Communication and Argumentation in the Public Sphere **ISSN 1843 - 7893**
(2007) Year I, Issue 2
Galati University Press
Editors: Anca Gâță & Adela Drăgan
Proceedings of the Conference *Public Space* vs *Private Space*, SECOND VOLUME
April 12th-14th, 2007 – "Dunărea de Jos" University, Galați Romania
pp. 194-200

Raluca Cristina SARĂU

L'atelier Brancusi – de l'espace privé à l'espace public

Université "Dunărea de Jos", Galați, ROUMANIE
ralqi@yahoo.com

> Quand pour la première fois je vis le sculpteur Brancusi dans son atelier, je fus plus impressionné que par n'importe quelle cathédrale. J'étais sidéré par la blancheur et la clarté de la pièce…Entrer dans l'atelier de Brancusi, c'était pénétrer dans un autre monde. (Ray 1997: 13)

Introduction

Brancusi a toujours rêvé d'agrandir ses sculptures à l'échelle monumentale et de les ériger à l'extérieur de l'atelier, mais le seul projet qui aboutit pendant sa vie est l'ensemble de Târgu Jiu. Cependant, c'est à l'intérieur des murs de son atelier, que le sculpteur réussit à imposer sa vision d'un environnement total, destinant au visiteur l'expérience de son œuvre ultime, celle de son lieu de travail.

Inscrit à l'École des Beaux-Arts de Paris jusqu'en 1907, Brancusi a pour premiers ateliers de simples chambres: après la Cité de Condorcet, l'artiste habite en 1905 une mansarde au 10, place de la Bourse, puis un grenier, 16 place Dauphine. En 1907 il s'installe enfin à 54 rue Montparnasse, dans le quartier nouvellement investi par des artistes venus de toute l'Europe. En 1916 il quitte cet espace exigu pour un atelier plus spacieux, dans une impasse du 15e arrondissement, où le sculpteur académique Alfred Boucher avait fait construire sur un terrain libre un pavillon entouré d'une trentaine d'ateliers: l'Impasse Ronsin. D'abord installé au no. 8, puis au no. 11, à partir de janvier 1928, Brancusi reste ici jusqu'à la fin de sa vie et crée la majorité de son œuvre.

1. La création de Brancusi et son espace

Passionné par la photographie, l'artiste prend dès sa première installation de nombreux clichés pour «les vues d'atelier»: on évoque ainsi le premier lieu peuplé de blocs de pierre, poutres de chêne, œuvres en cours, œuvres achevées en marbre et bronze poli, qu'il met en scène sur des socles de bois sculpté, contre une toile de fond noire ou un rideau rouge.

Brancusi préfère présenter désormais ses œuvres dans l'intimité de l'atelier mais il souhaite surtout les montrer dans le milieu de leur création, au sein de leur environnement de socles et de meubles, de matériaux bruts et d'outils. De cette manière la vision de l'artiste peut être transmise à ses visiteurs qui à leur tour témoignent que l'atelier est le lieu idéal pour voir l'art du sculpteur roumain. Pour lui, en effet, l'espace créé autour de la sculpture est aussi important que celle-ci, et c'est dans l'atelier que l'artiste peut mieux le contrôler. Brancusi était convaincu

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

qu'une «bonne» présentation de son œuvre – la combinaison des socles, la proximité calculée des sculptures, la couleur du mur et surtout l'éclairage sont non seulement déterminants pour sa perception, mais qu'à l'opposé, une présentation inadéquate pouvait la détruire. Aussi la présentation devait-elle tenir compte du lieu, du lien des sculptures entre elles et de leur disposition dans l'espace.

Le mobilier sculpté et fait par Brancusi-même concourt à l'unité dans laquelle doit être vue l'œuvre: les poêles blanchis à la chaux, une grande cheminée de pierre calcaire, un ensemble de socles et sièges autour de tables en plâtre, à la fois « plan » de travail, support de sculptures ou table de repas.

