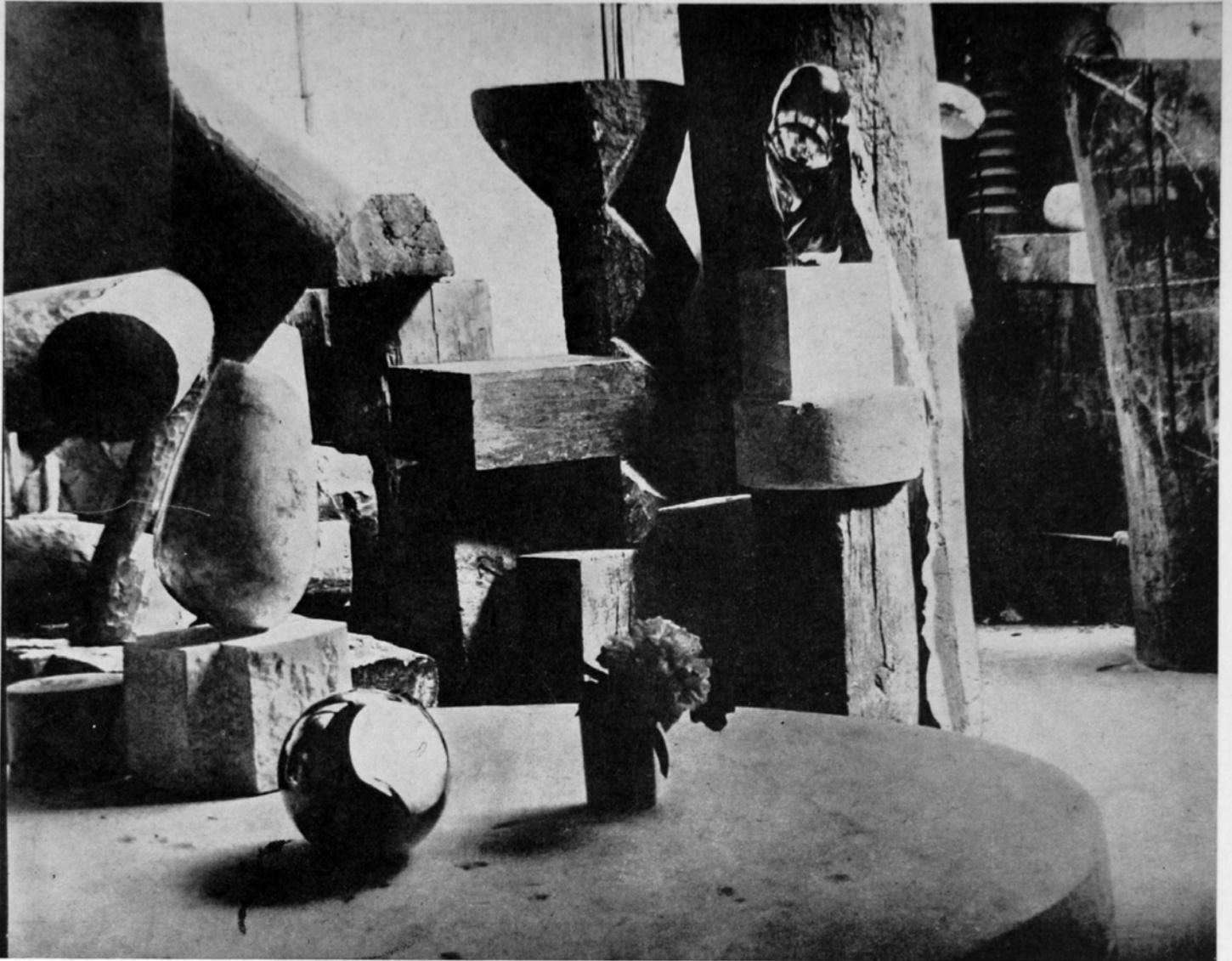


Fig. 8. — Aspect de l'atelier (1935). Photo inédite. (Collection du Musée « Ion Minulesco », Bucarest)

