



Brancusi, la ressemblance et le rythme

Anne Beyaert

Volume 31, numéro 2, automne 2003

Cannes hors projections

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008756ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008756ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

L'article veut mettre en lumière le caractère novateur de l'oeuvre du sculpteur Constantin Brancusi. Il examine tout d'abord la relation du sculpteur à l'abstraction, évoque une nouvelle définition de la ressemblance et l'abolition de l'opposition canonique sculpture/socle. Il montre enfin comment, ouvrant la voie au minimalisme, Brancusi impose une conception sérielle et rythmique de la sculpture.

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beyaert, A. (2003). Brancusi, la ressemblance et le rythme. *Protée*, 31(2), 73–81.
<https://doi.org/10.7202/008756ar>

HORS DOSSIER

BRANCUSI, LA RESSEMBLANCE ET LE RYTHME¹

ANNE BEYAERT

*Je n'ai cherché, pendant toute une vie, que
l'essence du vol...
Le vol, quel bonheur!*

Constantin Brancusi²

Si, abusée par le contraste des personnalités, la postérité tend à laisser Constantin Brancusi dans l'ombre de Marcel Duchamp, les hiérarchies qu'elle impose ne résistent guère à l'épreuve biographique qui révèle la totale admiration que Duchamp portait à Brancusi, dont il fut le fidèle ami et le courtier pendant plus de trente ans. De telles hiérarchies cèdent aussi sous l'appréciation de l'histoire de l'art, car si Duchamp est bien ce fulgurant éclairer de l'art contemporain, qu'il marque aujourd'hui encore de son empreinte conceptuelle, Constantin Brancusi est au moins le fondateur de la sculpture moderne.

La sémiotique a peu abordé la sculpture. Portant l'attention sur trois notions essentielles, la ressemblance, l'effet ascensionnel et le rythme, cette brève étude de l'œuvre de Brancusi entend humblement contribuer à son instruction. Notre souci sémiotique satisfait par ailleurs une motivation critique, puisque ces trois problématiques éclaireront quelques innovations majeures de l'artiste et soulignent son apport.

La ressemblance

L'évidence voudrait sans doute qu'on situe le sculpteur dans le contexte de l'*Abstraction* conçue comme une catégorie de l'histoire de l'art. L'art abstrait naît au cours

des années 1910 en Russie, en France, en Hollande, en Allemagne – des années qui furent également décisives pour la production de Brancusi³. Mais notre embarras commencerait aux prémices mêmes de cette recension puisque, après tout, l'art abstrait s'entend comme un mouvement pictural, ce qui relègue la sculpture de Brancusi au mieux dans sa mouvance. Il faut donc envisager cette œuvre en regard du contexte incroyablement fertile de ce début de siècle où la sculpture moderne débute dans le contexte de l'art abstrait⁴.

Situer la production de Brancusi en regard d'une catégorie sémiotique opposant l'abstrait au figuratif s'avérerait tout aussi hasardeux, car si le figuratif implique «le découpage usuel du monde naturel, sa reconnaissance et son exercice de la part de celui qui reconnaît dans l'image objets, personnages, gestes et situations», pour reprendre la définition consensuelle de J.-M. Floch (1985), la difficulté reste qu'entre l'objet du monde naturel et sa représentation n'existent guère que des *effets de ressemblance*, produits par des *stimuli de substitution* comme les appelle U. Eco⁵. Lorsqu'il représente *Mlle Pogany*, Brancusi ne fait rien d'autre qu'«abstraire», c'est-à-dire «tirer», «sortir» de son modèle des qualités sensibles, offertes en guise de *stimuli de substitution*, ce que font tous les artistes. Abstrait ou figuratif? Le courage et le temps nous manquant pour poursuivre l'investigation en ce sens, nous préférons partir d'une expression extrêmement heureuse, empruntée à P. Ricoeur, et chercher en quoi Brancusi «augmente» l'icône.

