

Raluca Cristina DRAGOMIR*

**MODERNITÉ ET INTEMPORALITÉ CHEZ BRÂNCUȘI.
LES OISEAUX ET LE VOL**

**MODERNITY AND ATEMPORALITY IN THE ART OF BRANCUSI.
THE BIRDS AND THE FLIGHT**

-Abstract-

Through his entire work, Brancusi apparently reveals an exotic, perhaps strange universe, but, in fact, it is a deep spiritual world, intelligible to various areas of culture. Our paper aims to present almost chronologically the works representing variants of the *Bird* because there were seven variants of the *Maiastra* and twenty-two *Birds in space*. The *Birds*, *Cocks*, *Penguins* and *Turtles* are, actually, essences of the animal world and metaphors of the human beings. The main idea is that of flying and ascension, a luminous ellipse of matter, the *Cock* becoming an arrow of light. The bird is nothing but the symbol of modern, innovative art that opens to good and beauty. It is not the form, but the essence of things that really matters. It is also worth noting the special attention to the material: what is thought of in wood or limestone requires changes in bronze or in marble.

Keywords: Constantin Brâncuși, *Bird in Space*, *The Cock*, *Leda*, *The Penguins*, *The Turtle*.

Motto : « Je n'ai cherché pendant toute ma vie que l'essence du vol...le vol, quel bonheur ! [...] Ce n'est pas des oiseaux que je fais, mais des vols »¹

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

¹La traduction des citations du roumain en français a été faite par l'auteur de cet article.

Brancusi, Constantin, apud *Omagiu lui Brancusi*, volume édité par la revue Tribuna, Sibiu, 1976, p.247.

Toute sa vie, Brancusi sculpte des oiseaux et tous dérivent plastiquement de ce premier oiseau la *Maïastra* – par l'intermédiaire des *Oiseaux en vol* jusqu'au *Grand Coq* auquel l'artiste travaillait encore à la veille de sa mort. L'explication de cette succession thématique doit être cherchée dans les paroles mêmes de l'artiste : « J'ai voulu que la *Maïastra* relève la tête mais sans exprimer par ce mouvement la fierté, l'orgueil ou la provocation. Ce fut là le problème le plus difficile et ce n'est qu'après un long effort que je parvins à rendre ce mouvement intégré à l'essor du vol »².

C'est la série des *Oiseaux* qui incarne, peut-être le mieux, le rapport au monde de Brancusi. L'artiste cherche toute sa vie à saisir l'essence du vol ; il est un équivalent du bonheur, dépasse les contingences de la condition humaine et symbolise l'ascension vers le spirituel et la transcendance.

Entre 1910 et 1944, Brancusi crée vingt-neuf *Oiseaux*. L'artiste aborde un thème sur lequel il médite toute sa vie : la capacité de la matière inerte, bronze ou pierre de suggérer l'idée, d'embrasser l'essence-même du monde organique. La *Maïastra* est réduite à l'essentiel : sans plumes, ni pattes, ni ailes, le bec ouvert, elle chante. Le prolongement des ailes et les pattes de l'oiseau forment une base étroite sur laquelle repose le corps à poitrine ronde. Selon Dan Grigorescu, « le cou et la tête évoquent les êtres ailés des temps premiers de la Terre, quelque chose de l'aspect fascinant du serpent au regard fatal ou, au contraire, donneur de vie »³.

La première version de la *Maïastra*, celle de 1910, est en marbre blanc. La sculpture est disposée sur une succession de socles dont la partie centrale, posée sur un bloc de pierre rectangulaire, présente un couple d'amoureux enlacés ; l'image est à peine dégauchie, les deux soutenant à la manière d'une cariatide un second bloc sur lequel se présente *Maïastra*. Il y a dans cette superposition une véritable ascension à parcourir, qui supprime la notion-même de socle comme présentoir de l'œuvre et la transforme aussi en œuvre d'art. Par la différence du traitement de ses matériaux, Brancusi nous conduit, sans imposer une hiérarchie entre les parties, jusqu'à la pureté du marbre blanc de son oiseau. « La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on y accède sans le vouloir, en approchant le sens réel des choses. La simplicité est une complexité en soi-même. Elle se nourrit de l'essence, pour pouvoir comprendre sa valeur. »⁴ Le poids des blocs de pierre et l'aspect brut du couple enlacé renforce, dans sa suggestion d'énergie contenue, la forme pure et ovoïde de la poitrine de l'oiseau, qui semble remplie d'une inspiration retenue.

