Joanna SZCZEPIŃSKA-TRAMER[1]

Konstanty Brandel et l'art européen de son époque[2]

En m'invitant à participer à cette conférence, on m'a demandé de situer l'oeuvre gravée de Konstanty Brandel dans le contexte de l'art européen de son époque. Je l'ai déjà fait, dans une certaine mesure, dans mon article de 1969[3] dont je maintiens aujourd'hui les principales affirmations. Personne ne semble d'ailleurs contester l'appartenance des gravures de Brandel à la lignée *baroque – romantisme – néoromantisme - symbolisme* que j'y ai proposée[4].

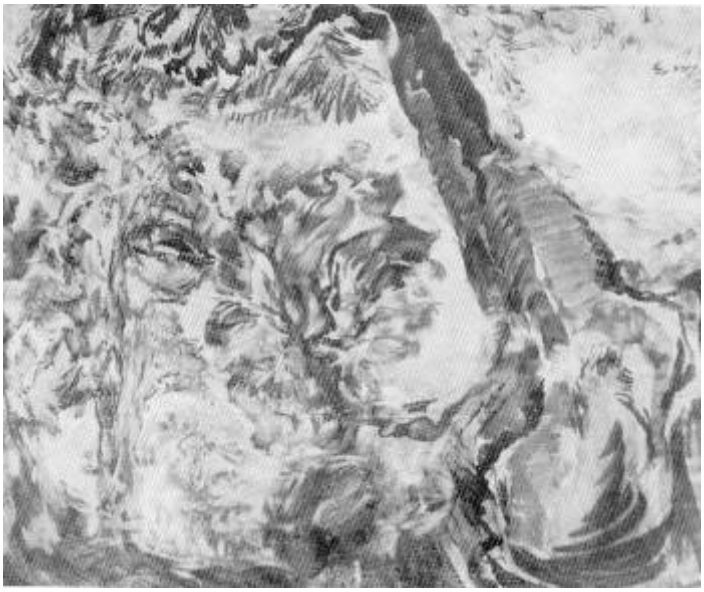

Fig. 1. K. BRANDEL, *La montée (Pod górę. Brunatna*), aquarelle, 1938. Varsovie, Muzeum Narodowe, Rys. W. 4375.

Il en était tout à fait autrement en ce qui concerne ses paysages – surtout, ses paysages peints; ces superbes aquarelles (Fig. 1) qui, comme l'a déjà constaté Władyslawa Jaworska, « *font leur entrée triomphale dans l'art du XXe siècle* »[5], et que l'artiste lui-même associait plus tard à l'abstraction coloriste des années 1950[6]. Je n'oserai pas m'aventurer aujourd'hui sur ce terrain, que je ne connais pas assez. Mais on sait

---

[1] Joanna SZCZEPIŃSKA-TRAMER, docteur en histoire de l'art, ancien chercheur à l'Université de Varsovie. Elle vit et travaille en France depuis 1969. Elle a dirigé la revue internationale *Répertoire d'Art et d'Archéologie*, publiée par le CNRS. Spécialiste de la peinture du XIXe et du XXe siècle. Membre du Comité Français de l'Histoire de l'Art.

[2] Texte de la conférence présentée au Centre de l'Académie Polonaise des Sciences à Paris, le 5 novembre 2005.

[3] J. SZCZEPIŃSKA, "Fantazje architektoniczne Konstantego Brandla", *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXI (1969), nr. 3, pp. 291-299. Je suis, au fait, l'auteur de deux articles sur Brandel: l'un est celui que je viens de citer ; l'autre, l'article commémoratif "Konstanty Brandel, graveur et peintre polonais", *Nouvelles de l'Estampe*, 1971, nr. 9. Ce deuxième article reste la seule trace des efforts que j'ai déployés, en 1970-71, pour organiser une exposition de Konstanty Brandel à Paris, à la Bibliothèque nationale.

[4] En évoquant les motifs chers à Brandel, Ewa Bobrowska-Jakubowska dit: « *Jusqu'à la fin, Brandel gardera la fascination par le monde fantastique de Gustave Moreau, plein de chimères, de sphinx et d'autres créatures fantastiques, des corps soumis à métamorphose* » (E. BOBROWSKA-JAKUBOWSKA, *Paryscy przyjaciele Konstantego Brandla*, *Katalog grafiki Konstantego Brandla*, Toruń, Muzeum Uniwersyteckie, 2005, p. 25). Traduit par. J. Szczepińska-Tramer, comme toutes les autres traductions dans cet article.

[5] W. JAWORSKA, *Konstanty Brandel. Katalog wystawy grafiki i malarstwa*, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1958, p. 14, cité dans : W. LEITGEBER, *Rozmowy z Brandlem*, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1979, p. 91.

que l'amour de Brandel pour l'art de Gustave Moreau fut la principale raison de son arrivée à Paris en août 1903. Je ne sais pas si quelqu'un n'a jamais essayé de voir s'il n'a pas eu de correspondance entre ses aquarelles – et l'art de cette partie des fauves qui sont sortis de l'atelier Moreau[7].

