

Raluca Cristina SARĂU*

**MODERNITÉ ET INTEMPORALITÉ CHEZ BRÂNCUȘI
LA SAGESSE DE LA TERRE. LE BAISER**

**MODERNITATE ȘI ATEMPORALITATE LA BRÂNCUȘI.
CUMINȚENIA PĂMÂNTULUI. SĂRUTUL**

-Rezumat-

Constantin Brâncuși rămâne o personalitate enigmatică a vremii sale. Dacă imaginea omului, cea care a ajuns până la noi, este ambivalentă, opera sa este tot atât de importantă, deoarece sfidează analiza. Dificil de stabilit în ceea ce privește sursele, fără o descendență directă, opera lui Brâncuși ocupă un loc special în istoria sculpturii moderne a secolului douăzeci. Totuși, exegezele și interpretările sunt numeroase. Pentru unii critici, sculptorul rămâne dator originilor sale românești, fiind un moștenitor al vechii tradiții a cioplirii directe a lemnului și pietrei și cu o anumită tendință spre misticism. Pentru alții, stabilirea sa la Paris este esențială, datorită influențelor pe care le-ar fi putut primi din arta cubistă, dadaistă și suprarealistă sau din arta africană sau egipteană. Dar, chiar dacă nici una dintre aceste presupuneri nu este de neglijat, fiecare dintre ele oferă doar o perspectivă parțială asupra personalității sale secrete. Obiectivele sale constante și unitatea formală excepțională a sculpturii sale fac opera și mai dificil de analizat; este munca sa de o viață care, la o primă vedere, pare să nu se fi schimbat deloc, fără modificări de stil sau teme care ar putea ajuta la înțelegerea maturizării conceptelor și formelor. Lucrarea își dorește să analizeze *Cumințenia pământului și Sărutul*, două sculpturi ce reprezintă o desprindere totală de operele sale anterioare, ca și de sculptura epocii, o ruptură vizibilă prin simplificarea stilizată, simetria frontală și relativă ce le caracterizează.

Cuvinte cheie: Constantin Brâncuși, *Cumințenia pământului, Sărutul*, modernitate, atemporalitate.

* Universitatea „Dunărea de Jos” Galați (raluca.dragomir@ugal.ro).

**MODERNITY AND ATEMPORALITY AT BRÂNCUȘI.
LA SAGESSE DE LA TERRE. LE BAISER**

-Abstract-

Constantin Brancusi remains an enigmatic personality of his time. If the image of the man, the one that reached us, is ambivalent, the work is just as important, as it defies analysis. Difficult to place on its sources, without any direct lineage, Brancusi's work occupies a special place in the history of modern sculpture of the twentieth century. However, exegeses and interpretations abound. For some critics, the sculptor is largely indebted to his Romanian origins, an heir of the ancient tradition of the direct carving of wood and stone and marked by a certain tendency to mysticism. For others, his settling in Paris is essential, due to the influences he might have undergone - those of Cubism, Dadaism and Surrealism, the styles of his time or the African figurines and the Egyptian art. But if none of these assumptions is negligible, each of them offers only a partial perspective on his secret personality. The constancy of his objectives and the exceptional formal unity of his sculpture make his work even more refractory to analysis. Because it is the work of a lifetime, which, at first glance, seems to show no change, no sequence styles or themes that may help understand maturation in its concepts or forms. The aim of this paper is to analyse *La Sagesse de la Terre* and *Le Baiser*, two sculptures that represent a radical swerve from Brancusi's previous attempts, as well as the sculpture of his time, a visible break in the stylized simplification, the frontal and the relative symmetry that characterize them.

Keywords: Constantin Brancusi, *La Sagesse de la Terre*, *Le Baiser*, modernity, atemporality.

Motto : « L'image de la sagesse couvre tout le monde. Elle ne porte en elle d'autre énigme, peut-être, que l'énigme du devenir de l'être humain (...). C'est comme si Brancusi eut sculpté non pas l'accession à l'existence d'une chose de cette terre, mais l'accession à l'existence, à l'humain, de la Terre même. »¹

Introduction

Ascète pour les uns, bon vivant pour les autres, Brancusi reste une personnalité énigmatique. Si l'image de l'homme, celle qui nous est parvenue, est ambivalente, l'œuvre l'est tout autant. Car, plus encore que celle de tout autre grand artiste, elle échappe à l'analyse. Difficile à situer quant à ses sources, sans descendance directe, l'œuvre de Brancusi occupe une place à part dans l'histoire de la sculpture moderne du XX^{ème} siècle.