² Ibidem, p.246.

³ Grigorescu, Dan, *Brancusi*, Editions Meridiane, Bucarest, 1984, p.98.

⁴ Brancusi, Constantin, apud *Omagiu lui Brancusi*, ed.cit., p.241.

D'autres versions apparaissent en 1911 et 1912, bronzes polis ou bronzes dorés, éclatants de lumière, dressés sur des socles géométriques. Jusqu'en 1915, Brancusi en fait six en tout, en marbre ou en métal ; mais aucune version n'exerce la fascination des bronzes si lumineux, sauf peut-être celle intitulée *L'oiseau d'or* (1909) qui est une transition entre la forme plus rebondie de la *Maïastra* et les nombreuses versions de *l'Oiseau en vol* que Brancusi réalise par la suite. La fascination vient justement de ce que la lumière irradie, reflète et, par ces jeux aléatoires, lui fait dépasser sa stricte forme concrète ; la *Maïastra* et *l'Oiseau d'or* ne sont plus des objets éclairés, mais des figures qui éclairent elles-mêmes, une matière vibrant dans la lumière.

L'origine de la *Maïastra* doit être cherchée dans les contes populaires roumains ; son nom est polysémique : oiseau merveilleux, oiseau magique mais aussi oiseau maître, parce qu'il chante mieux que les autres et qu'il est maître de tous les oiseaux. Sorte d'oiseau-dieu, il peut ressusciter les morts, pétrifier, transformer les êtres et se transformer lui-même à son gré, savoir l'avenir et découvrir les choses cachées. La *Maïastra* incarne l'esprit bénéfique qui aide le héros dans son combat contre l'esprit du mal ; aussi incarne-t-il le symbole de la féminité.

De la même façon, on peut approcher la *Maïastra* des oiseaux stylisés des tapis roumains ou à ceux décrits dans les contes d'origine très ancienne. C'est Brancusi qui déclare que sa *Maïastra* « était un oiseau d'un conte roumain que tout le monde connaît en Roumanie »⁵ et, comme pour souligner cette identité roumaine de l'oiseau, dans deux variantes datant de 1912, il place son œuvre sur des socles qui représentent un jeu de rhombes semblables aux piliers des terrasses des villages roumains.

Dans les croyances ancestrales de la tradition roumaine, l'oiseau apparaît souvent sur le pilier funéraire. Sa présence s'explique par une vieille croyance selon laquelle, à l'approche de la mort, l'âme de l'homme prend l'aspect d'un oiseau qui tournoie un temps dans l'air, autour du corps du défunt. L'image de « l'oiseau-âme » a pour but de suggérer la présence effective de l'âme autour de la tombe, son incarnation éphémère lorsqu'il y revient pour quelques instants, avant de passer pour l'éternité dans le monde de l'au-delà.

Il y a pourtant des critiques qui parlent d'une influence égyptienne dans la création de la *Maïastra* : l'oiseau est comparé aux effigies du dieu Horus : « outre la silhouette à la fois bombée et fuselée rappelant les représentations du dieu-faucon égyptien, la *Maïastra* de Brancusi, dans toutes ses variantes, montre un œil plus

⁵ Ibidem, p.245.

grand que l'autre, reprenant la convention égyptienne selon laquelle un œil figure le Soleil, l'autre la Lune »⁶.

Selon le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant⁷, l'identification de la mort avec un oiseau est déjà attestée dans les religions orientales archaïques. Le *Livre des Morts* décrit la mort comme un faucon qui s'envole ; le mythe est sûrement encore plus ancien, car sur les monuments préhistoriques de l'Europe et de l'Asie, l'Arbre Cosmique est représenté ayant deux oiseaux sur ses branches. Sauf leur valeur cosmogonique, les oiseaux semblent avoir symbolisé l'âme primordiale.

L'attestation la plus ancienne de la croyance liée à l'oiseau-âme se retrouve dans le mythe de l'oiseau Phoenix qui renaît de ses propres cendres, symbole de la renaissance et de la volonté de survivre, telle la renaissance est le triomphe de la vie sur la mort.