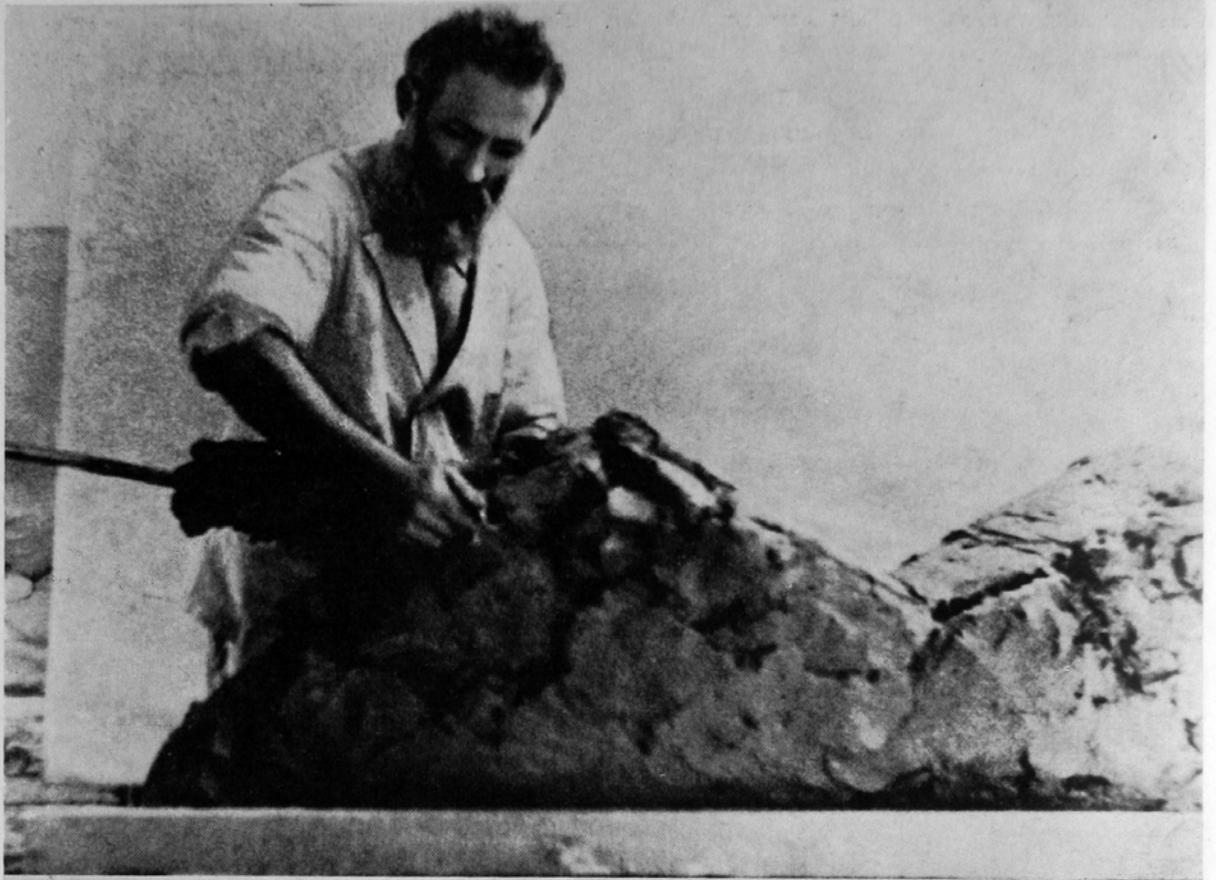
œuvres. « Brancusi est un artisan né. Il ignore les élèves, les praticiens, les metteurs au point, les polisseurs, il fait tout lui-même » — se rappelait en 1920 Paul Morand¹⁵. Qui en dehors de lui aurait pu rendre ce superbe brillant, ce fini éblouissant en vue duquel, ainsi qu'un joaillier, il n'arrêtait pas de ciseler et de polir durant des années ! « L'attention en permanent éveil, il prétendait tout exécuter lui-même, sans l'aide d'un apprenti quelconque, pour être ainsi en mesure d'intervenir afin de redresser au dernier instant une situation critiquée éventuelle »¹⁶.

Le côté maître-artisan, le sérieux et l'humilité qu'il mettait dans l'exercice de son métier, ont été la clef de voûte de l'art de Brancusi. En 1935 même, alors qu'il avait été appelé en Roumanie pour édifier les monuments de Tirgu-Jiu, il affirmait dans une lettre qu'il se sentait « tel un apprenti à la veille de devenir compagnon ». Ces lignes résument toute une mentalité.