En 1922, Brancusi n'a pas pu se rendre à New York pour l'exposition *Exhibition Contemporary French Art* où on a exposé vingt de ses sculptures; en échange, on lui a envoyé des photographies de la présentation des œuvres. Disposées contre les murs et mélangées à celles d'autres artistes, elles lui ont apparu comme des objets inertes, tellement elles avaient perdu leur capacité d'expansion dans l'espace. Cet incident lui renforce l'idée que l'atelier est un espace privilégié pour l'élaboration et la perception de ses sculptures.

L'atelier remplit aussi la fonction de dépôt, car c'est ici que Brancusi assemble peu à peu les «doubles » de ses œuvres originales, taillées directement dans le marbre ou la pierre avant d'être tirées en bronze, et dont il conserve ainsi la mémoire. Lors de la vente d'un original, afin de préserver l'équilibre et l'unité du lieu, le plâtre intermédiaire, réparé et poli aussi soigneusement que le bronze, vient remplacer une étape, un moment de l'œuvre que le sculpteur veut perpétuer dans l'atelier. Parfois le socle d'origine, dont les formes et le mouvement répondent à ceux de la sculpture qui lui est destinée, négligé par l'acheteur, reste à l'atelier et sert toujours de support à la version en bronze ou en plâtre. A ce titre, certaines sculptures de l'atelier ont plus que d'autres une valeur symbolique ou historique car elles témoignent des originaux qui n'existent plus aujourd'hui.

D'une certaine manière, l'atelier change avec chaque œuvre en cours. Il n'est pas seulement un espace tout simplement utile où on travaille; l'atelier devient le cœur-même où se déploie l'œuvre comme outil, une des aires où s'expérimente le non encore connu, l'inattendu de chaque œuvre; il participe ainsi d'une interrogation sur la réalité de la sculpture, il cristallise l'engagement de l'artiste et devient ainsi un paradoxe actif.

L'atelier devient une œuvre à part entière, constituée de cellules qui se génèrent les unes les autres. Si une seule d'entre elles est retirée, c'est la totalité de l'espace qui perd sa cohérence: la lumière, la matière, l'espace ne peuvent plus converger dans l'équilibre assigné par l'artiste. La circulation de l'énergie contenue dans chacune d'elles est interrompue et il faut reconsidérer l'emplacement de l'ensemble des sculptures pour en restituer l'unité. C'est justement cette cohésion qui rappelle ce que l'artiste disait de ses sculptures: "Regardez mes sculptures. Regardez – les jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues." (Brancusi 1976: 242)

A partir des années quarante, alors que Brancusi achève le grand cycle de son œuvre centré autour de quelques thèmes, l'agencement de l'atelier devient une préoccupation essentielle: il expose l'ensemble de ses sculptures dans les deux premières pièces de l'atelier, faisant dès son vivant un musée à usage personnel et à l'attention de nombreux visiteurs.

L'atelier est structuré d'après l'agencement d'événements plastiques, selon un jeu entre l'exiguïté et l'abondance de place, entre le petit et le grand. Comme le montrent ses photographies, il n'y a rien de schématique dans la combinaison des sculptures, au contraire, c'est un tissu de formes et de lieux. L'atelier est l'espace qui

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

abrite cet ordre, c'est l'espace où un langage de la concentration mène jusqu'au bout l'expérience de la façon dont les corps et les volumes doivent discourir, de leur répartition et de leur placement optimal. Ainsi devient-il une concentration sculpturale possédant une faculté génératrice.

Dans la technique du «groupe mobile» - terme inventé par l'artiste - et dans le côtoiement d'éléments séparés, les formes isolées sont réunies comme des lettres pour formes des mots toujours nouveaux. Avec les empilements de socles, les combinaisons de ceux-ci et des sculptures, ainsi que les groupements de structures plastiques, Brancusi a créé des ensembles où le matériau noble contraste avec le matériau non noble, le soin du détail avec le travail grossier, les profiles courbes avec les contours anguleux, l'irrégularité organique avec la régularité stéréométrique, l'usagé avec l'éclat du neuf.