En poursuivant cette recherche de la forme pure, *l'Oiseau* de 1912 marque le passage de la statique monumentale à la dynamique du vol. Son corps s'est allongé, son cou continue maintenant la ligne des ailes, le bec est dirigé vers le ciel : l'oiseau suggère un jaillissement vertical de la masse sculpturale. Au bout de quelques années, en 1915, les contours deviennent plus souples encore, toute la silhouette prend une allure de vieille amphore: le marbre gris-bleu s'appuie sur un socle de troncs de pyramide, unis alternativement aux deux bases. La sculpture et son socle forment une unité visuelle, de manière que les socles suggèrent le mouvement vertical : la tête levée vers le ciel, la *Maiïastra* se prépare à prendre son vol.

C'est cette version-même en marbre gris-bleu qui attire l'attention de Friedrich Teja Bach comme « l'un des plus beaux exemples d'inspiration du matériau »⁸ qui illustre tout particulièrement la remarque de Brancusi selon laquelle ses sculptures d'oiseaux expriment « la joie de l'âme libérée de la matière »⁹. Cette matière, affirme le critique, participe à l'élan libérateur et, de cette façon, se conserve encore dans l'acte de son dépassement.

« La *Maiïastra*, écrit Mircea Eliade, qui, dans le folklore est quasi-invulnérable, devient *l'Oiseau dans l'espace* ». En d'autres termes, c'est le « vol magique qu'il s'agit maintenant d'exprimer dans la pierre. Il est extraordinaire qu'il

⁶ Rowell, Margit, *Une œuvre moderne et intemporelle*, Gallimard, Paris, 1995, pp.43-44.

⁷ Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dictionar de simboluri*, vol. 3, Artemis, Bucarest, 1994, p.42.

⁸ Bach, Friedrich Teja, *Constantin Brancusi – la réalité de la sculpture*, Gallimard, Paris, 1995, p.26.

⁹ Brancusi, Constantin, apud *Omagiu lui Brancusi*, ed.cit., p.245.

ait réussi à exprimer l'élan ascensionnel en utilisant l'archétype-même de la pesanteur, la matière par excellence, la pierre »¹⁰.

Avec l'*Oiseau dans l'espace* (1923), Brancusi parvient à incarner un pur élan, un mouvement ascensionnel. Toutes les parties de l'oiseau se diluent en un ovale tiré vers le ciel, tendu comme une ellipse. Suspendu dans l'air, il exprime ce qui est propre à tous les oiseaux : le vol. Il donne à l'immobilité la capacité de se mouvoir, au marbre, ancré dans la densité de sa matière, la possibilité de se délester de son poids.

Par le choix du matériau et le polissage à la main, le créateur parvient à des formes de moins en moins matérielles, jusqu'à atteindre, avec le bronze poli, la lueur impalpable d'une flamme.

Les oiseaux de l'artiste aspirent à se transformer en idée ; ce sont eux qui lient le ciel et la terre. Ils suggèrent de plus en plus nettement le vol, devenant, avec la sculpture de 1940, un simple signe graphique, un caractère écrit dans l'air, figurant la défaite de la gravitation, le détachement de la terre. Dans leur mouvement vertical, ascensionnel, ils sont aussi des êtres vivants qui laissent les traces de leur passage à travers l'air.

En présence des *Oiseaux dans l'espace*, il est difficile de maintenir visuellement la forme de leurs contours, car ils semblent se propager dans l'air. Chacun d'eux est différent, car le polissage du marbre ou du bronze ne peut rendre la même matière. Le marbre absorbe la lumière et la maintient sur sa surface comme un effleurement, alors que le bronze est étincelant, il absorbe l'espace et réfléchit la lumière.

Tout au long de sa vie, Brancusi modifie continuellement et parfois d'une manière imperceptible son *Oiseau dans l'espace*. Il réduit ou agrandit le bec, accentue ou diminue la courbe de l'ellipse, créant, pour le regard, une métamorphose perpétuelle qui ne peut être assignée ni aux matériaux, ni à la forme, car les deux espaces se génèrent mutuellement dans une vibration continue. La connaissance de cette unité-même permet à l'artiste de dire : « En travaillant sur la pierre, on découvre l'esprit de la matière, la mesure de son propre être. La main pense suivant la pensée de la matière »¹¹.