Fig. 2. K. BRANDEL, *Cathédrale I, classique (Katedra I, klasyczna)*, eau-forte, 1922.

[6] I. JAKIMOWICZ, *Konstanty Brandel, 1880-1970. W stulecie urodzin*. Warszawa, Muzeum Narodowe, 10. IV. – 18. V. 1980, p. 4.

[7] Ce furent: Matisse, Marquet, Manguin, Camoin. Moreau meurt en 1898, remplacé à la tête de l'atelier par Cormon. Brandel n'en dit rien dans ses – assez fantaisistes - souvenirs publiés par W. LEITGEBER (*op.cit.*), mais il serait inconçevable de croire qu'il n'ait pas visité le Salon d'Automne et les Indépendants des années 1903-1906, Salons qui furent le lieu de naissance du fauvisme. Il exposa au Salon d'Automne à quatorze reprises, entre 1907 et 1953.

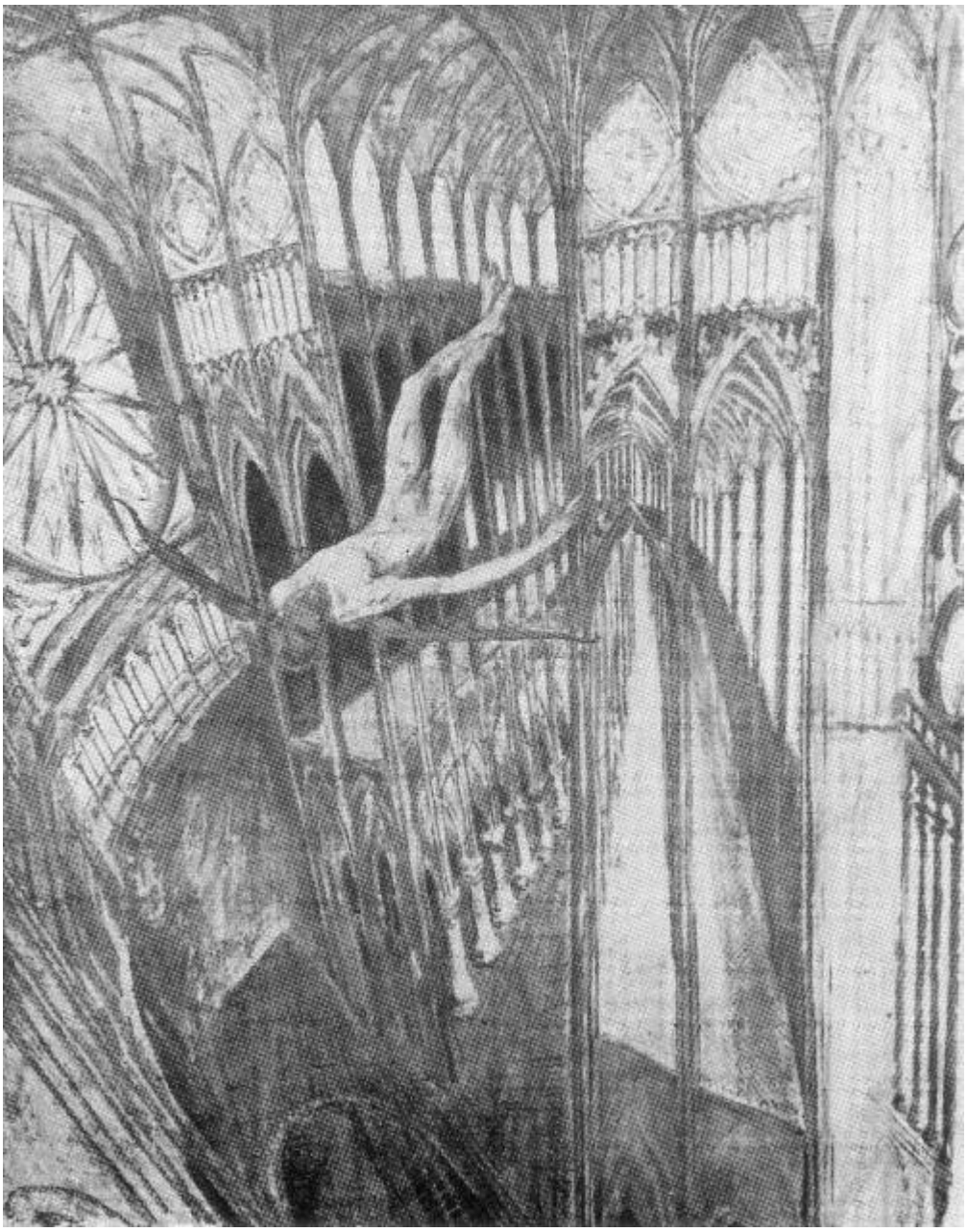

Fig. 3. K. BRANDEL, *La chute de l'ange (Upadek anioła)*, gouache, encre, vers 1907. Varsovie, Muz. Nar., Rys. W. 4775 (WL).

