

Raluca Cristina DRAGOMIR\*

**MODERNITÉ ET INTEMPORALITÉ CHEZ BRÂNCUȘI.  
TECHNIQUES, MATÉRIAUX, SOCLES**

**MODERNITY AND ATEMPORALITY OF THE ART OF BRÂNCUȘI.  
TECHNIQUES, MATERIALS, SOCLES**

*- Abstract -*

The desire to create a work that is both familiar and exotic, universal and timeless, manifests itself throughout the life of Brancusi, not only in his iconography but also in certain techniques that he appropriates: direct carving, polishing and light games, combinatory, asymmetry, stylization and kinetic art. The artist thinks that the material has a life of its own, a specificity that he must seek and understand in order to achieve unity with the form, considering in a certain way that the sculpture is already contained in the chosen material and that the artist has nothing else to do, but make it appear. Thus, the material contributes to the achievement of the form. With Brancusi, the structure of the socles highlights the spatial affirmation of the sculpture; it somehow protects it from the disorder, threats and arbitrariness of the real world. In this way, the socle serves as a support for the sculpture in a double sense: first of all it detaches it from the anonymous environment of the bodily world, and then it serves as a support for the attraction towards the freedom of a larger space.

*Keywords:* Constantin Brâncuși; techniques; materials; socles.

\*\*\*

**Techniques**

Le désir de créer une œuvre à la fois familière et insituable, universelle et intemporelle, se manifeste tout au long de la vie de Brancusi, non seulement dans son iconographie mais aussi dans certaines techniques qu'il s'approprie: la taille directe, le polissage et les jeux de lumière, la combinatoire, l'asymétrie, la stylisation, l'art cinétique.

---

\* Université « Dunarea de Jos » de Galati, Roumanie (raluca.dragomir@ugal.ro).

*La traduction des citations du roumain en français a été faite par l'auteur de cet article.*

« *La taille directe, c'est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher. Et, à la fin, taille directe ou indirecte, cela ne veut rien dire - c'est la chose faite qui compte!* »<sup>1</sup>, affirme l'artiste.

Idéalement, le sculpteur en taille directe utilise seulement un marteau et des ciseaux, ainsi que n'importe quel autre outil coupant dont il peut avoir besoin pour façonner sa pierre ou son marbre. Il n'a ni maquette, ni modèle; sa main est guidée par la force de sa conception qui, en retour, est inévitablement influencée par le procédé de la taille et par le matériau. Les sculpteurs qui pratiquent la taille directe travaillent parfois à partir d'un dessin, d'une ébauche en glaise, ou du souvenir d'une telle ébauche.

Mais quelle que soit l'aide à laquelle ils recourent, ils n'utilisent pas de « *machine de mise au point* », un outil de mesure qui rendrait possible la reproduction fidèle - même à une échelle différente - d'une œuvre d'abord modelée en glaise ou dans un matériau similaire.

La taille directe était - et elle l'est toujours - pratiquée par les artistes populaires, par les artisans réalisant des décorations et par les artistes dits « *primitifs* ». La sculpture qui en a été plus conceptuelle, moins naturaliste et moins nuancée que celle que l'on produit par le modelage.

Si, au cours du XXI<sup>ème</sup> siècle, des sculpteurs sophistiqués choisissent la taille directe, c'est avec la conviction que cette technique produit plutôt qu'elle ne reproduit une forme. Cette forme a un caractère particulier du fait qu'elle dérive du procédé et en est un résultat direct et immédiat. Elle est donc recherchée pour toutes ces raisons. Dans la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, cette immédiateté était la promesse d'un art fondamental, primitif et honnête, et une valeur première proposant une autre solution que la subtilité technique et émotionnelle d'une tradition pratiquée à l'excès.

Pour résumer, on pourrait dire que la doctrine de la taille directe est une mystique plutôt qu'un principe logique; ses effets sont d'ordre polémique et heuristique. Elle critique la souplesse de la glaise et, par implication, un art devenu trop mou; elle se dispense de l'artisan, rejette la distinction traditionnelle entre la conception et l'exécution, et exige l'attention constante et la sensibilité de l'artiste, qui « *crée en taillant* ». Mais, de manière plus générale, elle est adoptée afin de produire un nouveau type de forme et pour authentifier la revendication d'une nouvelle vision.

Brancusi n'est pas le seul à renouer avec cette technique dans les années 1907 - 1908. L'exemple des bois de Gauguin exerçait une influence; à Paris, on découvre l'art nègre et l'art ibérique. À la même époque, André Derain et Pablo

<sup>1</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, volume édité par la revue « Tribuna », Sibiu, 1976, p. 241.

Picasso adoptent cette technique considérée alors comme peu orthodoxe. Chez eux, cette orientation s'explique plus aisément puisqu'ils viennent de la peinture et n'ont pas subi les contraintes de l'enseignement traditionnel de la sculpture. Ils sont plus libres dans leurs options techniques et dans leurs références. Cependant, leur œuvre en taille directe est de courte durée.