Dans un chapitre de *La Critique et la Conviction*, le philosophe lève le voile sur ses goûts esthétiques, toujours

secrets⁶, et évoque son admiration pour l'art du XX^e siècle. Citant au passage Brancusi, il observe que les artistes de ce siècle contribuent à « augmenter iconiquement le vécu indicible, fermé sur lui-même » (*ibid.*: 269). Et cette lecture s'impose sans doute comme la plus stimulante prémisses pour notre étude, puisqu'en soutenant que la *mimesis* n'a pas pour fonction « d'aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre », Ricœur argumente cette idée paradoxale qu'en cessant justement d'être figuratif, l'art du XX^e siècle amène à « prendre enfin la pleine mesure de cette mimésis » (*ibid.*).

Si la formulation est heureuse, l'idée qu'en se dégageant de la visée mimétique, l'œuvre autorise l'expérimentation de sensations et exploite d'autres univers de sens, pourrait certes être argumentée pour la plupart des productions modernes et contemporaines, jusqu'à s'imposer tel un point commun essentiel. C'est en ce sens que nous avons étudié les œuvres de Rothko, Matisse et Leroy, par exemple. Aussi la pertinence suppose-t-elle qu'on spécifie ces apports sémantiques particuliers, chaque œuvre procédant à d'autres « augmentations iconiques » et explorant de nouveaux chemins dans l'univers du sensible.

Augmentation iconique

Quelle est donc l'*augmentation iconique* spécifique à Brancusi ?

Une première remarque – qui ajoute à notre réticence à opter pour l'*Abstraction* – établirait que les titres des sculptures s'offrent dans l'évidence figurative et préfèrent appeler *Oiseau dans l'espace*, *Muse endormie* ou *Tortue volante* des œuvres qui pourraient appeler un *sans titre*, dont l'usage se répandra bientôt, ou un simple numéro que justifie d'ailleurs pleinement leur organisation en séries⁷. Il s'agit d'installer un *attracteur iconique* sur lequel s'exercera l'effet de ressemblance. Le titre figuratif impose une sorte de point de mire au parcours du sens du spectateur qui conviendra : c'est un *Nouveau-né*, c'est un *Coq saluant le soleil*. Ainsi soutiendrait-on que Brancusi prétend bien à la *ressemblance* et emprunte des qualités sensibles aux objets du monde naturel, restituant leur forme, leur couleur, leur texture et une façon singulière d'habiter la lumière. Il condense ainsi un faisceau de qualités sensibles, « abstraites » de leur modèle qui, se substituant aux *stimuli naturels*, accréditeront une hypothèse. La fiction proposée par Bran-

cusi compose alors une *séquence abductive* pareille à celles qui permettent d'identifier n'importe quel objet du monde, ainsi que l'a montré Eco sur maints exemples d'animaux et comme on le vérifierait sur ces spécimens issus du bestiaire de Brancusi, le *Poisson* de 1922⁸ et le *Grand poisson* de 1930⁹.



Photo: Eric Mitchell

Brancusi, *Le Poisson*, 1922. © Succession Constantin Brancusi ADAGP (Paris) / SODRAC (Montréal) 2003.

Ce sont des formes oblongues, lisses et tranchantes dont les couleurs blanche ou bleutée rappellent les poissons. À peine inclinées, les stries blanches du marbre bleu du plus grand évoquent, tel un *trope visuel*, les traits de l'eau tout comme le miroir du socle, qui restitue ses propriétés spéculaires de façon littérale. Le jeu de réflexion, entre le marbre poli et la surface placée au-dessous, complexifie d'ailleurs l'apparence du poisson et élargit ses *modes d'existence*, puisqu'à la forme longue *réalisée* s'ajoute ainsi une forme *potentielle* générée par le miroir et qui l'offre à un perpétuel *devenir*.