Fig. 4. K. BRANDEL, *Notre Dame II*, eau-forte, 1925.

En analysant le cycle des *Cathédrales* de Brandel Fig. 2, 3, 4 (réalisé dans les années 1920)[8], Ewa Bobrowska-Jakubowski dit: « *Joanna Szczepińska-Tramer a tort en affirmant que les déformations de Brandel sont plus proches du surréalisme que du cubisme, d'anamorphose que de géométrie, et que leur source se trouve dans la recherche purement romantique de l'expression de l'infini, de la profondeur de l'espace et de la chute dans*

[8]J'accepte dans cet article - avec beaucoup d'hésitation - la nouvelle datation des œuvres de Brandel proposée dans le catalogue de l'exposition *Toruń 2005* (cf. notre note 2).

l'abîme. Ces déformations – continue Bobrowska-Jakubowski - *résultent de la volonté de l'artiste, qui subjectivement veut les voir d'une telle ou d'une autre manière. D'où le rapprochement, fait par certains critiques, entre la vision de Brandel et le fractionnement cubiste de la forme réalisé à cette époque par des artistes tels que Picasso ou Braque, rapprochement qui semble totalement justifié. Il ne s'agit pas ici du type de déformation – la déformation de Brandel n'est pas cubiste – mais des intentions de l'auteur »*[9].

Or, le problème de la parenté présumée entre la vision de l'espace chère à Brandel et le cubisme se trouve assez largement discuté dans mon article de 1969. Avec cette conclusion: « *L'application de la norme cubiste aux expérimentes que Brandel a fait avec l'espace me semble beaucoup trop précipitée. Malgré certaines ressemblances, comme 'la forme présentée simultanément de plusieurs points de vue' mais qui paraîssent totalement superficielles. Parce que les déformations de Brandel ne viennent pas de l'analyse de l'objet (menant à son éclatement), mais du vertige que provoque l'abîme »*.[10]

J'y ajouterai aujourd'hui quelques autres précisions. Pour soutenir sa thèse, Ewa Bobrowska-Jakubowska ne présente pas, à mon avis, assez des raisons valables. Le *subjectivisme* et la *volonté de l'artiste* comme seuls arguments ne s'appliquent pas qu'au cubisme et, dans ce contexte, ne semblent pas suffisants.

Pour finir, je me permettrai d'ajouter qu'opposer, aujourd'hui, l'œuvre elle-même, c'est-à-dire, le résultat final de la démarche artistique dont on constate que *la déformation n'est pas cubiste* – aux *intentions de l'auteur* qui font que le rapprochement entre sa vision et le cubisme semble justifié – me semble extrêmement délicat. Face à l'énorme littérature qui, de Michael Baxandall à Norman Bryson et de Louis Marin à Michael Brötje et j'en passe, a poussé autour du problème de la négation du rôle des intentions de l'artiste dans la création de l'œuvre – je ne m'aventurerais pas sur ce terrain.

Je pense que voir les mêmes racines, le même climat intellectuel dans le cubisme et dans ces compositions de Brandel, c'est aller à l'encontre de toute la culture artistique de cet artiste[11], de son caractère et de son tempérament.

---

[9] E. BOBROWSKA-JAKUBOWSKA, *op. cit*. p. 25.

[10] J. SZCZEPIŃSKA, "Fantazje…", *op. cit*., p. 298. Tel fut aussi l'avis d'Irena Jakimowicz (I. JAKIMOWICZ, "L'abîme, l'espace et le temps dans l'œuvre de Konstanty Brandel", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1980, nr. 2/3, pp. 25-52, (p. 40).

[11] Brandel fait partie des artistes qui puisent leurs sources dans la tradition sans jamais avoir recours à la *citation ;* il est un des rares qui ne construisent pas leur vocabulaire artistique à partir des *fragments*. (voir à ce propos les pages qu'Oskar Bätschmann consacra jadis à la méthode de Poussin: « *Nous avons également constaté que ce fonds n'est pas à l'origine du procéssus créateur et ceci peut bien valoir comme une règle chez Poussin. Ainsi*

Les propos des deux critiques qui, à ma connaissance, ont associé le nom de Brandel au cubisme: Joseph Pérard en 1946 et Jean Buhot en 1947, semblent aujourd'hui désuets[12]. En les évoquant, il faudrait peut-être penser à ce que la notion même du cubisme comprenait dans cet immédiat l'après-guerre; elle était certainement beaucoup plus large et beaucoup plus floue qu'aujourd'hui. Le cubisme, en tant que mouvement artistique, était terminé et il venait de faire son entrée dans l'histoire de l'art et dans les musées. Facilement, on y mettait donc, si j'ose dire, un peu de tout et de n'importe quoi, pourvu qu'on ait devant les yeux une semi-abstraction géométrique ou des volumes fractionnés.