Ce n'est que bien plus tard, vers 1911 -1912, que la technique gagne du terrain, en France comme en Europe. On la trouve chez maints artistes tels que Jacob Epstein, Henri Gaudier - Brzeska, Amedeo Modigliani, Ossip Zadkine, ou encore Jacques Lipchitz et Raymond Duchamp - Villon. Les raisons de ce retour à une technique archaïque sont bien connues. Un scepticisme croissant face aux valeurs de la société industrielle avait provoqué une nostalgie pour un monde primitif et innocent et incité à rechercher des modes d'expression plus directs.

On se demande alors si les raisons de Brancusi de tourner, ou plutôt de retourner à la technique de la taille directe sont les mêmes. Deux hypothèses sont avancées: selon la première, il s'agirait d'une vive réaction contre l'entreprise de Rodin, dans laquelle l'artiste n'est plus qu'indirectement impliqué dans la création ultime de l'œuvre, et où cette dernière, exécutée indifféremment à diverses échelles et infinis exemplaires, devient pratiquement un produit industriel. On évoque aussi, logiquement, la formation de jeunesse de Brancusi, sa familiarité avec les techniques artisanales ainsi que sa connaissance des matériaux. Une autre hypothèse souvent posée renvoie à l'exemple de Gauguin, dont il aurait vu l'importante rétrospective au Salon d'automne de 1906.

Si toutes ces hypothèses ont une part de vérité, aucune ne tient compte des décisions profondes de Brancusi de faire une sculpture autre que celle qui était pratiquée en son temps. D'autre part, pour l'artiste, la sculpture doit avoir avant tout une fonction spirituelle; la valeur de l'œuvre ne réside pas dans l'apparence mais dans un principe fondateur caché dans la matière: « *ce n'est pas la forme extérieure des choses qui est réelle, mais l'essence des choses* »<sup>2</sup>. Le rôle de l'artiste est de respecter et de révéler la vocation formelle de la matière originelle, que ce soit le bois, la pierre ou le bronze.

« *Je ne donne jamais le premier coup avant que la pierre ne m'ait suggéré ce que je dois faire. J'attends jusqu'à ce que l'image intérieure se soit bien formée dans mon esprit* »<sup>3</sup>, affirme Brancusi. C'est certainement ce qui se passe avec chaque nouvelle œuvre du sculpteur, qui n'a jamais été préparée par une ébauche ce qui allait devenir *Prométhée*, *L'Oiseau*, *Le Poisson*, *La Colonne* ou *Socrate*. Tout commence par cet échange intime entre lui et le matériau; et quand l'idée mûrit dans

<sup>2</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 243.

<sup>3</sup> Brancusi apud Lemny, Doina, *Léda entre mythe et réalité*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1998, p. 37.

son esprit, il « donne le premier coup » et se plie aux suggestions de la matière, dans un dialogue continu avec la fibre de bois ou la structure de la pierre.

Un autre moyen technique, devenu une sorte de signature de Brancusi, transforme, lui aussi, sa sculpture: il s'agit du poli brillant comme un miroir, grâce auquel il est parvenu à transformer radicalement la qualité expressive traditionnelle du bronze ouvrant ainsi de nouveaux horizons à l'art plastique.

Lorsque Brancusi travaille un matériau comme le bronze, ce n'est pas pour dupliquer une œuvre; c'est l'essence du matériel qu'il recherche, c'est-à-dire sa fabuleuse capacité de se laisser polir, jusqu'à obtenir une couleur dorée resplendissante, qui dilue les contours et la lumière dans un mouvement perpétuel.

*L'Orgueil* (1905), sa première forme en bronze non patiné, puis *La Muse endormie* (1910) qui, quoique brillante, n'a pas été polie jusqu'à l'éclat du miroir, et pour finir, les bronzes polis de *la Maïastra* de 1912 qui, pour la première fois, ont le brillant de la glace, sont autant d'étapes marquantes de l'évolution de cette technique.

L'histoire de ses sculptures d'oiseaux montre comment Brancusi a développé le poli comme moyen plastique. *L'Oiseau dans l'espace* est né de *L'Oiseau d'or*, lui-même issu des figures parfois dorées de *la Maïastra*, oiseau merveilleux au plumage doré présent dans les contes roumains. Le poli est donc, en premier lieu, un moyen d'imitation, qu'il s'agisse de la réalité naturelle des ailes tectrices unies et brillantes d'un oiseau ou de la réalité littéraire de l'éclat doré d'un oiseau fabuleux. Pour *L'Oiseau dans l'espace*, cependant, le poli ne représente plus une réalité donnée, mais c'est lui qui crée la réalité de la sculpture. « *Le poli, c'est une nécessité requise par les formes relativement absolues exécutées dans certains matériaux* »<sup>4</sup>.