Cependant, exégèses et interprétations abondent. Pour les uns, largement redevable de ses origines roumaines, le sculpteur est héritier d'une tradition millénaire de la taille du bois et marqué par une certaine propension au mysticisme. Pour les autres, son installation à Paris est essentielle, en raison des influences qu'il aurait pu subir – celles du cubisme, du dadaïsme ou du surréalisme, les styles de son époque – mais aussi pour sa rencontre avec les œuvres de Rodin, de Medardo Rosso, de Gauguin, ainsi qu'avec certains arts non-européens. Sa fréquentation du Tout-Paris artistique – notamment Modigliani, Le Douanier Rousseau, Roché et Duchamp, Picabia, Tzara, Léger et Satie – est aussi invoquée comme significative. Enfin, pour d'autres encore, Brancusi aurait été un ermite et un mystique dans la lignée du moine tibétain Milarepa, de la biographie duquel il aurait fait l'un de ses livres de chevet. Or, si aucune de ces hypothèses n'est à négliger, chacune d'entre elles n'offre qu'une perspective partielle sur une personnalité secrète et sur un itinéraire singulier.

La constance de ses objectifs et l'unité formelle exceptionnelle de sa sculpture rendent son œuvre d'autant plus réfractaire à l'analyse. Car il s'agit de l'œuvre de toute une vie, qui, de prime abord, ne semble montrer aucune évolution, aucun jalonnement par étapes, aucune séquence de styles ou de thèmes qui puissent aider à comprendre une maturation dans ses concepts ou ses formes. Bien au

¹ Noica, Constantin apud Grigorescu, Dan, *Brancusi*, Editions Meridiane, Bucarest, 1984, p. 54.

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

contraire, après avoir découvert ses thèmes entre 1900 et 1925, Brancusi les a inlassablement repris, avec d'infimes variations, jusqu'à sa mort en 1957. Car – il faut bien insister sur le point – aucun artiste au XX^{ème} siècle n'a exploité autant que lui la notion de série, et cela d'une façon si singulière.

Dans le contexte des années 1907-1910, Brancusi se tourne, ou plutôt qu'il retourne à la technique de la taille directe ; bien que celle-ci évoque la formation de jeunesse, sa familiarité avec les techniques artisanales ainsi que sa connaissance des matériaux, ce retour témoigne de la volonté de l'artiste de faire une sculpture autre que celle pratiquée en son temps, non par désir de se distinguer, mais en raison de ses convictions profondes. On associe le retour à cette technique à deux œuvres fondamentales : la *Sagesse de la Terre* et le *Baiser*.

La Sagesse de la Terre

Bien qu'il soit difficile de déterminer leur inspiration exacte, ces deux sculptures représentent une rupture radicale avec les tentatives antérieures de Brancusi, ainsi qu'avec la sculpture de l'époque, rupture visible dans la simplification stylisée, la frontalité et la symétrie relative qui les caractérisent. Dans les deux œuvres, les bras serrés au corps, les corps enlacés de l'une, les genoux pliés de l'autre s'inscrivent dans un bloc rectangulaire. Ce respect du bloc d'origine et de ses dimensions brutes est analogue à la pratique à l'œuvre dans les arts archaïques. Et, en effet, l'impression d'une énergie spirituelle fortement concentrée dans une masse compacte ne dément pas cette analogie.

À la recherche d'un sentiment du sacré, d'une pureté et d'une intemporalité des formes, Brancusi s'oriente naturellement vers les arts archaïques qui expriment l'essence des choses dans des formes simples.

On assiste à une grande diversité d'opinions concernant ces deux œuvres et, peut-être, il serait plus prudent d'attribuer la stylisation particulière de cette période à une référence générale aux arts anciens. Plus précisément, ces œuvres semblent manifester un syncrétisme ou une synthèse de plusieurs apports stylistiques et iconographiques, sans qu'aucun d'eux ne soit prééminent.

Le mystère de la Terre, sa sagesse s'incarnent chez Brancusi en une déité qui semble surgie des temps immémoriaux : personnage féminin, assis, jambes en crochet et bras croisés. Le traitement plastique mêle massivité (tête disproportionnée, absence du cou) et délicatesse (rondeur des bras, ductilité des seins). Le visage est plat, les cheveux signifiés par des rainures parallèles, comme dans le *Baiser* ; pas d'oreille du côté droit. Les traits du visage surprennent : contrairement à l'ensemble de l'œuvre traitée en ronde bosse achevée, ceux-ci paraissent esquissés et gravés plutôt que sculptés à proprement parler. Les yeux sont deux amandes vides et dénivelées, tournés vers l'intérieur mystérieux. Le front, le nez et la bouche semblent avoir été partiellement détruits par le temps et

les intempéries, comme sur quelque idole récupérée lors des fouilles archéologiques. C'est la terre, pondérée, secrète, à la fois vie et mort.