« C'est par les doigts que le métier pénètre en nous » — avait-il l'habitude de dire à ses rarissimes apprentis¹⁷.

La main de Brancusi était une « main qui pense et suit la pensée de la matière »¹⁸ ; mais ces doigts avaient saigné auparavant, ils

Fig. 9. — Brancusi modélant *Le Coq*. Photo inédite. (Collection du Musée National d'Art Moderne, Paris)



avaient été écorchés et blessés maintes fois, jusqu'à ce que le métier eût graduellement pénétré, telle une infusion, dans le profond de son être et de la pensée... Avec son intuition et sa sensibilité, l'artiste en était arrivé à pouvoir déceler certaines qualités invisibles à d'autres yeux et cachées dans les fibres de la matière sur laquelle il travaillait. Le peintre Cécile Cutzesco-Storck nous raconte que Brancusi avait dans son atelier « des troncs d'arbres tronchés obliquement » qu'il regardait — disait-il — « chaque jour, matin et soir, fasciné par la structure intérieure du bois »¹⁹.

Qui d'autre que lui aurait pu parler avec plus de piété et de tendresse des mystères du bois? « Songe, disait Brancusi au sculpteur Mac Constantinesco, que le chêne qui est devant toi est un aïeul sage et bonhomme. La parole de ton ciseau doit être respectueuse et aimante. C'est seulement ainsi qu'on peut le contenter... »²⁰.

Ces métaphores elles-mêmes semblaient arrachées au monde des forêts. On sait avec quelle profonde vénération il a comparé Rodin à un chêne puissant à l'ombre duquel les pauvres herbes ne sauraient pousser.

Exigeant, il choisissait avec soin son matériau. Nous savons qu'il préférait la pierre jaune des carrières des catacombes de Paris, qu'il a utilisée — par exemple — pour la réalisation de *La Sagesse de la Terre*²¹. Souvent il allait chercher lui-même cette pierre et la transportait sur ses épaules.

D'autres fois il se rendait jusqu'en Bretagne, uniquement parce qu'il avait ouï dire que là-bas, dans quelque village, on démolissait de vieilles maisons datant du moyen âge; il en apportait ensuite les poutres dans son atelier²².

Son ancienne élève, Militza Patrașco, nous raconte qu'il était sans cesse hanté par « un amour maladif du matériau »²³,

mais son âpre passion s'alliait à un profond respect.

Sir Herbert Read considère que « l'importance de l'œuvre de Brancusi consiste en premier lieu dans le respect qu'il avait pour la nature des matériaux nécessaires à l'exercice du métier »²⁴.

« Nous nous trouvons devant l'un des efforts artistiques les plus importants, qui vise à vaincre et à anéantir la matière », notait l'éminent philosophe roumain Tudor Vianu²⁵.

« A toute heure du jour qu'on pénétrât dans son atelier, on trouvait Brancusi au travail, en combat avec la matière rétive que l'artiste réussissait à dompter »²⁶.

Il travaillait tout le long du jour, en déployant un labeur terrible, patient et très réfléchi. Ce n'était pas une intelligence spontanée. Il ne laissait rien au hasard.

En vérité, tout était pensé avec un tel sérieux, que l'élaboration et le processus

de métamorphose d'une œuvre duraient souvent des dizaines et des dizaines d'années.

Le cycle du *Baiser*, le cycle des *Colonnes Infinies*, celui des *Oiseaux*, témoignent de cette lente, fertile et fervente méditation.

La sincérité, la ténacité et la connaissance du métier dans ses détails les plus secrets, étaient, chez Constantin Brancusi, indissolublement et inextricablement reliées à sa création et à sa conception intellectuelle, esthétique et spirituelle; la carrière du sculpteur a été établie sur ces coordonnées et construite sur des bases très sérieuses et très durables.

Afin de créer comme un démiurge, Constantin Brancusi a dû peiner comme un esclave.

« Créer comme un Dieu, ordonner comme un roi et travailler comme un esclave », ce sont d'ailleurs ses propres paroles, qui seraient bien à leur place, gravées sur l'écu de cet âpre lutteur, artiste et artisan.

¹ *Mitropolia Olteniei*, 1963 n° 3-4.; V.I. POPESCO-CILINI, *Biserici, târguri și sate din Gorj*, Craiova, 1944, p. 81.