Mais la surface polie jusqu'à l'éclat du miroir n'est pas seulement la conséquence de la rigueur d'une forme parfaite et du renforcement de cette rigueur; elle ouvre en même temps bien plus la compacité, en bouleversant la clarté grâce aux multiples reflets qui dansent autour de ses contours et laissent le regard du contemplateur dans l'incertitude de l'endroit où débute exactement la forme de la sculpture. Dans l'éclat de sa surface, la certitude absolue de la forme essentielle s'ouvre au reflet du hasard qui l'entoure. Comme le montrent certaines de ses photos, Brancusi renforce souvent l'effet du poli par un éclairage soigneusement calculé, de sorte que des *Oiseaux* ne soient plus des objets éclairés, mais des figures qui éclairent elles-mêmes, une matière vibrante dans la lumière.

La sculpture de Brancusi transcende les limites fixées par ses contours, sa finitude; elle est, selon Ezra Pound, « *L'approche de l'infini par la forme* »<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 240.

<sup>5</sup> Pound, Ezra apud Bach, Friedrich Teja, *Constantin Brancusi – la réalité de la sculpture*, Gallimard, Paris, 1995, p. 28.

L'artiste- même dit qu' « une vraie forme devrait éveiller l'impression d'infini, les surfaces devraient avoir l'air de se continuer à l'infini, de sortir de la masse, de s'en dégager pour mener une existence parfaite et absolue »<sup>6</sup>. L'infini est donc thématé de façon intensive dans les formes polies. Dans l'éclat de la surface, le matériau - matière se transforme en énergie qui se propage: la spatialité de la sculpture naît du noyau de sa masse. Ainsi, la spatialité plastique essentielle des sculptures de Brancusi présuppose la reconnaissance fondamentale du matériau. La remarque de Brancusi, selon laquelle « la spiritualité de la forme [...], nous devons l'apprécier tout autant que les matériaux »<sup>7</sup>, est aussi valable inversement: nous devons apprécier les matériaux tout autant que la spiritualité de la forme.

C'est *Léda* qui englobe parfaitement deux techniques se complétant l'une l'autre: le polissage et l'art cinétique<sup>8</sup>. Sur son socle de nickel qui double l'image de l'oiseau comme un miroir, entraînée dans un mouvement perpétuel, l'œuvre se crée elle-même; non seulement elle bouge, la statue mythique s'anime et redevient humaine, mais ses reflets multiples effacent et recréent indéfiniment l'image transpercée de zones obscures et lumineuses, elle-même accouplée à son ombre projetée, qu'elle semble parfois embrasser. Si la mise en mouvement des sculptures de Brancusi remonte à plusieurs années (on se souvient du premier *Oiseau dans l'espace* exposé en 1926 à Brummer Gallery avec une sorte de tournette placée sous le socle cruciforme, permettant la rotation de l'œuvre), la variation de la position de l'œuvre jointe au mouvement de la lumière reflétée par un disque - miroir n'apparaît qu'avec le bronze de *Léda*.

Brancusi parle aussi de sa *Léda*, disant qu'il aurait aimé l'agrandir et la placer dans un square, au niveau de la terre : « qu'elle tourne doucement, ...que les enfants montent sur elle et lui versent du sable sur la tête...qu'ils jouent »<sup>9</sup>.

Dans ses livres, Friedrich Teja Bach donne le nom à une autre technique qu'il discerne dans l'art de Brancusi: la combinatoire. Il s'agit d'un procédé de travail permettant de former un ensemble à partir de parties séparées qui restent changeables, variables, et qui pourraient se prêter à toute autre combinaison. L'exégète envisage comme source d'inspiration « les sculptures en bois africaines et l'art populaire roumain en ce qui concerne la forme »<sup>10</sup>. Cependant, Brancusi traite la combinatoire dans une nouvelle tonalité, en particulier dans les séries de variations de socles et de sculptures, dans les sculptures en bois et dans les socles eux-mêmes.

<sup>6</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 247.

<sup>7</sup> Brancusi apud Bach, Friedrich Teja, *op. cit.*, p. 29.

<sup>8</sup> Forme de l'art abstrait contemporain issue du constructivisme et fondée sur l'illusion optique, le caractère changeant de l'œuvre, son mouvement virtuel ou réel.

<sup>9</sup> Brancusi apud Grigorescu, Dan, *Brancusi*, Editions Meridiane, Bucarest, 1984, p. 112.

<sup>10</sup> Bach, Teja Friedrich, *op. cit.*, p. 30.

Sa méthode combinatoire n'a pas moins d'importance que sa façon d'élaborer des formes essentielles. Aussi est-elle un principe de la mobilité plastique: elle répond au changement permanent du monde moderne et à son ouverture expérimentale. Pour Brancusi, cette technique constitue en même temps un principe générateur fondamental, défini par la philosophie, les sciences exactes et l'ésotérisme et, en tant que méthode artistique, une sorte de pendant microcosmique à la création du monde. À la fin des années vingt, il résume ce principe dans l'image suivante: « *Nous sommes sur une sphère, nous jouons avec d'autres sphères, nous les combinons, nous les faisons chatoyer* »<sup>11</sup>. Seule la photographie conserve toute la dimension d'une combinatoire sculpturale. « *Elle seule montre que Brancusi doit être rangé parmi les grands « combineurs » de l'époque moderne, comme Satie et Schönberg, Mallarmé et Joyce* »<sup>12</sup>.