La *Sagesse* de la Terre a provoqué de longues discussions et des comparaisons avec des œuvres ressortissant de la civilisation roumaine ou d'autres cultures. Mais, fait significatif, les arguments invoqués ne visent pas seulement les ressemblances morphologiques, ils se rapportent de manière significative aux sources et aux affinités spirituelles de l'œuvre brancusienne. Le territoire de telles comparaisons est, assurément, plus large et sa définition implique une connaissance des traditions appartenant à différentes civilisations. C'est pourquoi les conclusions peuvent être subjectives, déterminées par une meilleure connaissance de l'une ou de l'autre des réalités culturelles des différentes zones géographiques et par les moments de l'évolution des idées philosophiques et artistiques.

Petru Comarnescu, l'un des plus sérieux commentateurs de l'œuvre brancusienne, propose une explication intéressante qui rattache l'œuvre de Brancusi au « Caloïani », figurines anthropomorphes impliquées dans un rite consacré à la fertilité de la terre et à l'invocation de la pluie, que modelaient autrefois les femmes et les jeunes filles de la campagne. Pendant les périodes de sécheresse, ces figurines d'argile étaient placées dans un petit cercueil et enterrées à proximité du puits du village pour troubler les nuages et les eaux comme il arrive toujours avant la pluie.²

Mais les « Caloïani » sont représentés en général sous l'aspect d'hommes aux bras croisés sur la poitrine ; les folkloristes les identifient avec le principe masculin du ciel d'où ils doivent amener la pluie. La *Sagesse*, elle, appartient à la Terre en tant que dépositaire des forces de la nature, mais aussi à la divinité qui ne parvient pas à dispenser la fécondité quand le ciel refuse d'ouvrir l'écluse de ses pluies. L'esprit brancusien établit un rapport entre les éléments de la nature : la terre, le soleil, l'air et l'eau. Le mythe folklorique du renouvellement trouve dans l'œuvre brancusienne des transmutations et des corrélations complexes ; l'artiste transfigure les significations archaïques du folklore roumain, sans ignorer toutefois les mythes d'autres cultures.

Les rapports de cette sculpture avec la civilisation archaïque sur le territoire roumain est signalée en 1910 par Alexandru Vlahuta, qui découvre « un épouvantail taillé dans la pierre dans l'attitude d'un être saisi par le froid de l'éternité », un type de « divinité étrange trouvée sous les ruines d'un temple antique », qui « aurait pu être taillé il y a trois ou quatre mille années », dont les yeux regardent « vers l'intérieur, dans le mystérieux infini au-dedans ».³ Beaucoup

² Comarnescu, Petre apud Grigorescu, Dan, *Cumințenia pământului*, Editions Meridiane, Bucarest, 1988, p. 77.

³ Vlahuță, Alexandru apud Grigorescu, Dan, *Brancusi, op. cit.*, p. 56.

plus tard, en 1943, Oscar Walter Cisek identifie des figures païennes et des éléments thraces.

Ionel Jianu observe que la sculpture représente « une figure d'aspect primitif, accroupie dans la position accoutumée des vieilles d'Olténie⁴ ». Mais l'horizon de compréhension de cette œuvre de dimensions modestes s'ouvre encore plus largement lorsqu'on tente de déchiffrer l'énigme qui flotte sur ses traits innocents, sur ce regard qui considère sans étonnement le monde alentour. Constantin Noica remarque que l'artiste a réussi à « suggérer l'infini dans une forme finie, le vol dans l'immobilité et dans la matière inerte, l'identité dans une pluralité qui ne tient pas à la répétition, il a exprimé tout cela dans une statue du début de sa carrière – *La Sagesse de la terre* »⁵. C'est bien là, en fait, le miracle de cette pierre tellurique qui contient le sens de l'existence de tous les êtres, de la métamorphose du minéral en vital, de l'invisible en palpable.

Les déités de l'ancien Egypte et d'Assyrie, quelques reflets de l'iconographie indienne et océanienne, figures mycéniennes et thraces, grecques, précolombiennes, de l'Art nègre, toutes sont évoquées dans la tentative d'élucider le secret de l'œuvre brancusienne. Ainsi, Brancusi est-il soupçonné d'avoir reçu des suggestions importantes au musée Guimet d'art indien de Paris. L'orientaliste Sergiu Al. George précise de façon significative : « Quelque important que puissent paraître ces faits, ils se situent dans le domaine des influences, et les influences restent pourtant à la périphérie de l'œuvre de génie et ne peuvent pas contribuer à la compréhension directe de celle-ci... Pendant que les influences appartiennent à l'histoire, à l'accidentel et, donc, au détail, les confluences sollicitent la totalité de l'ensemble qui, dans le cas du répertoire des formes symboliques, peut-être plus révélateur que dans d'autres contextes »⁶.