Tout à la fin de mon article, j'ai proposé de voir dans l'art de Brandel une étape dans la filiation spirituelle allant du maniérisme du XVIe siècle (j'ai cité Giorgio Ghisi, 1561) vers le romantisme, le surréalisme et l'expressionnisme. Je pense aujourd'hui que la référence au surréalisme était superficielle et naïve. Mais pas la référence à l'expressionnisme.

Le remplissage minutieux de toute la surface de la planche gravée (comme *Les Vitraux*, vers 1910, *La Dissolution (Pralayana*), 1919 Fig. 5. *L'esprit du XVe siècle*, 1915, et plusieurs autres) ce fameux *horror vacui* qui a souvent fait comparer Brandel à Rodolphe Bresdin, me fait aujourd'hui penser aux paysages de Gustav Klimt des années 1901-1916[13], ainsi qu'à tout le chapitre pas très heureusement intitulé *Remplissage* de la récente exposition parisienne *Vienne 1900*, exposition qui se voulait la démonstration du passage du symbolisme à l'expressionnisme. On trouve la même tendance dans certaines œuvres du symbolisme tardif de Carlos Schwabe[14].

'La Madone à l'escalier' de 1648, dont presque toutes les parties sont ancrées dans l'histoire de l'art, ne trouve pas son origine dans ces sources visuelles (…). *Le répertoire auquel ils se réfèrent ne suffit guère à constituer les tableaux de Poussin. Car l'invention est la toute première donnée ».* (O. BATSCHMANN, *Poussin. Dialectiques de peinture*, Paris 1994, p. 21. Trad. de l'allemand: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München, 1982, ainsi que mes propres propos sur *la citation* dans mon article "Manet et le Déjeuner sur l'herbe", *Artibus et Historiae*, nr. 38 (XIX), 1998, pp. 179-190).

[12] Le premier dit qu' *« à l'âge de 12 ans Brandel invente le cubisme »*. Le second, qui fut peintre, connaisseur de l'art de l'Extrême Orient et proche ami de Brandel, dit: « *Brandel aimait à élever son regard vers le faîte de la grande nef, obtenant ainsi une perspective absolument nouvelle. Depuis, il n'est guère de jeune peintre qui ne se soit amusé à démolir la perspective classique; mais ces recherches de Brandel sont bien antérieures aux libertés cubistes ».* (J. BUHOT, "Constantin Brandel, peintre-graveur polonais", *Messager de la Pologne*, 1947, nr. 2, pp. 6).

[13] Voir le catalogue: *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka. Vienne 1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5. octobre 2005- 23. janvier 2006, en particulier les pp. 163 – 174 et la p. 182).

[14] Peintre et illustrateur suisse d'origine allemande, contemporain de Brandel (1866-1926), actif surtout en France. Essentiellement graphique en dehors de quelques huiles importantes, son œuvre compte plusieurs centaines d'aquarelles destinées à l'illustration des ouvrages de Baudelaire, Mallarmé, Samain, Zola, Dante, etc.

Fig. 5. K. BRANDEL, *La Dissolution (Rozkład)*, eau-forte, pointe sèche, 1921 (ou 1919?).

Fig. 6. W. HABLIK, *Kristallschloss*, dessin, 1903.

La violence de certaines scènes érotiques de Brandel rappelle celles d'Egon Schiele (1890 – 1918). Enfin, on retrouve le goût pour les structures cristallines chères à Brandel, dans l'œuvre de Paul Klee d'avant 1918 (*La lune et ses animaux,* dessin, 1916, *Le port nocturne*, 1917), dans les architectures fantastiques dessinées par l'architecte expressionniste Wenzel Hablik ((1881-1934, Fig. 6), de Bruno Taut - surtout de son album *Die Weltbaumeister*, 1920, Fig. 7**, (**comparer à la Fig. 8**)** - et du groupe expressionniste allemand *Gläserne Kette* (la Chaîne de Crystal)[15], et jusqu'au certains dadaistes, comme le belge Paul Joostens.[16]

[15] Voir surtout: *Paul Klee und sein Werk*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Bern 1987 ; Regine PRANGE, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Zurich–New York, 1991; Timothy O. BENSON ed. *Expressionnist Utopias. Paradise – Metropolis – Architectural fantasy*, catalogue d'exposition, Los Angeles County Museum of Art, 1993.

[16] P. JOOSTENS, *Métro*, plume sur papier, 1920, présenté à l'exposition : *Dada*, Paris, Centre Pompidou, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006.