« *La simplicité n'est pas un but dans l'art mais on arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses* »<sup>13</sup>. Peut-on alors parler de la stylisation, de la simplification de la forme, comme une vraie technique? On rapporte que Brancusi a caractérisé, un jour, la simplicité de sa forme essentielle par ces mots: « *La simplicité, c'est la résolution résolue* ». La simplicité est donc le résultat d'un effort artistique qui dépasse la complexité des formes naturelles. Cependant, le dépassement ne signifie pas seulement une mise à l'écart, mais aussi et surtout une conservation, une génération. Par conséquent, comment faut-il comprendre la remarque de Brancusi selon laquelle « *La simplicité est la complexité elle-même* »? En tant que forme essentielle, sa sculpture est avant tout non pas une forme réductrice, mais une forme productive, car elle vise le processus de clarification et de concentration. Ce n'est pas la précision géométrique qui lui est propre, mais la prégnance - au sens premier du terme: ce qui engendre, ce qui se perpétue - du vivant.

Un examen plus détaillé de ces sculptures qualifiées de « *formes pures* » fait apparaître, plutôt qu'un idéal épuré, un jeu complexe de pureté de la forme donnée et d'« avivante » irrégularité, de symétrie et d'accentuation des déviations par rapport à elle.

À la recherche de l'essence des choses, Brancusi donne carte blanche à une multitude d'interprétations à partir des asymétries de ses œuvres: *La Sagesse de la terre* avec ses diverses formes de seins et ses différentes moitiés de visage; *Le Baiser* où la figure et les yeux féminins sont un peu plus grands que ceux de l'homme, et les deux facettes ne sont pas polies de la même façon; la *Maiăstra*, dont l'angle gauche du bec est plus saillant que le droit, l'ouverture du bec plus profonde

<sup>11</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 247.

<sup>12</sup> Bach, Friedrich Teja, *op. cit.*, p. 35.

à droite et la cavité de l'œil droit plus grande que celle de gauche. *La Tortue volante* et *Léda*, dont les deux volumes formels ne sont pas situés sur le même plan et dont les arrondis supérieurs du corps de la tête sont inclinés l'un vers l'autre; le *Torse* de 1910 dont la partie gauche est l'incarnation de la perfection d'un corps humain et la partie droite se présente comme un morceau de pierre rugueuse; le *Sommeil*, dont la partie droite de la figure se détache à peine du bloc de marbre où se distingue encore les traces du ciseau ... Et la liste peut continuer.

On croit que ces asymétries sont la signature du caractère vivant de l'œuvre de Brancusi et qu'elles font partie de la conception de sa perfection plastique. On ne saura jamais leur vraie signification ; les explications données par les critiques ne font qu'élargir le fond du problème et multiplier les questions sans réponse.

### Matériaux

« *Chaque matière a sa langue propre et mon but n'est pas de la supprimer pour la remplacer par la mienne, mais simplement de lui faire dire ce que je pense, ce que je vois, dans sa langue à elle.* »<sup>14</sup>

Brancusi est un sculpteur au sens premier du terme: il taille dans la matière pour parvenir à la forme. Mais il ne veut pas faire émerger des apparences figuratives; il conçoit l'artiste comme un intercesseur capable de révéler au sein même du fait qu'il utilise, « l'essence cosmique de la matière »<sup>15</sup>.

L'artiste pense que le matériau a une vie propre, une spécificité qu'il doit rechercher et comprendre pour parvenir à une unité avec la forme, considérant d'une certaine manière que la sculpture est déjà contenue dans le matériau choisi et qu'il s'agit pour lui de la faire apparaître. Ainsi le matériau contribue à l'accomplissement de la forme.

Tout au contraire, revenant sur la traditionnelle opposition entre la taille directe et le modelage, Gaston Bachelard explique que la taille privilégie la forme, alors que l'action du modèle est fondée sur les propriétés de résistance et d'élasticité du matériau: « *Les métiers qui taillent, qui coupent, explique-t-il, ne donnent pas sur la matière une instruction assez intime. La projection y reste externe, géométrique. La matière ne peut même pas y jouer le rôle du support des actes. Elle n'est que le résidu des actes, ce que la taille n'a pas retranché. Le sculpteur devant son bloc de marbre est un serviteur scrupuleux de la cause formelle. Il trouve la forme par élimination de l'informe. Le modeleur devant son bloc d'argile trouve la forme par*

<sup>13</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 240.

<sup>14</sup> Cf. *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 241.

<sup>15</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 247.