Très convaincante est la démonstration de Constantin Noica. Le philosophe parle de l'observation de Ionel Jianu – selon lequel le nom donné par Brancusi a, en roumain, plusieurs acceptations : « sagesse » correspond plutôt à « sophrosyne » (tempérance, prudence), en grec, qu'à « sophia » (intelligence, ingéniosité). Parmi les significations que le jeune donne à la sagesse, dans le dialogue *Charmides* de Platon, on trouve également celui de « certaine forme de silence », ce que, relève Noica, ne peut être refusé à la *Sagesse de la terre*. « Les trois autres éléments fondamentaux du monde n'ont pas besoin d'être apprivoisés (...). Le feu est la sagesse-même ; l'air est indifférent et relâché ; l'eau est l'élément de la vie végétale et animale. Mais seule la Terre peut donner voie libre

⁴ Jianou, Ionel, *Brancusi*, Editions Arted, Paris, 1964, p. 86.

⁵ Noica, Constantin apud Grigorescu, Dan, *Brancusi și arta secolului XX*, Editions 100+1 Grammar, Bucarest, 1999, p. 49.

⁶ George, Sergiu-Al apud Roché, Henri-Pierre, *Souvenirs sur Brancusi*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 92.

au rêve de la nature et, finalement, de la nature humaine »⁷. Cette théorie confirme l'acceptation archétypale de Jung, qui croyait que parmi les éléments, deux sont actifs – le feu et l'air, et deux passifs – l'eau et la terre.

Noica s'arrête aussi sur un autre aspect de la sculpture : l'asymétrie des deux côtés. La moitié droite est beaucoup plus ennoblie que la moitié gauche. Certains physionomistes croient pouvoir lire le caractère de l'homme dans l'asymétrie de son visage. Ils témoignent que les deux moitiés sont différentes : la moitié gauche représente le côté féminin, la moitié droite le côté masculin. Les deux expriment une multitude de nuances qui caractérisent la personne. En s'appuyant sur cette théorie, le philosophe semble déceler sur la moitié gauche le caractère primitif et sur l'autre côté la réflexion de l'humanité.

D'autres exégètes interprètent la *Sagesse de la terre* et le *Baiser* comme deux œuvres complémentaires. Brancusi lui-même ouvre une piste de recherche lorsqu'il dit : « La *Sagesse* est le *Baiser* à l'envers »⁸. Ion Pogorilovski considère que le *Baiser* du cimetière de Montparnasse marque une assimilation complète de la *Sagesse*. Il soutient sa théorie non seulement par les nombreux éléments formels – la figure aplatie, le quadrilatère formé par l'enlacement des bras – mais aussi par l'observation de l'unité de contenu, l'intégration de toute l'idée qui est à la base de l'apparition de la *Sagesse*.

Un point de vue tout à fait particulier se retrouve dans l'étude de Cristian Robert Velescu – *Brancusi, inițiatul*. Il applique la méthode iconologique dans l'étude de la création brancusienne, une démarche moins habituelle, sinon téméraire. Il s'agit de la corroboration des œuvres analysées à un texte ou une situation culturelle et historique déterminée, avec l'information qui réside dans la construction formelle de l'œuvre ; à son avis, les deux éléments peuvent récupérer le sens originare d'une sculpture. Le critique considère la philosophie platonicienne comme une des sources de la création de Brancusi, et fonde son interprétation de la *Sagesse* sur un fragment du dialogue *Le Banquet*. Ainsi, les deux œuvres se constituent dans un substitut plastique du texte ; interprétés simultanément, elles illustrent le passage entier concernant l'être androgyne, la punition infligée par les dieux et les conséquences.⁹

⁷ Noica, Constantin apud Grigorescu, Dan, *Brancusi și arta secolului XX, op. cit.*, p. 56.

⁸ Brancusi, Constantin in *Omăgiu lui Brancusi*, volume édité par la revue *Tribuna*, Sibiu, 1976, p. 250.

⁹ Velescu, Cristian-Robert, *Brancusi inițiatul*, Editions Editis, Bucarest, 1993, p. 48.

Cette longue citation¹⁰ fait partie du discours d'Aristophane et se constitue, selon Velescu, en une prémisse iconographique des deux œuvres de Brancusi. Cristian-Robert Velescu perçoit dans la lumière du texte platonique quelques détails de la sculpture brancusienne qui ne sont pas dépourvus d'intérêt : si la Sagesse protège son ventre avec les genoux et les bras, c'est car elle veut cacher les signes de sa punition ; et si elle semble se trouver dans un état de prostration, c'est comme si Brancusi l'avait surprise au moment-même de sa séparation du côté masculin.

Dans cette perspective, l'auteur affirme que la *Sagesse*, représentant un nu féminin, est une des moitiés de l'être androgyne, dont la légende apparaît dans le Banquet de Platon. C'est pourquoi – dit Velescu – l'œuvre a été nommée la *Sagesse de la Terre* : le personnage est sage car il vient de subir la punition divine et se conforme aux préceptes de cette pédagogie de la terre, car elle est la moitié féminine de l'androgyne, fille de la terre. Le critique poursuit son argumentation et associe ce texte à la variante du *Baiser* du cimetière de Montparnasse. La continuité de sens de la *Sagesse* et du *Baiser* devient évidente, dit Velescu ; par cela, se produit une reformulation plastique du mythe de l'androgyne.