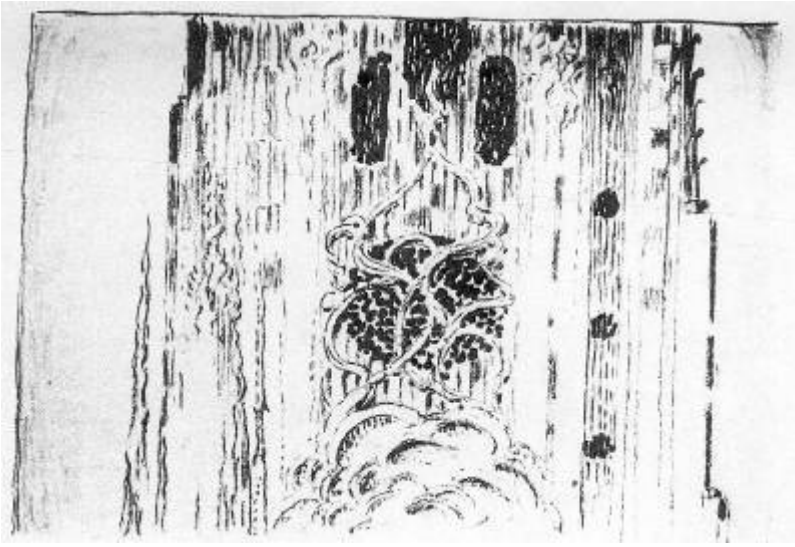

Fig. 7. B. TAUT, *es wächst weiter und weiter – lebendiges Geschiebe von Formen*, album *Die Weltbaumeister*, dessin, 1920.

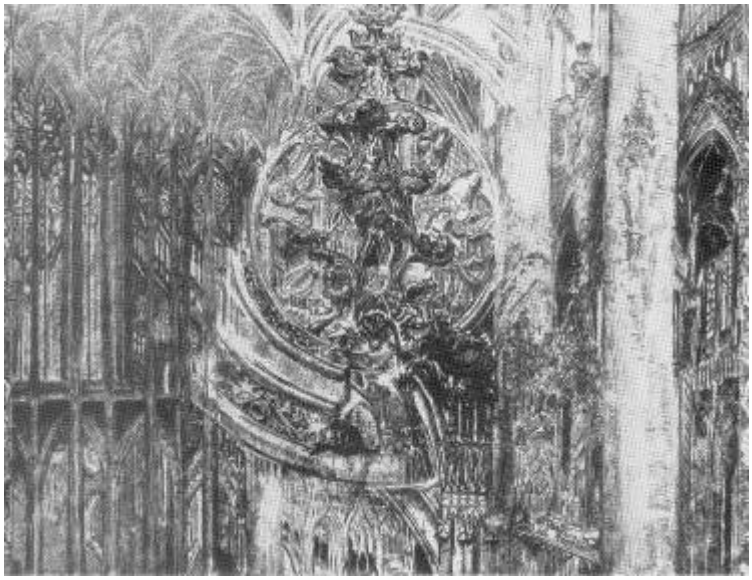

Fig. 8. K. BRANDEL, *L'esprit du 15e siècle (Duch XV wieku)*, eau-forte, 1915.

Récemment sortis du symbolisme et mêlant, comme le faisait Brandel (cf. Fig. 3), les architectures aux figures humaines suspendues dans l'espace, les expressionnistes allemands ont ensuite évolué (Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11), les uns, vers l'utopie architecturale suivie des réalisations architecturales modernistes des années 1920 – 1930, les autres, vers l'abstraction cristalline, puis géométrique de Klee. Brandel continua très longtemps à perfectionner ses *Cathédrales*, en réalisant, en même temps, d'une part, les compositions figuratives toujours fortement marquées du symbolisme, de l'autre part, ses aquarelles, témoins de la recherche de la couleur et de la lumière, jusqu'à la limite de l'abstraction. Mais jamais de l'abstraction géométrique.

Fig. 9. E. HECKEL, *Gläserner Tag*, huile sur toile, 1913, Neue Pinakothek, München et Fig. 10. H. VOGELER, *Die Geburt des Neuen Menschen*, 1925.

Bref, je pense que l'étude des correspondances entre l'œuvre de Konstanty Brandel et l'art des artistes ses contemporains n'a même pas encore commencé. Et que tout reste à y faire.

Fig. 11. L. FEININGER, *Kathedrale*, 1919.

Quant à l'importance de l'art du XVIe au XVIIe siècles pour le XXe et, dans les deux, du rôle du reflet dans le miroir (Fig. 12, Fig. 13) pris au sens de la *"structure interne de l'œuvre, du dialogue avec son propre reflet et de ses possibles complications et conséquences"*[17], il m'est aujourd'hui impossible de passer sous silence la récente vague d'intérêt pour la survivance de l'art baroque dans la peinture du XXe siècle[18]. Et en particulier, l'ouvrage - très discutable et très discuté - de la sémiologue Mieke Bal (jadis coauteur, avec Norman Bryson, du célèbre article sur la sémiotique et l'histoire de l'art[19]), consacré à l'importance de l'art du Caravage (1573-1610) pour la peinture actuelle (surtout américaine)[20]. Ses analyses des artifices de perspective qu'on trouve dans la peinture maniériste et baroque, surtout ceux obtenus à l'aide des reflets dans le miroir, méritent d'être lus. Ils se rapprochent énormément à celles qu'autant moi-même que, surtout, les autres auteurs consacrent à ce problème chez Brandel.