C'est une version en bronze poli de l'*Oiseau dans l'espace* qui a été en cause dans le fameux différend entre Brancusi et les douaniers américains. Ceux-ci refusaient de le considérer comme une œuvre d'art et n'y voyaient qu'une simple pièce métallique sujette à la taxation. Un long procès avait finalement donné raison à l'artiste. Les journaux de l'époque ont suivi le procès comme une cause célèbre. Le

¹⁰ Eliade, Mircea apud Grigorescu, Dan, *op.cit.*, pp.106-107.

¹¹ Brancusi, Constantin, apud Grigorescu, Dan, *Brancusi și arta secolului XX*, 100+1 Grammar, Bucarest, p.75.

sculpteur Jacob Epstein reprend dans ses mémoires et ses entretiens une coupure de presse du *New York Evening Post* de janvier 1928 où son témoignage est longuement reproduit. Quelques-uns des échanges n'ont rien perdu en actualité¹².

L'artiste rejoint, dans son imagination de la matière, Gaston Bachelard pour lequel « le corps de l'oiseau est fait de l'air qui l'entoure, sa vie est faite du mouvement qui l'emporte [...] ; on envie les oiseaux pour leur chance et on donne des ailes aux choses qui nous sont chères, car, on sait d'instinct que, dans la sphère de la joie accomplie, nos corps jouiront de pouvoir tourner dans l'espace tels des oiseaux qui volent dans l'air »¹³.

En 1926, Lucian Blaga publie un poème consacré à « l'oiseau sacré ». Le poète note la surprenante synthèse d'une haute géométrie qui vient du haut de la constellation de l'Orion, signe de la raison suprême et du mystère qui gouvernent ensemble le territoire percé par l'oiseau.

De la même famille des *Oiseaux* fait partie le *Coq*, présence d'importance vitale dans l'atelier. Brancusi revient au moins neuf fois, au cours d'une période de 27 ans, à sa forme dentelée, dont la première version, en bois, date de 1922. Cette version a un corps rond, et les degrés sur lesquels s'élève le chant, sont au nombre de quatre. Dès 1923, ils sont réduits à trois, et le *Coq* gagne en hauteur. Puis, le pied sur lequel prend appui ce signe de l'éclair figé s'allonge, s'élève, et tout le corps prend l'aspect d'une épée, d'une lame coupant l'air.

Avec cette forme de flèche, le *Coq* est dirigé vers le ciel mais à l'oblique, contrairement à l'*Oiseau dans l'espace* qui prend son vol. La sculpture est présentée pour être vue en contre-plongée afin d'accentuer cet effet ascensionnel. C'est d'autant plus percutant que le socle, ou plus exactement la succession de socles,

¹² « - Pourquoi est-ce une œuvre d'art ? poursuit l'avocat.

- Cela satisfait mon sens de la beauté. Je trouve que c'est un bel objet.

- Alors, si nous avons une barre de laiton, parfaitement lisse et harmonieusement courbée, ce serait aussi une œuvre d'art ?

- Ce pourrait en devenir une, dit Epstein.

- Pour vous, ceci est un oiseau ?

- Ce qu'il représente m'est indifférent, mais si l'artiste appelle cela un oiseau, alors moi aussi. Il y a là certaines caractéristiques d'un oiseau. Le profil suggère peut-être la gorge d'un oiseau.

- Cela pourrait suggérer également la quille d'un navire ou le croissant d'une nouvelle lune ? demanda le juge Waite.

- Ou un poisson ou un tigre ? surenchérit l'avocat.

Quand le magistrat demanda si Brancusi n'était pas un phénomène isolé, Epstein demanda la permission de produire le faucon égyptien pour y montrer une semblable absence du détail réaliste... ». Epstein apud Fauchereau, Serge, *Sur les pas de Brancusi*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1995, pp.65-66.

¹³ Bachelard, Gaston apud Grigorescu, Dan, *op.cit.*, p.76.

reprend le motif en dents de scie de la crête du coq. Ce rythme par trois fois répété, par trois fois interrompu et inversé une fois, accuse le dynamisme de la sculpture, sans toutefois suggérer l'ascension infinie comme le réalise plus tard la *Colonne sans fin*. La dynamique est en outre impulsée par l'opposition des matériaux, qui se déclinent du plus grossier au plus raffiné : sur le bois se superpose la pierre calcaire, blanche, régulière, mais granuleuse qui elle-même supporte le bronze finement poli. La hiérarchisation des matériaux qui accompagne avec bonheur le caractère volontairement élancé et vital de l'oiseau peut apparaître comme la métaphore de la création artistique : de la matière brute surgit l'œuvre d'art, la matière sublimée, le chant du *Coq*.