2. L'atelier de Brancusi comme Anschauung

"L'effet de l'œuvre de Brancusi est cumulatif. Il a créé tout un univers de la forme. Il faut le voir dans son ensemble. C'est un système. Une Anschauung." (Pound Ezra, cité par Fauchereau 1995: 28) Ce terme ne désigne pas tant l'ordre des objets que l'organisation interne du déjà existant et du possible. Le système dans lequel évolue ce qui est artistique permet aux différentes concrétions de naître en toute liberté. Sur le plan de la perception, c'est le terme d'Anschauung qui correspond à cette idée de système. Dans certaines photographies de son atelier, Brancusi semble avoir essayé de rendre en image ce que Ezra Pound a désigné en parlant de son art: la vue de l'atelier en tant qu'espace en mouvement, celle où l'effet négatif fait apparaître l'unité d'un mélange d'ombre et de lumière. Ces photographies n'ont pas pour objet la présentation de multiples sculptures prises en tant qu'objets isolés, mais plutôt de ce tout qui est l'atelier; elles sont des images de l'aura de l'atelier, un tissu d'espace et de temps.

L'idée d'Anschauung définit ce regard expectatif et cependant actif, indispensable pour l'atelier de Brancusi, la capacité de participer au mouvement formateur de la nature. C'est une faculté où réceptivité et activité entrent en relation, une manière de regarder sans rien fixer de particulier, sans déchiffrer de façon discursive les différentes parties d'un objet l'une après l'autre; c'est, au contraire, une façon d'aborder la chose dans son ensemble.

Chez Brancusi la création de différents lieux ne doit pas seulement être comprise comme un processus concret, à l'échelle de la sculpture, mais également comme un processus imaginatif à l'échelle de l'architecture: Brancusi est un planificateur, un bâtisseur, un ouvrier au milieu de ses projets […]. Ses œuvres, dont chacune constitue une unité en soi, peuvent être combinées dans un schéma d'ensemble, afin de mettre en exergue la vie dans toute sa plénitude et de renforcer ses valeurs." (Dudley Dorothy, citée par Fauchereau 1995: 183) Cette remarque ne concerne pas seulement les sculptures qu'abrite l'atelier de l'artiste, mais vise aussi la dimension architectonique de son œuvre. Brancusi a parfaitement conscience de la dimension urbaine de son atelier; arrivé à New York, il exclame: "Le voici, mon atelier ! Rien n'est fixe, rien n'est immobile. Tous ces blocs, toutes ces formes interchangeables, avec lesquelles on peut jongler comme dans une expérience qui s'élargit et évolue." (Ray 1997: 17)

La disposition des œuvres n'est pas définitive; Brancusi a toujours été à la recherche des métamorphoses à travers le déplacement des sculptures, le changement de leur socle, l'orientation de la lumière, susceptibles d'exprimer au plus

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

juste la vie organique des formes dans l'espace. L'atelier est le secret-même des œuvres, leur matière originelle, un lieu de recueillement, une matière en suspens capable de canaliser l'intériorité de l'artiste.

3. L'atelier et la photographie

On ne pourrait jamais séparer la configuration de l'atelier de l'art photographique, auquel l'artiste fait appel pour préserver ses nombreux exploits d'un aménagement parfait. Il essaye de saisir par les images l'atmosphère singulière d'un lieu de création, envisagé toujours comme un lieu fascinant, inaccessible, mystérieux.

Tout au long de sa carrière il prend des photographies de sculptures, d'autoportraits, et des prises de vue d'atelier. Il se sert de son appareil non seulement pour inventorier sa production d'artiste, mais également comme véritable moyen d'expression grâce auquel il mène des expériences formelles et expressives. Ces images nous aident à mieux apprécier les intentions du sculpteur, elles situent les oeuvres dans leur espace-temps et montrent de quelle façon il faut prendre son temps avec ses sculptures.

Pour l'œuvre, la photographie 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. Elle est née aussi de la nécessité de montrer son art hors Paris: des prises de vue de l'œuvre au lieu de leur création et les possibilités de mobilité de chacune au sein de l'ensemble. La photo devient une façon de méditer à la sculpture, un moyen pour Brancusi de formuler des manifestes visuels, et en même temps une forme de défense de son oeuvre. Elle transgresse les limites du contexte réel; elle livre une impression de la diversité des sculptures, de la capacité de combinaison des éléments plastiques. Ainsi l'artiste met-il 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.