Il s'agit d'élaborer une *fiction narrative* du poisson qui s'instruit d'expériences tactiles et thermiques antérieures. La métaphore s'appuie pour cela sur des connivences *indicielles*, telle cette contiguïté du poisson et de l'eau, mais

suggère aussi, plus largement, des liens poétiques, sinon symboliques, comme celui qui relie *Le Commencement du monde* de 1920 (un œuf de marbre blanc posé sur un disque de métal) au *Nouveau-né* exécuté la même année, dont la forme identique se fend d'une entaille qui représente la brisure de l'œuf, à moins qu'elle n'évoque le premier cri caractéristique, selon Brancusi, du bébé :

Que voit-on quand on regarde un Nouveau-né? Une bouche largement ouverte, avide d'air [...] Les nouveaux-nés viennent fâchés au monde, parce qu'on les amène malgré eux.

(P. Hulten et alii, 1995: 100)

Une augmentation corporelle

Mais ces données n'épuisent guère l'effet de ressemblance. Plus fondamentalement, c'est effectivement le corps qui vient l'instruire et saisit également la signification. L'implication du corps se laisse approcher, en premier lieu, par la notion de *proportion* et se conçoit alors, pour partir du plus simple, comme un rapport des sculptures à leur socle. Car, si le *Poisson* de 1922 ressemble à son modèle, c'est aussi parce que sa mince forme horizontale contraste avec celle, haute et verticale, du socle qui, habilement, redouble l'effet de symétrie entre le poisson et son reflet. Mais l'on conviendra dès lors que l'effort mimétique porte moins sur la représentation d'un poisson que sur la fiction narrative d'un poisson évoluant dans son milieu, sur l'être-au-monde d'un poisson.

Toutefois, la notion de *proportion* ne se satisfait pas d'une simple comparaison des parties entre elles et implique nécessairement un rapport au corps du sujet. Serge Lemoine et l'équipe rassemblée pour l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle* de 1987 se sont risqués à une typologie des socles de Brancusi, et l'on retiendra de cet inventaire fastidieux la prévalence de socles hauts quand l'axe de la sculpture est vertical et une préférence pour les socles bas – environ 1 m – pour les sculptures dont l'axe principal est horizontal, à l'instar du *Nouveau-né* et des diverses têtes. Or cette dichotomie révèle la composante corporelle de la *mimesis* puisque, lorsqu'il est confronté à un socle bas, disent ces auteurs, «le spectateur se trouve dans la même position de regard que devant un nouveau-né réel» (*ibid.*: 86). S'ajoutant à la forme de l'œuf et à la fente du premier cri, c'est donc le mouvement du corps incliné vers un berceau qui permet l'identification du jeune enfant et, prenant sa place dans le faisceau des abductions,

en accrédiatera la thèse. Et c'est le même mouvement qui le portera jusqu'aux têtes qui, parfois dénuées de socle et posées à même le sol, se laissent aisément ramasser, porter et, parce qu'elles sont faites de marbre pâle parfaitement lisse, sollicitent la caresse.

Dès lors, cette composante corporelle s'impose comme la première dimension signifiante de l'œuvre de Brancusi, celle qui donne du sens à la texture et à la couleur et, surmontant la complexité des hypothèses, vient instruire largement la signification. Car lorsqu'il donne à voir *Une tête d'enfant* ou une *Muse endormie*, ces petites formes éclatantes pareillement livrées à nous, comme en attente de protection, cet artiste compose en fait un environnement corporel, un univers de douceur chargé d'une extrême puissance pathémique. Ainsi deviennent-elles ces «*objet à supercharge affective*» que décrit P. Hulten.