Le coq est universellement considéré comme un symbole solaire, car, par son chant, il annonce le lever du soleil, donc la lumière qui naît. En tant que symbole chrétien¹⁴, il apparaît à la pointe des églises et des cathédrales, position qui peut évoquer la suprématie de l'esprit dans la vie humaine, la veille de l'âme qui perçoit dans les ténèbres de la nuit qui s'achève, les premières lueurs de l'esprit qui se lève.

Très tôt, Brancusi travaille à une réalisation monumentale de son *Coq*, qu'il espère pouvoir réaliser en acier. Contraint par la guerre et le début de l'après-guerre de remettre son projet à plus tard, Brancusi y retravaille à la fin des années quarante et dans les dernières années de sa vie. Il réalise un *Grand Coq* de quatre mètres quatre-vingt de haut, qui clôt la série, et dont il est le couronnement. Pour diverses raisons, la plupart du temps à cause de l'artiste lui-même qui refuse tout compromis sur la question de la perfection des matériaux, ses projets de coulage échouent. On rapporte que, la dernière année de sa vie, Brancusi voyait qu'il avait atteint un caractère définitif de perfection dans deux de ses œuvres : dans la *Colonne sans fin* et dans le *Coq*. La première, il l'a réservée à la Roumanie ; quant au *Coq*, il l'aurait volontiers vu, agrandi et placé au centre de Paris, sur les Champs-Élysées, peut-être comme symbole de la France¹⁵.

Réalisée tôt dans sa carrière artistique, l'œuvre *Trois pingouins* conserve dans sa forme une sorte de suggestion humaine dans le mouvement tendre qui rapproche les participants. Ce groupe d'oiseaux emblématiques ne porte aucun signe individualisant ; ils se nomment néanmoins « pingouins » et ressemblent à des hommes serrés les uns contre les autres en un geste de grande délicatesse, en une étreinte affectueuse de marbre qui enveloppe chaleureusement les corps blancs.

¹⁴ Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *op.cit.*, p.347.

¹⁵ Bach, Friedrich Teja, *op.cit.*, p.31.

C'est à ce calme cordial, dissimulé dans les formes construites avec une sévère logique, que se rapporte l'artiste lorsqu'il dit que ses sculptures ne doivent pas être respectées, et qu'il faut seulement les aimer et avoir envie de jouer avec¹⁶.

Comme dans d'autres cas, le sculpteur revient sur cette œuvre. En 1914, elle a une forme abrégée, par l'élimination de l'un des trois pingouins et elle rend l'espace tridimensionnel à un contour chantourné en forme de dalle. L'image est réduite à un jeu de plans, les rondeurs ont cédé la place à des lignes plus abruptes. Pourtant, l'œuvre n'en conserve pas moins la tendresse des corps comme réunis par une étreinte. « La stylisation semble évoquer le système de simplifications habituelles dans les sculptures populaires en bois, où la solution est déterminée par le matériau utilisé, pilier, colonne ou planche à faces plates »¹⁷.

En 1920, Brancusi extrait d'un bloc de marbre une œuvre faite de l'assemblage apparent de deux formes différentes, qui s'opposent l'une à l'autre dans leur direction comme dans leur volume : l'une, horizontale – l'ovoïde asymétrique d'un corps renflé et massif qui se soulève de son axe dans une torsion imperceptible ; l'autre, élevant à l'oblique une sorte de torse-tête triangulaire qui s'épaissit vers le haut dans une géométrie arrondie. Dès son apparition, cette créature double, dont la fusion simulée s'incarne dans un marbre blanc à peine veiné, est nommée par Brancusi *Léda*, titre rare et riche en significations, qui renvoie à la mythologie grecque. La métamorphose de Zeus en cygne, pour attirer l'épouse de Tyndare, a pour résultat un œuf.

Comme il arrive dans la mythologie, la légende connaît plusieurs variantes, parmi lesquelles celle de la transformation de Zeus en cygne pour approcher Léda, elle-même métamorphosée en oie, le rôle de Léda étant alors seulement de découvrir l'œuf. Dans tous les cas, Léda peut être considérée comme symbole légendaire du cygne, du pouvoir et de la grâce. En même temps, Léda incarne la lumière solaire et féconde ; elle est pureté et beauté, noblesse, élégance et courage.