*la déformation, par une végétation rêveuse de l'amorphe. C'est le modeleur qui est le plus près du rêve intime, du rêve végétant. »*<sup>16</sup>

L'idée répandue de la fidélité de la sculpture de Brancusi au matériau, la conviction de l'artiste quant à la nécessité d'une correspondance entre l'art et la nature, ont été mises en question par beaucoup de critiques. Certes, c'est de nouveau l'artiste lui-même qui s'est chargé de la propager en proclamant avec exigence: « *Le matériau doit conserver sa vie naturelle lorsqu'il est transformé par la main du sculpteur* » et « *il ne doit pas être soumis à une idée et à une forme préconçues. La texture même du matériau doit commander le thème et la forme, qui doivent, tous les deux, sortir de la matière, et non lui être imposés de l'extérieur.* »<sup>17</sup> Si, néanmoins, l'on regarde de plus près les œuvres de Brancusi, l'image qui en ressort est plus contradictoire que celle que ses propos ne laissent prévoir.

D'un côté, l'artiste tient volontiers et fréquemment compte des qualités spécifiques du matériau. Pour le marbre, il s'inspire de la structure des veines (*Le Poisson, Le Phoque*), pour le bois de la forme naturelle (*le Torse de jeune homme*) ou de la madrure (*Eve*), pour les morceaux de poutres, il suit les traces de leur usage premier.

D'autre part, les rapports avec le matériau prennent, chez lui, des formes tout à fait différentes, car le sculpteur travaille parfois carrément contre le matériau; les versions de *l'Oiseau dans l'espace* exécutées dans le marbre en sont le meilleur exemple. Brancusi veut traduire un élan ascensionnel avec une ellipse tendue à l'extrême, en équilibre instable. L'acharnement avec lequel il cherche en quelque sorte à forcer la pierre à voler, sans tenir compte de son élasticité limitée, fait que plusieurs fois la sculpture se brise.

Le problème pour l'artiste est d'arriver à la limite extrême entre la capacité de la matière et sa volonté de lui donner une forme. C'est un travail presque alchimique, lorsqu'il parvient, par la connaissance profonde de son matériau et la force de persuasion de ses mains, à fléchir le marbre, à atteindre l'unité entre le geste et le matériau. C'est dans cette limite, cet espace informe où le matériau, dans sa masse, cède au fléchissement que lui assigne l'artiste, la forme acquiert sa plénitude et sa verticalité instable. C'est dans la substance - même du marbre que s'irrigue cette verticalité, dans la tension entre le geste de l'artiste qui inscrit une courbe et le matériau qui veut conserver la pensée secrète de sa matière. Selon Giedion-Welcker, Brancusi sait « *épier constamment le matériau, lui céder docilement, pour soudain le tromper* »<sup>18</sup>, décrit clairement la démarche de l'artiste.

<sup>16</sup> Bachelard, Gaston apud Geist, Sidney, *Le Baiser de Brancusi*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1999, p. 11.

<sup>17</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 240.

<sup>18</sup> Welcker, Carola Giedion, *Constantin Brancusi*, Meridiane, Bucarest, 1981, p. 63.



Du reste, le sculpteur ne se contente pas de dire que « *L'artiste doit être l'instrument [...] qui aide l'essence cosmique de la matière à se transformer en une existence réellement visible* », il dit également que « *L'art se réalise comme un crime parfait* »<sup>19</sup>. Son travail artistique se meut entre les pôles de la réduction du subjectif et du calcul artistique, qui est un maximum de contrôle de l'attribution de la forme.

Avec le *Commencement du monde*, Brancusi insiste aussi sur l'essentielle dimension tactile du marbre, fait pour être poli, caressé, palpé. D'autres sculptures encore, travaillées en marbre, ont même reçu leurs noms du matériau: *La Nègresse blonde* étonne par la pureté de la forme et l'ingéniosité de l'association entre le marbre blanc et le titre qui renvoie à un référent.

Laurens, Zadkine, Brancusi, Csaky, Ernest exécutent des œuvres où la trace du burin se lit sur la texture des pierres. Au moment où Brancusi réalise le *Baiser* (1907), la pierre est alors une matière relativement peu utilisée, qu'on ne peut pas délimiter la technique de la taille directe.

*La Sagesse de la Terre*, le *Baiser*, taillés en pierre, sont des volumes monolithiques fermés destinés à faire sentir la présence latente d'un mystère ou d'un esprit divin. Ils gardent les caractéristiques du matériau et donnent l'impression de primitif, de stabilité, d'immutabilité, comme dégagés des contingences de l'histoire. Le sculpteur établit un dialogue parfait entre les thèmes de ses créations et le matériel dont elles sont réalisées.

Donnée « d'un seul bloc », illustrant au sens strict du terme la vocation « monolithique » d'une grande partie de la sculpture classique, la pierre fait masse. Pour illustrer la conviction de l'artiste, les matériaux sont des substances qui interviennent au grand cycle de la nature, *La Table du Silence* et les sièges du jardin sont insérés dans un cadre naturel.

Le bois est un des matériaux privilégiés par Brancusi; c'est pourquoi beaucoup de ses œuvres sont d'abord exécutées en ce matériau, pour être ensuite transposées et transcrites en bronze, marbre, cuivre ou acier. L'artiste hérite de ce point de vue toute une science ancestrale, l'artisan pouvant découper une forme dans une seule buche. Ce respect de la norme et des dimensions du matériel brut se retrouve dans toute son œuvre.