Pour d'autres exégètes encore, les deux œuvres témoignent de la culture originelle. Carol Sandburg se rend compte que « Brancusi connaissait si bien les origines, savait d'où elles venaient et où elles allaient ; il était à la recherche des secrets des premiers et plus anciens façonneurs de formes »¹¹. Figures hiératiques

¹⁰ « (...) Autrefois, l'espèce humaine comportait trois genres ; non pas deux comme à présent, mais, en outre de mâle et de femelle, il y en avait un genre distinct, l'androgyne, qui, par la forme comme par le nom, participait des deux autres ensemble, du mâle comme de la femelle (...). Chacun de ces hommes était, quant à sa forme, une boule d'une seule pièce, avec un dos et des flancs en cercle ; il avait quatre mains et des jambes en nombre égal à celui des mains ; puis, sur un cou tout rond, deux visages absolument pareils entre eux (...). Originellement, le mâle était un rejeton du soleil ; la femelle, de la terre ; de la lune enfin, celui qui participe de l'un et de l'autre ensemble, attendu que la lune participe des deux autres ensemble (...) Leur force et leur vigueur étaient d'ailleurs extraordinaires, et grand l'orgueil. Or, ce fut aux Dieux qu'ils s'attaquèrent... » ; « Zeus (...) coupa les hommes en deux, il enjoignit à Apollon de lui retourner le visage, ainsi que la moitié du cou, du côté de la coupure, afin que l'homme devint plus modeste ; il avait l'ordre aussi de remédier aux suites de l'opération. Et le voilà qui retournait les visages qui, ramenant de tous les côtés les peaux sur ce qui aujourd'hui s'appelle le ventre, les liait fortement vers le milieu du ventre, en ne laissant qu'une ouverture : ce que précisément nous appelons le nombril, pour servir à commémorer l'état ancien. [...] Or quand la nature de l'homme eut été ainsi dédoublée, chaque moitié, regrettant sa propre moitié, s'accouplait à elle, s'enlaçaient mutuellement dans leur désir de se confondre en un seul être, finissant par mourir de faim, et, en somme, de l'inaction causée par leur refus de faire quoi que ce soit l'une sans l'autre. ». Platon, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1942, pp. 716-718.

¹¹ Sandburg, Carol apud Grigorescu, Dan, *Brancusi, op. cit.*, p. 60.

de l'être humain, ces deux sculptures veillent ensemble aux frontières de l'apparition de la vie des formes inanimées de la pierre. Elles présupposent le sens d'un monde ancien, d'où naissent aussi les contes : leur métaphore dévoile les significations originaires. Brancusi donne une réponse qui dépasse les limites habituelles de la reconsidération de la mythologie ancienne ; ses œuvres témoignent de son génie de créer à travers les symboles d'une civilisation répandue sur un territoire précisément délimité, un système de significations et de valeurs qui contient des références aux traditions spirituelles du monde entier.

Le Baiser

Si pour l'histoire de l'art, 1907 est l'année des *Demoiselles d'Avignon*, le célèbre tableau de Picasso, pour Brancusi, cette année marque le moment le plus significatif dans la constitution d'une vision personnelle. *Le Baiser* qu'il sculpte alors ajoute une nouvelle dimension à une collaboration destinée à absorber les essences et à s'opposer à l'éphémère, à l'effet brillant mais fragile de la lumière.

En sculptant le *Baiser* Brancusi rompt avec son passé, dans un effort de volonté, d'intelligence et d'imagination. Rien ou presque rien n'annonçait la poésie propre de cette sculpture, son invention dense et réservée. Comparée à tout ce qui la précède, elle semble sortie d'une nouvelle main ; un de ses critiques avait d'ailleurs écrit qu'elle « semblait venir de nulle part »¹².

Le Baiser semble passer pour une déclaration d'indépendance destinée à s'opposer à Rodin en tous points. Grâce à sa technique-clé – la taille directe – Brancusi peut s'émanciper du maître et travailler sur de nouveaux paramètres.

La sculpture se présente comme un bloc de pierre à peine dégouché, dans lequel s'inscrivent deux bustes vus de profil parfaitement accolés l'un à l'autre. Seule la différence des cheveux et le sein légèrement apparent de la femme permettent de percevoir la présence des deux êtres. La jonction parfaite des bouches et des yeux et l'enlacement des bras métamorphosent les personnages en un être unique, vu de face. Cette double présence accentue fortement l'unité du bloc de pierre et apparaît comme une métaphore de l'artiste face à sa matière. Mais les amants sont unis seulement par les lignes horizontales visibles des bras, mais aussi par les horizontales secrètes, que l'on devine implicitement dans l'échange des regards, l'attouchement des lèvres, l'imbrication des poitrines : ils sont liés de l'intérieur à l'extérieur.