L'artiste a saisi dans ses photos la forme en permanent mouvement et transformation des oeuvres. Le thème de ces photographies est l'éclatement de l'identité, la capacité de métamorphose de la sculpture et de l'atelier, lieu de création et source d'inspiration. Pour Brancusi, ce changement de la forme plastique devient une image de la vie dans son évolution permanente. Pour Brancusi, de même que tout être vivant, "chaque sculpture est une forme en mouvement" (Bach 1991: 9). Par exemple, ce n'est qu'à partir du moment où *Léda* pivote lentement sur une surface réfléchissante dans le jeu de l'ombre et de la lumière, que cette œuvre devient vraiment elle-même, une forme sans cesse créatrice d'une nouvelle vie et d'un rythme inattendu.

Les photos de Brancusi permettent aussi de saisir toute une série de décisions prises par l'artiste et des 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. On peut ainsi 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

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

nouvelle signification. Elle reflète et enregistre en même temps le côté nomade de formes fugitives, l'éphémère, une idée passagère.

Seules les photos peuvent encore 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 capacité de ces structures d'établir un dialogue, la capacité de son langage sculptural à créer des lieux. Un des meilleurs exemples est la photo des Coqs qui se côtoient 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 qui devient 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 trouvent leur vie dans le jeu des contours, d'autres dans la force de la pesanteur de leur corps ou dans le 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.

L'atelier et la photographie constituent deux formes d'exposition; sur les photographies de l'atelier – en tant qu'espace vibrant, espace en mouvement et développement, ombre et 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.

A la fin de sa vie, Brancusi ne produit plus de sculptures pour se concentrer sur leur expansion et leurs métamorphoses à l'intérieur de l'espace. Cette proximité des œuvres entre elles dans l'espace de l'atelier devient si essentielle que l'artiste refuse d'exposer à partir des années 50. Lorsqu'il vend une œuvre, il la remplace par son tirage en plâtre pour ne pas perdre l'intégrité de l'ensemble; il confère ainsi à la plâtre polie, l'importance du marbre. C'est dans l'unité de l'espace et de la lumière et de leurs rapports avec la matière que le travail de Brancusi sur ses matériaux prend toute son ampleur.

4. La reconstitution de l'atelier

C'est ce lieu, où tout est fait à la main, que le sculpteur a légué à sa mort, le 16 mars 1957, à l'État français, tout en souhaitant ne pas voir démanteler cette «œuvre totale» que constituent ses œuvres inséparables de leur environnement, par la formule suivante: "Ce legs est fait à charge pour l'État français de reconstituer, de préférence dans les locaux du Musée national d'art moderne, un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles…" (Ray 1997: 17) Il s'agissait de 137 sculptures, 87 socles, 41 dessins, 2 peintures et plus de 1600 plaques photographiques de verre et tirages originaux.

Une première version de l'atelier a été présentée en mars 1962, au Musée National d'Art Moderne, alors installé au Palais de Tokyo. Mais, compte tenu des petites dimensions de ce musée, cette première reconstitution était loin de l'originel, et peu satisfaisante pour le public et certainement pour ceux qui l'avaient aménagé.

Une deuxième version a été présentée à partir de 1977, au stade de la préfiguration du Centre Pompidou et du transfert des collections du Musée National d'Art Moderne. On avait installé l'atelier sur le côté nord de la piazza, mais de

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

nouveau, son emplacement a paru mal situé et incongru dans le contexte du plateau Beaubourg, encore plus qu'il était isolé du Centre.