² Archives de l'Etat, Craiova; fonds de la Préfecture de Dolj, dossiers 58/895, fol. 41.

³ Relaté par le menuisier Nicolae Mirtoiu, son ancien collègue à l'Ecole des Métiers, ainsi que par l'avocat Șerban Tzuculesco; le buffet lui avait été commandé par Ion Mitesco (rue Unirea, Craiova).

⁴ Archives de l'Etat, Craiova, dossier 4/1902, fol. 430. Selon l'hypothèse de monsieur Werner Hofmann — directeur du « Museum des 20. Jahrhunderts » de Vienne — il s'agirait de l'importante fabrique viennoise de meubles artistiques « Tonette ». Afin de vérifier cette hypothèse, M. Hofmann se proposait de faire des recherches dans les archives de l'ancienne fabrique. (*Colocviul Brâncuși (13-15 Octombrie 1967)*, București, 1968, p. 153)

⁵ CAMIL BALTAZAR, *Militza Pătrașco*, dans « *Tîpărița Literară* », 1929, janvier.

⁶ CAMIL RESSU, *Brâncuși* (ms. inédit).

⁷ Cette photo a été publiée en 1964 dans notre revue (Tome I, n° 1, p. 91).

⁸ Ancienne secrétaire de l'écrivain français, habitant elle aussi Place Dauphine (n° 22), Ottilie Cosmutza a publié, outre des articles dans les périodiques: *Promenades d'Anatole France* (Calman Lévy, Paris, 1924); *Visage de Bourdelle*

(Armand Colin, Paris, 1931) sous le pseudonyme « Sándor Kémeni ».

⁹ ION MĂGURĂ [N. Vaschide], *Lettres de Paris. Les Roumains aux Salons*, dans « L'Indépendance Roumaine », 1906, 20 mai/2 juin.

¹⁰ PIERRE SCHNEIDER, *Unde începe marele Brancusi*, dans « *Contemporanul* », 1966, 13 février.

¹¹ ANDRÉ SALMON, *Propos d'Atelier*, Paris, 1922, p. 172.

¹² PIERRE SCHNEIDER, *art. cit.*

¹³ PAUL STERIAN, *Artiști români la Paris*, dans « *Gândirea* », 1929, juin-juillet.

¹⁴ ILYA EHRENBURG, *Fernand Léger*, dans « *Secolul 20* », 1967, n° 4.

¹⁵ PAUL MORAND, *Papiers d'identité*, Paris, 1931, p. 231.

¹⁶ CAROLA GIÉDION WELCKER, *Constantin Brancusi*, Neuchâtel, 1958, p. 199.

¹⁷ PETRU COMARNESCU, *Brâncuși și tinerii artiști* dans « *Cronica* », 1967, 18 mars.

¹⁸ IONEL JIANOU rapporte ce propos du sculpteur (*Brancusi*, Paris, 1964, p. 67-76).

¹⁹ CECILIA CUTZESCO-STORCK, *O viață dăruită artei*, Bucarest, 1967, p. 50.

²⁰ MAC CONSTANTINESCO, *Artă și Artiști — Brâncuși*, dans « *Cuvântul* », 1930, 4 mars.

²¹ L'ingénieur nonagénaire George Romașco (ami du sculpteur et premier acquéreur, en 1910, de la *Sagesse de la Terre*) nous a confié que cette

œuvre a été taillée dans un bloc que Brancusi avait trouvé dans les carrières — les « savonneries » — des catacombes de Paris. Cette allégation est confirmée par le géologue Dan Patrulius, chef de secteur à l'Institut de géologie de l'Académie Roumaine, qui certifie qu'il s'agit d'un calcaire crinoïdal du bassin de la Seine (v. « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », tome I, 1964, n° 2, p. 394, 400).

²² GEORGES OPRESKO, *Brâncuși*, București, 1964, p. 29.

²³ C. B., *art. cit.*

²⁴ GEORGE CUIBUȘ, *Brâncuși în muzeele lumii*, dans « Tribuna », 1965, 7 octobre.

²⁵ T. VIANU, *Prima expoziție internațională a « Contimporanului »*, dans « Mișcarea literară », 1924, 6 décembre.

²⁶ MAC CONSTANTINESCO, *art. cit.*