Sculpture verticale, le *Coq* qui toise le spectateur du haut de ses 2,5 m de socle propose une expérience corporelle bien différente. Le surplomb où il se tient apporte certes son crédit à l'hypothèse d'un promontoire d'où l'animal perché peut «saluer le soleil», comme le suggérerait d'ailleurs son titre initial (*Coq saluant le soleil*), et instruit de surcroît une hauteur entendue au sens figuré, c'est-à-dire le caractère prétentieux attaché à la belle volaille nationale. Parce qu'il force le spectateur à le voir en contreplongée, ce léger surplomb permet surtout de projeter l'animal vers le ciel, lui impulsant le dynamisme qui sied à son bel effort matinal et instaurant un effet ascensionnel tout à fait caractéristique, dont nous examinerons les arcanes plus loin.

Une telle adresse faite au corps du spectateur n'est pas sans rappeler le *modèle cognitif* de Lakoff (1985) qui a montré l'importance du corps dans les métaphores et, pour les sciences cognitives, les thèses de G. Edelman (1992) et de M. Johnson (1987). Elle renvoie aussi, et de façon plus précise, aux deux instances du corps décrites par Fontanille¹⁰: le *corps-enveloppe* tout d'abord, concerné par les effets de surface, en premier lieu la texture, et soumis à une condition *coenesthésique*; le *corps-mouvement* associé au *kinesthésique* et à la sensorimotricité. À lire cet auteur, l'expérience d'un corps se conçoit toujours à l'aune de ces deux instances, *enveloppe* et *mouvement*, et l'on conviendra ici d'une égale attention portée à l'*enveloppe* (la couleur laiteuse, la texture brillante du poisson, par exemple) qu'au *mouvement* qui mène le corps du spectateur et celui

du corps figuré l'un vers l'autre. Et cette parfaite synthèse permet de révéler l'être au monde de ce corps, son être pour moi, vis-à-vis de moi qui m'avance vers lui.

Soucieuse de l'*enveloppe* des corps, la sculpture de Brancusi entretient toutefois un rapport particulier et paradoxal aux *détails*. De même que le *Nouveau-né* se caractérisait par la fente du premier cri, la forme du *Coq* pourrait se résumer à un long pied, une pente insistante et un triple zigzag qu'on cherche à positionner sur son plumage. Dans son effort pour représenter les êtres, Brancusi tend à simplifier leur *enveloppe*, brossée à grands traits synthétiques; se dégagent ainsi des *détails* qui pourtant, et comme l'a montré Barthes à propos de la photographie, concourent toujours utilement à l'*effet de réalité*¹¹. Les détails obliés, la *visée mimétique* s'effectuera sur quelques traits définitoires propres à révéler l'essentiel de l'objet du monde, son « *essence* » selon le terme de Brancusi¹². La fiction porte sur une *essence* conçue comme un *être au monde*, une manière caractéristique d'*habiter* le monde, à la façon du poisson miroitant dans l'eau ou du coq fanfaron qu'on n' imagine guère autrement que perché.

La synthèse corporelle

En dépit de la solidité de ces références, notre analyse manquerait de pertinence si elle persévérait dans le morcellement des instances, si, à vouloir séparer le *postural* (la proportion) du *kinesthésique* et le corps-enveloppe du corps-mouvement, elle proposait un fonctionnement analytique de la perception, alors qu'à l'inverse, c'est une *synthèse corporelle* qui est ici en jeu. On se réfère, pour argumenter ce point essentiel de la démonstration, à l'admirable chapitre de la *Phénoménologie de la perception* où Merleau-Ponty instruit la notion de *synthèse de corps propre* (1983: 173-179). « La perception de l'espace et la perception de la chose ne font pas deux problèmes distincts », nous dit le philosophe, et « être au monde, c'est être noué à un certain monde, et notre monde n'est pas d'abord dans l'espace: il est à l'espace » (*ibid.*: 173). Si l'expérience d'un corps est bien celle, synthétique, de ce corps à l'espace, la synthèse se conçoit aussi, poursuit Merleau-Ponty, en regard des sens, puisque les sensations tactiles sont reliées au visuel tout comme les données perceptives rencontrent les habitudes motrices. L'expérience d'un objet, fût-il objet du monde ou œuvre d'art (Merleau-Ponty évoque essentiellement l'œuvre d'art), met en jeu une synthèse du corps. Cette