C'est en 1997 qu'on confie à l'architecte Renzo Piano la responsabilité de l'aménagement de l'atelier, tout en respectant la volonté de l'artiste, mais aussi de procéder au réaménagement des abords du Centre Pompidou, enfin de permettre l'intégration d'une nouvelle construction qui abrite l'atelier Brancusi dans un projet global et cohérent. La difficulté était de faire un lieu ouvert au public, tout en gardant l'idée d'un espace privé, caché et intériorisé, isolé du tumulte de la rue et de l'agitation de la piazza. A l'entrée, le visiteur trouve à sa gauche un jardin clos, d'où il peut entrevoir une partie de l'atelier derrière une baie vitrée. Cet espace favorise la transition entre l'espace public et le passage couvert qui entoure l'atelier et qu'on parcourt pendant la visite. L'atelier s'intègre d'autant plus que les matériaux utilisés dans la construction respectent l'expression architecturale des immeubles voisins: granit et pierre pour les murs, matériaux métalliques en toiture.

Remarques finales

La fragilité et la disposition des œuvres de l'artiste dans son atelier ne permettent pas le contact direct avec le public. Et c'est ici peut-être qu'on rencontre le point le plus faible de cette reconstruction: les sculptures restent inertes derrière les grands panneaux vitrés, l'espace formé par les murs périphériques constituant une coursive de circulation et de vision des œuvres. Qu'on se souvienne, par exemple, de la *Sculpture pour aveugles*, réalisée en marbre, sculpture à la forme d'un œuf oblong à la surface duquel se devinent plus qu'elles ne se voient quelques facettes sensibles sous les doigts. Conçue pour être palpée par les aveugles, son arrondi est suggestif: c'est la tête et le visage que les aveugles touchent en premier pour donner figure à quelqu'un. Cette œuvre était «exposée» dans une sorte de sac en y ménageant deux ouvertures pour y introduire les mains; ainsi placé dans la même situation que l'aveugle, "tout amateur pouvait manipuler et caresser la sculpture à son gré, et la voir avec ses mains, et peut-être avoir l'impression de distinguer les traces d'autres milliers de mains qui avaient poli, avant lui, la pierre." (Roché 1984: 98)

Certes, aujourd'hui, la sculpture ne peut plus être touchée, et à juste titre, Serge Fauchereau se demande: "Faut-il empailler les œuvres d'art comme les animaux en voie de disparition, afin de les conserver, ou faut-il les laisser vivre et laisser disparaître jusqu'à leur cadavre ? […] Il faut regretter, qu'aujourd'hui exposée dans un musée pour l'œil des visiteurs et interdite à leurs mains, la Sculpture pour aveugles soit un vestige inerte, comme le cadavre de l'homme invisible de H.G. Wells qui n'est devenu visible qu'en mourant." (Fauchereau 1995: 82)

En effet, en dépit de tous les efforts déployés pour reconstituer l'atelier, celui-ci n'est qu'une reconstitution, la mise en scène d'un univers de création qui cherche à restituer le passé. La subtilité de l'organisation spatiale que Brancusi a créée le long de sa carrière artistique, «l'effet cumulatif» de son œuvre, qui signifie le groupement calculé des formes, leur concentration rythmique et leur alternance, tout cela est perdu pour toujours.

BDD-A25303 © 2007 Galați University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)

Références et bibliographie

*** 1976. *Omagiu lui Brancusi*. Sibiu: Ed. Tribuna.
BACH, F.-T. 1991. *Photo réflexion*. Paris: Ed. Assouline.
BACH, F.-T. 1995. *La réalité de la sculpture*. Paris: Ed. Gallimard.
FAUCHEREAU, S. 1995. *Sur les pas de Brancusi*. Paris: Ed. Cercle d'Art.
GRIGORESCU, D. 1984. *Brancusi.* Bucureşti: Ed. Meridiane.
GRIGORESCU, D. 1999. *Brancusi si arta secolului XX*. Bucureşti: Ed. 100+1 Gramar.
RAY, M. 1954. *Autoportrait*. Paris: Ed. Robert Laffont.
ROCHE, H.-P. 1984. *Souvenirs sur Brancusi.* Paris: Ed. du Seuil.
ROWELL, M. 1995. *Une oeuvre moderne et intemporelle*. Paris: Ed Gallimard.

BDD-A25303 © 2007 Galaţi University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:05 UTC)