Le Baiser de Brancusi est fait en pierre rude, vigoureuse, différente du marbre à la surface polie. Aucun des sens qu'il représente ne saurait être détaché de la nature du matériel dans lequel il est sculpté. De tous les matériaux de la

¹² Tucker, William apud Geist, Sidney, *Le Baiser de Brancusi*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, p. 44.

sculpture, c'est la pierre qui appartient le plus directement au tellurique ; l'axe, d'un côté et de l'autre duquel sont construits symétriquement ces volumes emblématiques, semble être la ligne de force de la gravitation qui l'appelle vers la terre. Lorsque, parlant du *Baiser* brancusien, les commentaires utilisent le mot de *monolithe*, ils n'usent pas simplement d'une métaphore, mais entendent très exactement un morceau de pierre planté dans l'espace : « Non seulement l'axe qui sépare les deux corps tout en les unissant, mais toutes les lignes qui suggèrent la chevelure des personnages se dirigent vers la terre. Dans aucune autre œuvre de Brancusi cet appel de la terre n'agit aussi tyranniquement que dans celle-ci, qui célèbre un moment de détachement du matériel, de l'évasion dans un monde des sentiments. »¹³ Ce sens d'opposition à la mort, d'arrêt du glissement vers la terre, devient encore plus clair dans la variante de 1910, celle du cimetière de Montparnasse.

Du reste, l'artiste lui-même le dit au cours d'un entretien avec l'historien de l'art Bogdan Urbanowicz : « Travaillant longuement, comme d'habitude, à cette sculpture, je me suis rendu compte combien le reflet des formes extérieures de deux personnes peut être éloigné de la vérité. [...] J'ai voulu, en fait, créer une œuvre qui n'évoque pas un seul couple, mais tous les couples qui se sont aimés et se sont succédés sur la terre avant de la quitter. Chacune de mes œuvres est engendrée par un sentiment pareil. »¹⁴

Le baiser est un thème éternel dans l'art ; il véhicule universellement et depuis l'Antiquité la représentation de l'intime. Le *Baiser* de Rodin, réalisé en 1888, marque un apogée dans le traitement du thème au XIX^e siècle, inspirant toute une génération d'émules. Le *Baiser* de Brancusi, de petite taille, ramassé, en calcaire banal, défie le marbre fuselé et luisant et constitue un paradigme de polarité esthétique. Les personnages de Rodin sont un homme et une femme de grande beauté, immédiatement identifiables ; leur anatomie suggère le mouvement et une existence dans le temps. Chez Brancusi la différence des sexes est indiquée par de légères variations. Leur baiser s'accomplit dans un présent éternel, sans prélude ni suite ; il est aussi immobile que la pierre dans laquelle il est taillé. À la différence de Rodin – où la tête de l'homme est au-dessus de celle de la femme, chez Brancusi, aucun personnage ne domine l'autre, ils sont égaux dans le baiser. Et, à proprement parler, chez Rodin, le baiser n'est qu'un petit élément à l'intérieur d'une mise en scène grande et complexe, alors qu'il est montré et a même une place centrale dans l'œuvre de Brancusi.

Au Salon de 1899, Emile Derré expose un *Chapiteau des baisers* en plâtre, qui est acquis par l'Etat. Quatre baisers, d'Amour, de Maternité, de Consolation et

¹³ Grigorescu, Dan, *Brancusi și arta secolului XX*, op. cit., p. 158.

¹⁴ Brancusi, Constantin apud Grigorescu, Dan, *Brancusi*, op. cit., p. 50.

de Mort, sont représentés aux angles, émergeant d'une matrice faite de fruits et de fleurs. *Le Baiser d'Amour* ressemble à celui de Brancusi, en montrant seulement la partie supérieure du corps et le sein de la jeune femme.

Sidney Geist frappe le lecteur avec une analogie audacieuse entre la peinture *La Musique* d'Henri Matisse et trois œuvres de Brancusi : le *Baiser*, la *Sagesse* et *Cariatide double*. L'auteur considère que ces trois sculptures appartiennent au même univers formel et sensible que plusieurs tableaux de Matisse : *La Musique*, *Le Jeu de Boules*, *Nymphes et satyre*. De là, une conclusion qui entre en contradiction avec les affirmations de Brancusi, de n'appartenir à aucun courant artistique : « Examiné dans le contexte de ce groupe de tableaux et de certaines peintures de Derain, l'œuvre brancusienne, entre 1908 et 1909 a manifestement une affinité avec le fauvisme tardif. »¹⁵