Fig. 12. K. BRANDEL, *Les vibrations lunaires (Wibracje księżycowe),* eau-forte, pointe sèche, 1931.

[17] J. SZCZEPIŃSKA, "Fantazje…", *op. cit*., p. 298.
[18] Comme l'exposition: *Going for Baroque*, The Contemporary Museum and the Walters Art Gallery, Baltimore, 1995-96, la conférence: *Baroque Re-Visions*, Wien, octobre 1996, ou l'ouvrage de Mieke BAL (cité dans la note 15).
[19] M. BAL, N. BRYSON, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, t. 73 (1991), pp. 174-208.
[20] M. BAL, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art. Preposterous History*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

Fig. 13. K. BRANDEL, *Le lac dans la montagne (Jezioro w górach),* eau-forte, pointe sèche, 1922.

Pour finir, une anecdote. Voici deux paires de gravures.

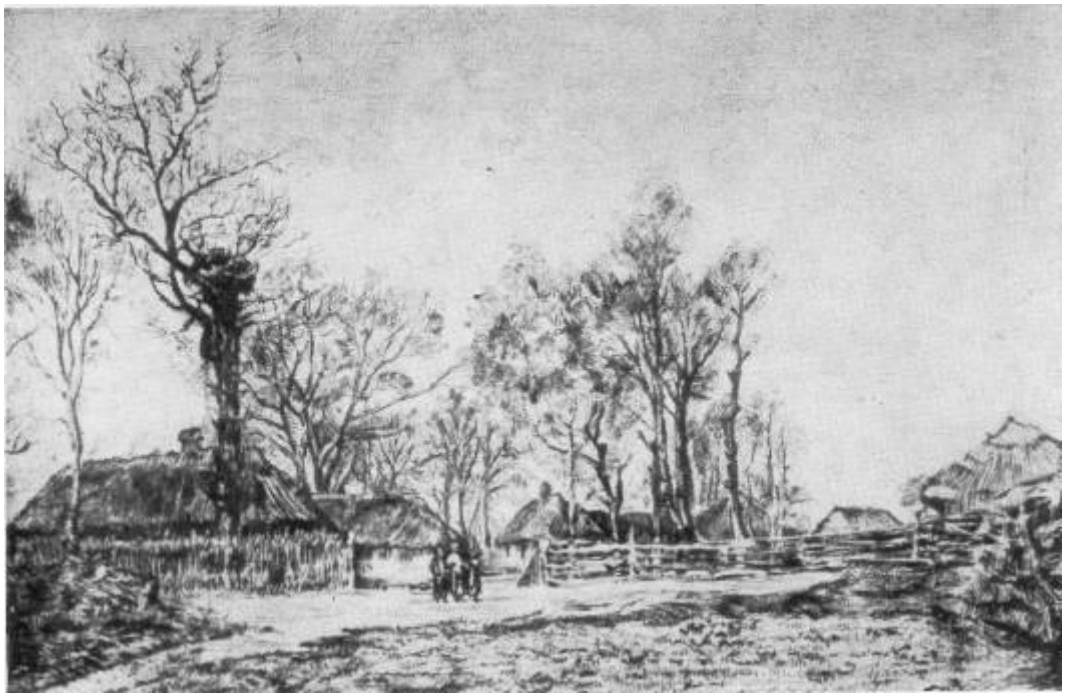

Fig. 14. K. BRANDEL, *Village polonais*, *(Wioska polska),* pointe sèche et roulette, 1932.

Deux sont de Konstanty Brandel: *Cathédrale I, classique*, 1922 (cf. Fig. 2) et *Village polonais* (1932) Fig. 14. Les deux autres, intitulées: *The Great Society*, eau-forte (vers 1956) Fig. 15, et *The Tender Grass*, eau-forte (sans date) Fig. 16, sont de Reinold Weidenaar, (1915

– 1985), peintre-graveur et compositeur américain natif de Grand Rapids, Michigan, considéré par la critique comme un *artiste régional* et comme l'auteur de la renaissance de la gravure à la mezzotinte sur le sol américain. Il a fait ses études à Kansas City, et plus tard, il a séjourné à Chicago. A-t-il jamais eu l'occasion de voir les gravures de Brandel ? Je n'en sais rien.