précision est d'un grand intérêt pour l'analyse de Brancusi. Car lorsque les fictions du *Poisson*, du *Nouveau-né* ou du *Coq* rejouent chaque fois une façon particulière d'être au monde et à l'autre, selon une certaine spatialité et selon le corps de l'autre – soit l'eau, le berceau ou face au grand ciel pour le coq –, elles invoquent des *mondes de significations* exemplaires, des scénarios définis, fondés sur certaines habitudes perceptives et motrices. En cela, ce sont des mises à l'épreuve de la *synthèse corporelle* confrontée à d'autres qualités sensibles de l'objet, à des dimensions hétérogènes de la signification – l'iconique, l'indiciel et le symbolique impliqués autrement. Ainsi, lorsque le spectateur découvre « d'autres dimensions de l'expérience », pour reprendre le mot de Ricœur, c'est toujours au péril de sa *synthèse corporelle*, dont les routines perceptives sont contrariées par des sensations inconnues. Une telle mise en cause de la synthèse corporelle trouve sans doute son expression la plus hardie dans la *Sculpture pour aveugle* de Brancusi exposée à l'Armory Show de 1913, une forme ovoïde présentée dans un sac, qui contraint l'observateur à une investigation manuelle. Outre qu'elle perturbe les routines perceptives et met en cause la synthèse corporelle, cette sorte de cécité du spectateur abolit la suprématie du visuel, ce sens dans lequel le tactile s'accomplit à l'ordinaire et qui devient ainsi son obligé. La synthèse des sens ne se fait plus, leur modularité est à refaire. Aux côtés du *À bruit secret* de Duchamp, des boîtes de *Merde d'artiste* du plus récent P. Manzoni, la *Sculpture pour aveugle*, qui contrarie l'hégémonie visuelle et suppose un au-delà, s'impose en tout cas comme une œuvre pionnière pour l'exploration du *post-visuel*.

Le statut du socle

Dans ses sculptures, Brancusi n'en finit pas de faire varier formes et matériaux. À l'instar d'un Monet pour la peinture, il se pose en initiateur d'une *sérialité* qui sera bientôt interrogée largement par l'art du XX^e siècle – la sculpture minimaliste notamment –, sachant que chaque élément de la série est fabriqué par l'artiste avec le statut d'œuvre originale, une première fois taillée dans le bois avant d'être travaillée en pierre, en marbre et en bronze¹³. Ainsi la série de l'*Oiseau dans l'Espace* comprend-elle 22 variantes, dont 11 en bronze poli, 10 en marbre blanc, bleu, jaune, noir ou gris et la dernière en plâtre gris, qui s'échelonnent de 1919 à 1940¹⁴, tandis que le motif de la

Colonne sans fin se développe sur quarante ans, de 1917 à la mort de l'artiste.

S'il s'accomplit dans des séries, dans le mélange des matériaux, ce souci de la diversité aboutit à une reprise permanente des parties de la sculpture, dont l'unité *météorologique* semble ne jamais être acquise. Et l'on touche à une autre innovation essentielle de Brancusi qui, en faisant partir la sculpture du sol, sur l'exemple dit-on de l'art africain, la découpe en *unités* qui permettront ensuite de la recomposer. Concevoir la sculpture comme un assemblage partant du sol n'est pas sans conséquence pour le statut du socle. Une telle conception met au jour les hiérarchies qu'impose le système semi-symbolique canonique, où sculpture et socle s'opposent comme le haut et le bas, le poli et le brut, le précieux et le vulgaire. La postérité de Brancusi retiendra d'ailleurs la leçon et, selon le mot de J. Arp, supprimera «les socles imbéciles des musées»¹⁵. Délestée du socle qui, tel l'*index* du Groupe μ (1992), l'indiquait à l'attention, la sculpture doit imposer seule son *poids de présence*. En contrepartie, puisque la discontinuité fondamentale entre l'œuvre et le monde se trouve ainsi abolie, elle peut entrer en relation directe avec son environnement. Surtout, ce que nous appelions, par commodité, socle dans la première partie de notre article (une plaque de verre ou de métal, une double forme de bois) devient une partie intégrante de la sculpture qui trouve ici sa juste réhabilitation.