À considérer la même source¹⁶, le critique croit avoir trouvé trois facteurs qui semblent avoir contribué le plus directement à la création du *Baiser* par Brancusi : l'exposition de la *Figure accroupie*¹⁷ de Derain en 1907, la présence de l'œuvre de Matisse et la Rétrospective Gauguin de 1906, l'une des manifestations les plus importantes de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Le *Baiser* connaît huit versions, toujours en pierre, dont les dimensions varient, mais sans que cela modifie le motif initial. La nouveauté est apportée par la version de 1909, le soi-disant *Baiser du cimetière de Montparnasse* : il est en calcaire et semble avoir été découpé dans un bloc quadrangulaire. Légèrement plus large et plus profond que les deux versions précédentes, il est presque trois fois plus haut, révélant ainsi pour la première fois le corps entier des amants.

C'est à propos de cette version que Sidney Geist avance une autre théorie : il assimile la *Sagesse* au *Baiser* et insiste sur l'aspect sexuel de l'œuvre : « La nouvelle dimension et la figure d'ensemble du *Baiser* sont obtenus par la greffe, sur le motif canonique des deux torsos, des hanches et des jambes repliées, une configuration issue de la partie inférieure de la *Sagesse* et doublée afin que les jambes de l'homme se trouvent entre celles de la femme. [...] On peut dire que la *Sagesse* devient le *Baiser*, mais la métamorphose n'est pas d'ordre purement formel. La *Sagesse* montre une jeune femme timide qui protège son corps dans un mouvement de retrait face à l'amour. En assimilant la *Sagesse* au *Baiser*, qui montre un couple dans l'acte de l'amour, Brancusi soumet symboliquement le

¹⁵ Geist, Sidney, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La *Figure accroupie* montre un personnage dont les bras enserrent les jambes repliées et sont terminés par de larges mains aux doigts entrelacés. L'œuvre se présente comme ayant été taillée directement dans la pierre. Derain a préservé le caractère essentiel du matériel et a articulé une masse difficile, sans pour autant y faire de profondes incisions.

personnage de la première sculpture à l'acte de l'amour. L'innocence initiale du *Baiser* se transforme en une image d'une franchise païenne. »¹⁸

Certes, il y a d'autres opinions, différentes, qui attachent des sens nouveaux, profonds et peut-être plus proches de la conception de l'artiste. Petru Comarnescu rappelle que l'interprétation du *Baiser*, tel qu'il apparaît dans le cycle créé par cet artiste, provient d'une légende d'origine indo-européenne, passée par le folklore roumain. Le topos des arbres enlacés s'expliquerait par la croyance que les Roumains partagent avec d'autres peuples, que les arbres seraient des êtres vivants (et parfois, la réincarnation d'une âme). Les paysans roumains ont aujourd'hui la coutume de planter un arbre sur la tombe des jeunes morts avant leur mariage. Les ethnologues qui étudient le folklore roumain relatent que si deux jeunes gens qui s'aiment ne peuvent pas se marier par suite de la mort d'un d'eux, un plante sur la tombe de l'autre deux arbres si rapprochés que leurs branches s'entremêlent¹⁹.

Les exégètes roumains considèrent que le *Baiser* réévalue les valeurs d'une civilisation traditionnelle ; la même civilisation qui proclame la fusion du minéral et de l'organique et qui, dans la sculpture de Brancusi, « célèbre les fiançailles de l'homme avec les éléments, inscrivant cet art dans la chaîne d'une communion cosmique »²⁰.

En parlant du même *Baiser du cimetière de Montparnasse*, le critique français Pierre Quequen complète le sens profond de l'union dans l'éternité et attire l'attention sur les pieds serrés qui rappellent la majuscule M, comme « majuscule de la mort »²¹.

Margit Pogany voit la sculpture lorsqu'elle rend visite à Brancusi pour la première fois au mois de juillet 1910. À son avis, on y décèle « l'influence de l'art nègre, quelque chose d'alors assez nouveau »²².

Margit Rowell, qui reconnaît l'influence archaïque dans l'œuvre de Brancusi, différencie de manière très nette l'art africain de la création de l'artiste ; il s'agit d'un art tridimensionnel, dont la fonction est sacrée : une statuette africaine incarne l'esprit d'un ancêtre, elle ne le représente pas. Les formes schématiques pleines ou étranglées, les courbes et les plans coupés, ainsi que les rythmes saccadés perçus dans les arts d'Afrique, créent une symbolique de l'humain nettement plus abstraite²³.

¹⁸ Geist, Sidney, *op. cit.*, pp. 23-26.

¹⁹ Comarnescu, Petru, *Témoignages sur Brancusi*, Editions Arted, Paris, 1967, p. 72.

²⁰ Hăulică, Dan apud Grigorescu, Dan, *Brancusi, op. cit.*, p. 32.

²¹ Quequen, Pierre, apud Deac, Mircea, *Brancusi – surse arhetipale*, Editions Junimea, Iasi, 1982, p. 10.