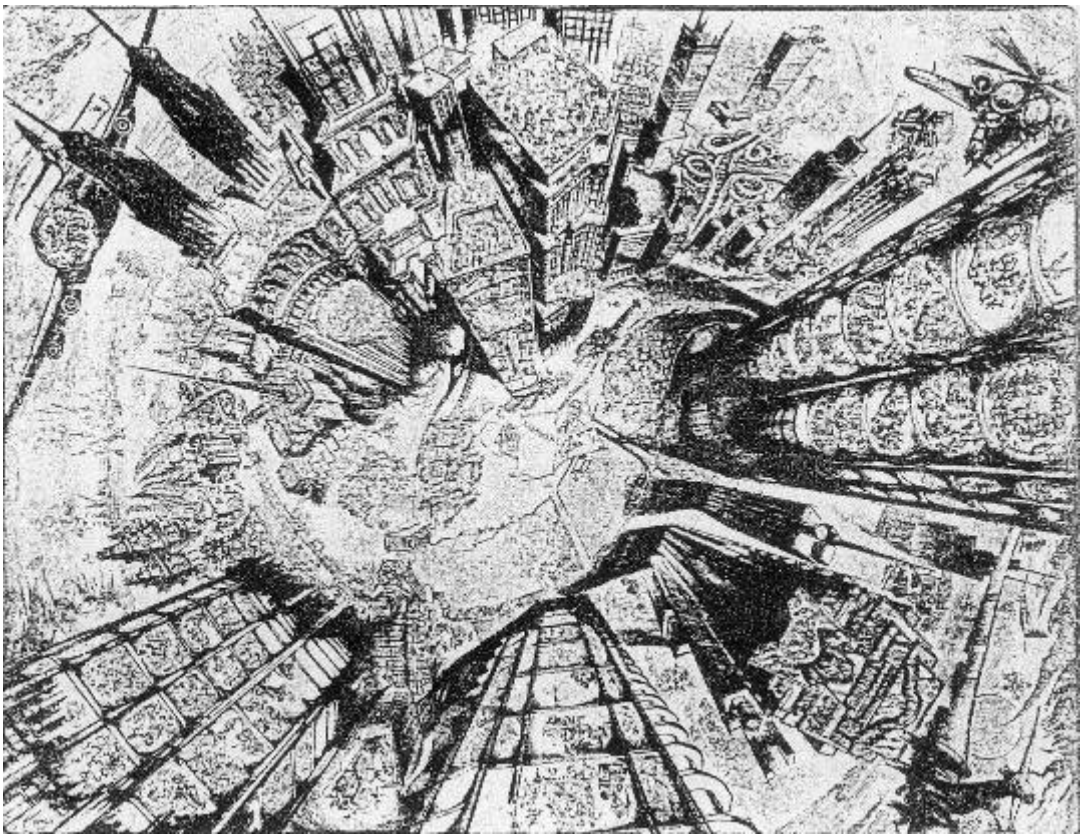

Fig. 15. R. WEIDENAAR, *The Great Society*, eau-forte, vers 1956.