Entre 1914 et 1924, Brancusi réalise la plus grande partie de ses œuvres en bois. Le chêne est son matériau de prédilection, mais il recourt aussi au noyer, à l'érable et aux bois exotiques. Il achète souvent des bois de récupération, en particulier des poutres en vieux chêne, qu'il trouve chez des démolisseurs. Le choix

---

<sup>19</sup> Brancusi apud *Omagiu lui Brancusi*, ed. cit., p. 243.

de ces poutres, patinées et porteuses d'empreintes d'une autre vie, souligne une fois de plus, sa volonté de déjouer les attentes et les exigences de l'esprit moderne.

L'extrême liberté d'invention et la variété des images sont frappantes dans le répertoire de ces œuvres. Les déformations audacieuses, les volumes plus abstraits et anguleux, la juxtaposition d'éléments disparates donne la sensation d'une vision improvisée, impossible à atteindre dans un matériel plus dur. D'ailleurs, les photographies prises par Brancusi dans son atelier établissent que les fonctions mêmes des socles et des sculptures, à défaut d'être prédéterminées, sont interchangeables.

Certaines pièces en érable ou en noyer, taillées, dans un seul morceau de bois, de forme plus homogène et s'attachant à des motifs plus familiers (portraits ou bronzes) donnent lieu à des variantes en bronze, tout comme ses œuvres en pierre. À l'inverse, chaque œuvre assemblée en chêne, dans sa disposition définitive, est une œuvre unique, dont les formes saccadées, la texture et les couleurs ne peuvent être reproduites. Plus que toutes les autres, ces sculptures incarnent une puissance magique qui s'exprime dans un vocabulaire et une syntaxe symboliques. Toute reprise peut tuer la spontanéité et l'authenticité de l'expression qui les informe.

Les exégètes étrangers trouvent dans cette création en bois une forte influence africaine; certains ont même fait l'inventaire des formes et des motifs d'Afrique qu'ils ont eu l'impression de déceler dans les œuvres en chêne exécutées à partir de 1913. *La Petite fille française* de 1914 montre le long cou et les cannelures caractéristiques de l'art de la Côte-d'Ivoire et du Cameroun, entre autres. La silhouette du portrait de *Madame L.R.* de 1914 - 1917 semble tirer son inspiration des reliquaires mahongwe du Gabon. La superposition d'*Adam et Ève* de 1921 rappelle certaines sculptures dogon dans un personnage masculin est surmonté d'un personnage féminin. L'inspiration de la *Chimère* de 1915 - 1918 pourrait provenir d'un masque - heaume baoulé, tandis que celle de *l'Enfant prodigue* de 1914-1915 d'un masque baga - nimba. La *Cariatide* de 1914 - 1926, *Socrate* de 1912 - 1922, le *Roi des rois*, des années trente, font écho, à travers la posture, les proportions ou certains détails décoratifs, à tel ou tel art africain<sup>20</sup>.

Adeptes d'une conception moins radicale, William Tucker insiste sur le fait que cet usage du bois, qui devient à un moment donné si radical, n'est pas préconçu, mais suit à une série d'expérimentations et a, comme dans l'usage du marbre, une base réaliste. La sculpture paysanne roumaine et l'art africain offrent, tous les deux, à Brancusi, des modèles d'emploi clair et décisif du bois. « Sans doute, dit le critique, l'intérêt manifesté à l'époque pour l'art africain doit avoir représenté plutôt une difficulté qu'un guide pour Brancusi: pendant que Picasso et Braque étaient

<sup>20</sup> Apud Rowell, Margit, *Une œuvre moderne et intemporelle*, Gallimard, Paris, 1995, p. 43.

libres d'emprunter les simplifications de la forme de la sculpture africaine et de les transférer presque sans modifications dans leurs propres peintures, chez Brancusi une telle transposition était, évidemment impossible, car il travaille avec le même matériel »<sup>21</sup>.

Les exégètes roumains ne peuvent pas ignorer l'existence des rapports avec les formes de la sculpture nègre, car le phénomène se produit dans la création de beaucoup d'artistes européens après l'extinction du cubisme. Mais, ils observent que les relations de l'art brancusien avec la sculpture africaine ne dépassent pas l'assimilation des morphologies, presque toujours synthétisées avec les formes familières de l'an traditionnel roumain. Bien plus, Brancusi détruit *Le Premier pas*, sculpture qui témoigne trop de l'influence africaine, en gardant seulement la tête qui s'inscrit aujourd'hui dans la série des ovoïdes.

Le bois est marqué par le jeu de l'imagination, par le geste rempli d'humour et même d'ironie, indiqué pour les formes qui représentent le grotesque et le sauvage.