Brancusi se sert de la mythologie pour opérer ses transformations sur un double et même sur un triple registre : la modification du mythe lui permet d'utiliser l'ambiguïté-même du personnage de Léda dans la mythologie, selon laquelle un dieu se transforme en cygne. L'apparence de l'oiseau dissimule les caractéristiques masculines. L'artiste repousse, d'ailleurs, cette idée : « Cette sculpture est Léda, ce n'est pas Jupiter transformé en cygne. [...] Le cygne, tout comme le corps de la femme, présente des ondolements d'une grande grâce »¹⁸. Le sculpteur reconsidère

¹⁶ Brancusi, Constantin apud Grigorescu, Dan, *Cumințenia pământului*, Meridiane, Bucarest, 1988, p.123.

¹⁷ Grigorescu, Dan, *op. cit.*, p.112.

¹⁸ Brancusi, Constantin apud Lemny, Doina, *Léda entre mythe et réalité*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1998, p.46.

alors le mythe en l'adaptant à ses propres intentions : il incarne l'éternel féminin en un cygne qui « s'agenouille en penchant légèrement son corps vers l'arrière, où ces lumières intenses marquent la place des seins et de la tête, des formes qui se sont soumises à un nouveau rythme »¹⁹.

Brancusi exerce à travers *Léda* un pouvoir de séduction qu'il n'hésite pas à partager avec le spectateur, qui opère lui-même une double lecture réversible de l'œuvre. Dans ses *Souvenirs sur Brancusi*, Henri-Pierre Roché remarque : « Alors, si l'on s'était bien embarqué dans son monde à lui, s'il ne restait en vous que surprise et joie, sans trace d'intellect, Brancusi se laissait aller à l'enchantement de vous avoir enchanté, et il était reconnaissant sans le dire. »²⁰

Léda est unique à plusieurs titres : l'unicité du marbre suivi d'un seul bronze, l'unicité du thème dans l'œuvre, comme celle de son origine. La forme de l'ovoïde, dont la présence est une constante dans son œuvre, assure aux surfaces une continuité qui permet la fluidité de la lumière. La plénitude du volume fermé donne à l'artiste la possibilité d'utiliser la fonction créatrice de la lumière.

Lorsqu'en 1932, Brancusi installe le bronze poli de *Léda* sur un disque en nickel, il accomplit son souhait de voir le personnage s'animer sous les reflets que les formes pleines reçoivent du disque-miroir. « Dans ma sculpture, j'ai supprimé les vides qui génèrent...les ombres. »²¹, s'explique Brancusi, très soucieux de la disposition de ses œuvres et surtout de *Léda*, comme de la lumière devant se projeter sur elle. D'ailleurs, dans les vues de l'atelier, *Léda* a sa place privilégiée devant la *Cheminée*, face au *Poisson* de marbre et aux grandes *Colonnes sans fin*.

Léda est un exemple parfait de l'art cinétique : le mécanisme de roulement à billes qu'il place sous le disque pour lui imprimer un mouvement lent de rotation accentue les qualités de cette forme composée qui contient, à la fois, un ovoïde et un tronc de pyramide : les deux réfléchissent différemment la lumière et, par le croisement de leurs reflets, une sensation de vie apparaît. Le point d'appui de l'ovoïde sur le socle étant presque invisible, celui-ci (????) donne l'impression de glisser.

On sait comment Brancusi réserve à ses nombreux visiteurs d'après-guerre un parcours choisi dans le « grand atelier », où *Léda* tournant lentement sur elle-même constitue le sommet de la visite ; son souvenir précis reste gravé dans la mémoire de tous ceux qui l'ont contemplée. Parmi leurs nombreux témoignages, celui d'Henri-Pierre Roché confirme, si cela était encore nécessaire, quel rôle unique *Léda* a joué dans l'œuvre et l'esprit de Brancusi : « Des années plus tard, naquit la *Léda* de bronze poli, tournant sans arrêt, lente, sur son socle, reflétant comme un

¹⁹ Lemny, Doina, *op. cit.*, p.49.

²⁰ Roché, Henri-Pierre, *Souvenirs sur Brancusi*, Ed. du Seuil, 1984, p.66.