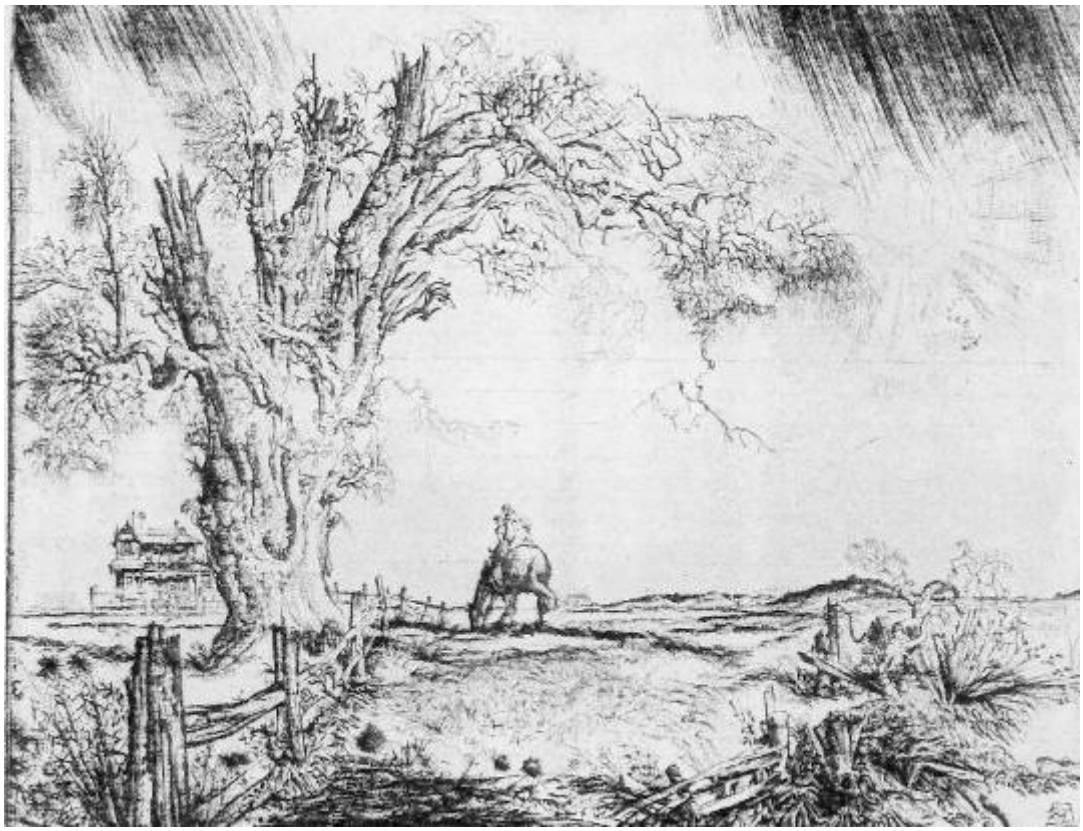

Fig. 16. R. WEIDENAAR, *The Tender Grass*, eau-forte, sans date.

Je veux seulement mettre l'accent sur l'inattendue ressemblance des *climats* et des *motifs* (parce que on ne peut parler que d'eux, les affinités de *la forme* c'est tout à fait autre chose) qui apparaît parfois entre les œuvres dont les créateurs n'ont jamais eu l'occasion de voir le travail de l'autre. Charles Baudelaire, Otto Pächt, Jan Bialostocki, Priscilla Müller, Charles Dempsey, Hubert Damisch, et beaucoup d'autres se sont penchés sur cette question. Jusqu'à ce que les récents travaux consacrés à *l'intertextualité* démontrent sa non-importance[21].

Comme le disait Baudelaire dans sa célèbre lettre du 7 mai 1864 adressée au critique d'art Théophile Thoré (William Bürger): *"Le mot pastiche n'est pas juste. 'M. Manet n'a jamais vu de Goya'* [souligné dans l'original] *M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourtalès. Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai. Moi même, j'ai admiré, avec stupéfaction, ces mystérieuses coïncidences.* (…) *Vous doutez de ce que je vous dis ? Vous doutez que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature ?"*[22]

---

[21] Sur l'influence et l'intertextualité, voir en particulier les travaux de Michael Baxandall, Harold Bloom, Stephen Bann, Mieke Bal, Norman Bryson, Hubert Damisch et autres, tous cités dans *les Actes des Séminaires méthodologiques de la Société des Historiens d'Art Polonais*, (*Akta Seminariów metodologicznych SHS*) de Nieborów, années 1996–2004.

[22] Cité de: D. ROUART, C. ORIENTI, *Tout l'œuvre peint de Manet*, Paris, 1970, p. 9.

Post-scriptum:

En parcourant les pages de quelques-unes parmi les plus importantes publications consacrées à Konstanty Brandel, j'ai relevé quelques inexactitudes. J'évoque ici une seule, parce que, aujourd'hui, il me semble important de la rectifier.

En 1977, Irena Jakimowicz[23] fut peut-être la première à affirmer qu'*« il était incontestable que l'une des premières lectures de Brandel, qui correspondait particulièrement à sa propre tendance intellectuelle et à son type d'imagination fut 'La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert' »*. Pour Irena Kossowska de l'Institut d'Art de l'Académie Polonaise des Sciences, *La Tentation de saint Antoine* est déjà *la lecture préférée* de notre artiste, et je suis sûre que beaucoup d'autres auteurs ont répété cette information. Or, cette information est fausse. La faute est à mon article de 1969[24]. J'y ai fait largement la place aux considérations relatives aux correspondances que l'on pouvait constater entre *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, oeuvre qui, par ses trois versions successives de 1849, 1856 et 1870, affirma le passage de la grande littérature française du romantisme au symbolisme - et certaines caractéristiques de l'art de Brandel qu'il m'a été plus facile d'expliquer en me servant de cette comparaison. Mais je me suis bien gardée de dire que Brandel *a lu La Tentation de saint Antoine !* En travaillant avec lui en 1967, je lui ai bien évidemment posé cette question: *« Avez- vous lu, ou, peut-être, avez-vous entendu parler de 'La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert?' »* Et Brandel, avec toute la minauderie qui lui était propre, a répondu: *« mhm, mhm »*. Et devant mon insistance, il a fini par répondre « *Il* ne sait pas ».

Voilà. Ainsi est né le malentendu que je me dois de dissiper ici, la légende comparable, toute proportion gardée, à la fameuse histoire de Sigmund Freud et du vautour dans les plis de la robe de Sainte Anne dans *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* de Léonard de Vinci (au Louvre, v. 1510).

---

[23] I. JAKIMOWICZ, [introduction], dans*: Konstanty Brandel 1889-1970*, (catalogue d'exposition), Warszawa, Muzeum Narodowe, listopad-grudzien 1977, pp. 13-14, pp. 36-37.
[24] cf. la note 1.