Face aux matériaux, l'outil se démultiplie lui aussi; il est devenu de plus en plus complexe. Ce qui n'exclut pas un rapport direct avec celui-ci, une sorte de sixième sens ou, tout bonnement, un savoir-faire. Ce qui s'est vérifié dans le cas de Brancusi: les grandes scies dont il se servait pour tailler le bois ne devaient aucunement être forcées, mais utilisées en les laissant naturellement couper le bois d'après leurs poids. Car l'outil, ce prolongement comme « naturel » des membres, entretient un rapport quasi organique avec le matériau.

### Socles

« Brancusi a réalisé des socles magnifiques, l'un d'eux est aussi beau, grand et élaboré qu'une sculpture. »<sup>22</sup>

N'importe quelle sculpture placée en dehors d'un ensemble architectural, doit avoir son « aura », s'assurer un endroit à part, un « espace milieu » en dehors de l'« espace limite » de son propre volume.

Chez Brancusi, la structure du socle contribue à mettre en évidence l'affirmation spatiale de la sculpture; il la protège en quelque sorte du désordre, des menaces et de l'arbitraire du monde réel. De cette façon, le socle sert de support à la sculpture dans un double sens: tout d'abord il la détache de l'environnement anonyme du monde corporel, et puis il sert d'appui pour l'attraction vers la liberté d'un espace plus vaste.

La méthode combinatoire s'épanouit le plus librement dans la forme des socles. C'est ici que se rejoignent, le plus directement, un nouveau problème de la

<sup>21</sup> Tucker, William apud Grigorescu, Dan, *op. cit.*, p. 89.

<sup>22</sup> Quinn apud Rowell, Margit, *op. cit.*, p. 46.

plastique qui ne connaît cette acuité virulente qu'au début de l'époque moderne et une nouvelle méthode de création. Le fait que, dans les salons du XIX siècle, les socles sont parfois cachés derrière de sombres draperies a aussi quelque chose de métaphorique: l'univers immaculé de l'idéal plane dans l'espace du regard incorporel. La nécessité de son soutien factuel est dissimulée en tant qu'objet de scandale. Avec la crise de la fonction de représentation de la sculpture, le socle et la question de la présence factuelle de la sculpture dans l'espace réel commencent à devenir un problème vers 1900.

Les socles de Brancusi sont, pour la plupart, des constructions de divers éléments empilés (ou du moins semblant l'être): des formes géométriques simples en bois ou en pierre, comme des cubes, des cylindres et des demi-cylindres; des morceaux de pyramides, des formes dentées ou des éléments en forme de croix grecque. Ces combinaisons sont ensuite modifiées en fonction des besoins, défaits et refaits différemment.

En général, le rapport socle - sculpture est marqué par un jeu de différences et de points communs qui donne une dimension expressive importante et supplémentaire à la sculpture. Brancusi utilise souvent la possibilité de modifier « l'expression » d'une sculpture en la combinant avec des socles différents. On pense à la genèse « *d'Adam et d'Eve* »: en 1917, le socle d'Adam, dont les contours en zigzag suggèrent le jaillissement vers le haut se continue par un énorme bloc en bois. Adam porte-t-il ce poids comme un destin des descendants, ou bien tente-t-il de s'en délivrer comme on croit le déceler dans le mouvement vertical de toute la sculpture? C'est l'époque où l'artiste pense que le matériau qui convient le mieux à la représentation humaine est le bois. La vie de l'arbre se transforme, tout naturellement en la vie de l'être humain.

A la même époque où il sculpte son *Adam*, il stylise également une image d'Eve, superposition d'hémisphères et de secteurs sphériques d'un sensualisme presque passionnel. Au bout de quelques années (vers 1921), Adam devient le socle de sa femme. Le bois qu'il porte sur sa tête acquiert maintenant un caractère allégorique: l'homme soutient sa femme. « *Eve se trouve en haut - et Adam en bas. Le devoir d'Eve reste la perpétuation de la vie. Charmante et pure, elle est la fertilité-même, un bouton qui s'ouvre, une fleur qui porte le fruit. Adam, qui se trouve en dessous, est celui qui se donne de la peine: il laboure la terre* »<sup>23</sup>, suggère Dan Grigorescu.

Un autre exemple signifiant pour la combinaison des socles est la *Princesse X*, d'abord présentée sur un socle en bois élevé faisant figure de corps ou sur un socle large en forme de meule. L'autonomie de la sculpture est soulignée ici par un

<sup>23</sup> Grigorescu, Dan, *Brancusi și arta secolului XX*, 100+1 Grammar, Bucarest, 1999, p. 98.

petit parallélépipède en pierre, glissé entre la figure et le tambour du socle. On retrouve également les lignes arrondies de cette œuvre sur un socle aux formes uniquement anguleuses. Lors de l'exposition de Brummer Gallery (1933), Brancusi la montre telle qu'on la voit encore dans son atelier: le tambour en pierre repris à ses dimensions est lui-même posé sur un socle denté qui contraste avec lui.