²² Pogany, Margit apud Geist, Sidney, *op. cit.*, p. 32.

²³ Rowell, Margit, *Une œuvre moderne et intemporelle*, Editions Gallimard, Paris, 1995, p. 47.

Avec la quatrième version de 1912, Brancusi revient à la forme réduite du buste, mais cette fois la forme est étirée en hauteur. La grande taille des yeux et leur rapprochement, combinés à une plus grande rationalisation de l'ensemble, donnent l'illusion, sur les faces principales, d'un seul visage projeté hors de la pierre. Au fur et à mesure que le *Baiser* évolue, les amants s'approchent du principe d'unité. Les mains, comme d'habitude, n'ont pas plus de quatre doigts – et elles se rejoignent en formant un V inverse et aigu.

Lors de la vente de cette quatrième version, Brancusi explique dans une lettre à Walter Pach la raison pour laquelle la sculpture n'a pas de socle : « ...à propos d'une base pour le *Baiser*, il sera préférable qu'il soit mis tel qu'il est sur quelque chose à part, car toute sorte d'arrangement aura l'air d'une amputation. »²⁴

Une dizaine d'années plus tard, le sculpteur revient sur ce thème ; le *Baiser* de 1925 conserve presque inaltéré les caractères de la première version. Mais la pierre dans laquelle il est taillé est d'une structure plus rude encore, les angles plus accusés et la forme des bras – celle des paumes surtout – évoque plus clairement encore la matérialité minérale de la pierre. Mais ce qui impressionne quand on compare les deux sculptures, c'est l'importance que Brancusi accorde aux yeux dans l'œuvre plus récente. À peine suggérés, esquissés d'une ligne qui se perd dans le grain de la pierre en 1907, ils deviennent l'élément dominant de l'œuvre de 1925. Dans celle-ci, c'est assurément une conception différente de l'architecture des formes et de leur fonction esthétique qu'il exprime en premier lieu : mais ces formes sont subordonnées à un but qui transparaît clairement dans le rôle qui revient maintenant à ces yeux largement ouverts qui s'unissent en un seul œil immense, exprimant une fois de plus la calme fusion des deux corps. Le thème de l'œil, du regard, poursuit l'artiste et l'on peut constater dans l'évolution des formes du cycle de *Mademoiselle Pogany*, qu'ils deviennent peu à peu l'élément le plus important de la structure sculpturale.

L'œil est le symbole des civilisations qui glorifient la lumière et le soleil mais aussi du mystère qui unit l'univers intérieur à celui de l'extérieur. Plus tard, dans la *Porte du Baiser*, l'étreinte des deux corps, pareils aux deux moitiés d'une semence, acquiert la forme parfaite du cercle qui signifie le soleil, mais révèle son origine aussi dans ce signe de l'état de veille, l'œil de la sculpture le *Baiser*.

De par sa nature, le *Baiser* résiste à la poussée vers l'absolu qui transforme les autres thèmes brancusiens. La *Muse Endormie*, *Mademoiselle Pogany* et l'*Oiseau dans l'Espace* s'éloignent de leur forme première au fil du temps, lorsque, traduits dans d'autres matériaux, ils atteignent un sens et une forme imprévus. Le *Baiser* reste, au contraire, constant dans son humble matière, sa stabilité et son

²⁴ Brancusi apud Bach, Friedrich-Teja, *La réalité de la sculpture*, Editions Gallimard, Paris, 1995, p. 34.

image reconnaissable, subissant juste de légers changements dans les proportions, le style et les sentiments qui s'en dégagent. Brancusi parvient à transformer le motif en abstrayant et en élargissant seulement un seul détail, comme dans la *Porte du Baiser*, partie de l'ensemble de Targu Jiu.

Conclusion

L'art du sculpteur découvre les couches profondes où les anciennes cultures communiquent entre elles. Mircea Eliade constate si paradoxalement que cela puisse paraître, que « le sculpteur semble avoir retrouvé la source d'inspiration roumaine après sa rencontre avec certaines créations artistiques primitives et archaïques »²⁵. Il a compris que la source de toutes les formes archaïques – du folklore roumain ou de l'art primitif africain – était profondément enfouie dans le passé.

« Moi, avec mon nouveau, je viens d'un quelque part très ancien »²⁶, dit Brancusi, conscient de la nouveauté de son art qui devait apporter « de la joie ». L'artiste intègre les formes archaïques dans la vision moderne, « il transforme l'antique en moderne »²⁷.

²⁵ Eliade, Mircea apud Grigorescu, Dan, *Brancusi, op. cit.*, p. 61.

²⁶ Brancusi, Constantin in *Omagiu lui Brancusi, ed. cit.*, p. 247.

²⁷ Bach, Friedrich-Teja, *op. cit.*, p. 33.