²¹ Brancusi, Constantin apud *Omagiu lui Brancusi, ed. cit.*, p.246.

miroir d'or le contenu, ondulant et mouvant, de l'atelier, mêlant jusqu'au vertige ses formes mythiques à celles des statues et personnages environnants, causant un émerveillement qui croissait encore en moi après cinquante visites. »²²

Chez Brancusi, même les tortues ont le don de s'envoler : la *Tortue volante* est une sculpture dont la genèse comporte une explication un peu plus détaillée. L'œuvre, achevée en 1945, a été précédée d'une *Tortue* où les détails se distinguent facilement, bien que très simplifiés : la carapace ronde, les pattes et la tête. Une « fille de la Terre » ramant avec ses pattes malhabiles, d'une gaucherie émouvante, amis consciente, elle aussi, des mystères sur lesquels veille la *Sagesse de la Terre*. Au bout d'un certain temps, la *Tortue volante* se détache de la terre et s'élève pareille à un étrange vaisseau, dans les airs. Sidney Geist se souvient de l'avoir vue dans l'atelier du sculpteur, sagement posée sur son ventre ; elle semblait alors, une réplique stylisée de la *Tortue* de 1943. Ce n'est que « par hasard » qu'à un moment donné, Brancusi la renverse, l'envoyant voler dans les airs²³.

Dans son livre *Sources archétypales*, Mircea Deac essaie de donner une explication à ce geste : la tortue joue un rôle important dans les mythes anciens. Elle représente l'image de l'Univers, soulignant sa stabilité, car bien que lente dans son mouvement, la tortue possède la longévité. C'est pourquoi on la trouve souvent à la base des sarcophages pour suggérer l'immortalité. La carapace supérieure est le Ciel, l'autre, la Terre ; la tortue devient alors le médiateur entre le Ciel et la Terre, symbole de l'homme universel. D'autre part, l'action de se retirer dans sa carapace lui assigne aussi un sens spirituel, la concentration intérieure. Dans les légendes mongoles de l'Asie Centrale, la tortue porte sur son dos la montagne centrale de l'Univers, mais quand le Soleil brûle tout, elle se renverse et provoque la fin du monde. Dans la mythologie grecque, elle est associée à Hermès, le courrier ailé. Pour Plutarque, elle est le symbole des vertus domestiques, la prudence et la protection²⁴.

La *Tortue* reflète l'opposition de deux actions : se traîner ou ramper et voler ; elle accomplit, alors, le désir du vol dans l'art brancusien, même si, traditionnellement, rattachée à la Terre. Une remarque faite par Mircea Eliade trouve ici sa confirmation : « On pourrait presque dire qu'il a opéré une transmutation de la matière, plus précisément qu'il a effectué une *coincidentia oppositorum*, car, dans le même objet coïncident la matière et le vol, la pesanteur et sa négation²⁵.

²² Roché, H.P. apud Tabart, Marielle, *Léda, figure centrale de l'atelier*, Gallimard, Paris, 1998, p. 16.

²³ Geist, Sidney, apud Grigorescu, Dan, op. cit., p. 115.

²⁴ Deac, Mircea, *Brâncuși – surse arhetipale*, Junimea, Iasi, 1982, p. 30.

²⁵ Eliade, Mircea apud Grigorescu, Dan, op. cit., p.127.

Bibliographie

- *** *Omagiu lui Brâncuși*, volume édité par la revue Tribuna, Sibiu, 1976.
- Bach, Friedrich-Teja, *Constantin Brancusi – la réalité de la sculpture*, Editions Gallimard, Paris, 1995.
- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Artemis, Bucarest, 1994.
- Deac, Mircea, *Brâncuși – surse arhetipale*, Editions Junimea, Iasi, 1982.
- Fauchereau, Serge, *Sur les pas de Brancusi*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1995.
- Grigorescu, Dan, *Brâncuși*, Editions Meridiane, Bucarest, 1984.
- Grigorescu, Dan, *Brâncuși și arta secolului XX*, Editions 100+1 Grammar, Bucarest, 1999.
- Grigorescu, Dan, *Cumînțenia pământului*, Meridiane, Bucarest, 1988.
- Lemny, Doina, *Léda entre mythe et réalité*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1998.
- Pandrea, Petre, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Editions Artemis, Bucarest, 2009.
- Roché, Henri-Pierre, *Souvenirs sur Brancusi*, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- Rowell, Margit, *Une œuvre moderne et intemporelle*, Editions Gallimard, Paris, 1995.
- Tabart, Marielle, *Léda, figure centrale de l'atelier*, Gallimard, Paris, 1998.