Dans les combinaisons des socles et des sculptures de Brancusi, il y a certains types syntaxiques et certaines relations structurelles récurrentes; par exemple l'allusion, tel un écho, à un élément expressif de la sculpture, ou la répétition de ses proportions fondamentales dans le socle. Ainsi, les socles du *Coq* montrent presque tout le temps des éléments en forme d'escalier; dans l'association de la *Sorcière* et du *Chien de garde*, il existe une parenté dans leur rythme ternaire; dans l'ensemble avec le *Chef*, l'élément inférieur du socle annonce déjà sa tête. Pour la *Muse endormie*, la *Négresse blonde* ou la *Jeune fille sophistiquée*, un socle en forme de cylindre ou un disque soutiennent directement la forme verticale ou horizontale. Pour les œuvres en bois, le socle et la sculpture sont souvent inextricablement liés; pour la *Chimère* et *l'Esprit de Buddha*, la limite entre socle et sculpture est presque insaisissable.

Tout à fait différent est le jeu et le contre-jeu des formes opposées: ici se crée une nouvelle unité, profondément tendue, comme pour la *Plante exotique*, les éléments organiques et constructives génèrent par leurs contrastes un nouvel ensemble. Dans la première version de la *Maïastra*, l'alternance des trois socles superposés, le cube, les cariatides et puis un autre cube, produit une ample gradation, une progression lente vers la sculpture elle-même.

Les socles qui accompagnent les *Oiseaux* pendant toute leur transformation, sont soit de courtes colonnes cylindriques, soit des formes trapézoïdales disposées en échelle, verticales ou horizontales, évoquant souvent la progression ascendante qui, dans la *Colonne sans fin* en devient leitmotiv monumental. Pour les sculptures ovoïdes couchées, le *Nouveau-Né*, ou le *Commencement du monde*, ou pour l'ellipse du *Poisson*, Brancusi choisit un disque de métal poli, ou un double tambour, dont la deuxième moitié, un peu retirée, sert comme support à la première: pierre de meule ou table rustique en pierre - telle qu'on la voit dans l'atelier de Brancusi. Les disques métalliques minces, ronds ou ovales, destinés par Brancusi comme support pour les bronzes couchés, reflètent l'image, doublent la forme, dilatent l'espace et élargissent le volume.

En y regardant de plus près, la correspondance, pareille à un écho, s'intensifie ici jusqu'à devenir une symétrie de construction englobant le socle et la sculpture. On retrouve une correspondance analogique dans une composition avec *Etude pour madame Eugène Meyer Jr.*, avec *Socrate* couronné d'une *Coupe* et avec *Le Roi des rois*, dont la réduction inférieure, caractérisée par des formes négatives

ovales, est en quelque sorte un écho de la tête. Résonances formelles dans socle et sculpture, correspondances semblables à des échos et réflexions symétriques dans la répartition des formes fondamentales: peut-être l'artiste veut-il montrer que la matière de la structure géométrique et la forme animée sont apparentées, dans le sens où la forme animée semble être en quelque sorte l'intensification maximale de la matière.

Brancusi a déclaré un jour au cours d'une conversation que le socle doit être une partie de la sculpture. Etant donné qu'il combine ses sculptures avec des socles toujours nouveaux, l'ensemble formé par la réunion d'un socle et d'une sculpture ne doit cependant pas être considéré comme une composition définitive, et le fait que le socle est devenu une partie de la sculpture ne signifie pas que cette même sculpture ne peut être combinée avec un socle différent. En proclamant cette exigence, Brancusi veut plutôt dire que le socle doit s'accorder avec la sculpture qu'il porte. Les œuvres sont des corps sonores qui, frappés chacun différemment par leur socle, produisent des formes sonores distinctes.

La question du statut d'œuvre d'art des socles de Brancusi est controversée. Les uns veulent qu'ils soient tous, sans exception, compris comme des objets décoratifs, comme de simples supports d'une œuvre ayant, à la différence des socles, le caractère d'une conception artistique; les autres considèrent les socles - comme presque tout ce que Brancusi a fabriqué en bois: tables, tabourets, sabots - dans leur majorité comme des sculptures. Le point de vue le plus convaincant est intermédiaire, celui qui considère comme des sculptures les socles particulièrement complexes ou mis en évidence d'une autre manière<sup>24</sup>.

On ne peut pas affirmer avec certitude quel statut artistique Brancusi réserve à ses socles; peut-être adopte-t-il ici une attitude non théorique et plutôt indécise. Une seule chose est certaine, c'est que tout jugement qui réclame une réponse de principe masque, en supprimant l'ambivalence du statut de ces combinaisons, un état de choses qui est essentiel pour fixer leur position historique: le changement dans la notion d'œuvre elle-même et le déplacement des limites de l'art qui s'accomplissent au cours de ces années.

Ces montages hétéroclites de formes et de matières, d'abstrait et de figuré, de lignes courbes et de lignes droites, de géométrique et d'organique, constituent le sens-même de la sculpture. Car la diversité des configurations correspond, pour l'auteur, à un même principe fondateur aux visages multiples, à une même énergie primordiale, intemporelle et universelle. Les contradictions ne sont qu'apparentes et donc sans importance.

---

<sup>24</sup> Geist, Balas apud Bach, Friedrich Teja, *op. cit.*, p. 30.