Un tel brouillage catégoriel entre l'œuvre et le socle apparaît dans toute son évidence dans la *Maïstria*, dont la partie inférieure, qui pourrait être dévolue au socle, est une figure de cariatide. De même, le motif rhomboïde de la *Colonne sans fin* provient d'un modeste piédestal en bois, réalisé dans les années 1917-1918, et retournera au socle dans les années 1925-1926. La hiérarchie disparaît de même entre l'objet d'usage et l'œuvre d'art puisqu'une sculpture devint un *Tabouret de téléphone* exposé comme tel en 1933-1934¹⁶, et puisque l'Atelier de Brancusi de Paris présente toujours un *Tabouret* de 1920, désigné par un cartel et une avantageuse majuscule.

D'un *Nouveau-né* à l'autre, Brancusi modifie l'assemblage, la forme ovoïde du sommet et toutes les parties, laissant à ses photographies la charge de fixer le souvenir d'une version particulière, le souvenir de sa place dans l'atelier au sein du «groupe mobile» qu'elle forme avec d'autres.

Collage et montage

Parce qu'elles réemploient sans cesse des parties d'œuvres antérieures – des cariatides ou des modules de *Colonnes sans fin* –, les sculptures de Brancusi se laissent identifier à des *collages* qui convoquent la question sémiotique du *montage*. Elles satisfont la définition consensuelle de Michel Decaudin (1978: 33), qui y voit «l'introduction d'un ou de plusieurs éléments extérieurs», et cette importation, ainsi que l'a précisé Deleuze dans *Différence et Répétition*, produit un double avec «la modification maxima propre au double» (1968: 4). Au-delà de la simple importation d'un matériau, au-delà de la citation d'une œuvre étrangère, il s'agit d'incruster la chose même, morceau d'une sculpture déjà chargée de sens. Ainsi l'œuvre de Brancusi ne se conçoit-elle jamais hors d'un *devenir* qui garde le *souvenir* d'œuvres défaites, la forme *actualisée* accordant aux autres des modalités existentielles *potentielles*.

L'élân ascensionnel

Le *montage* de la sculpture obéit à certaines règles précises qui contribuent au mouvement ascensionnel. L'anecdote est célèbre: en 1912, se promenant en compagnie de Brancusi au Salon de l'aviation, Marcel Duchamp tombe en admiration devant une hélice et s'exclame: «En voilà une sculpture! La sculpture dorénavant ne doit pas être inférieure à cela» et, s'adressant à son ami: «C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice? Dis, tu peux faire ça?»¹⁷.

S'il ne construisit aucune hélice, le sculpteur se montra fort préoccupé par la dynamique du vol: «Je n'ai cherché, pendant toute une vie, que l'essence du vol... Le vol, quel bonheur!» dira-t-il, et il tâcha d'appliquer un mouvement ascensionnel qui amplifie la dynamique verticale afférente à la sculpture. Ce souci se manifeste avec la plus grande évidence sans doute dans le *Cycle des oiseaux* où, d'une version à l'autre, la forme de l'animal est constamment reprise et épurée. Un de ces *Oiseaux* fera d'ailleurs l'objet d'un conflit avec les douanes américaines en 1926¹⁸, parce qu'il ressemblait à une pièce industrielle détachée. La controverse qui s'ensuivit pourrait être versée au compte des «augmentations iconiques», puisqu'elle suggère la recherche d'un *attracteur iconique* nouveau. Devant l'*Oiseau dans l'espace* de 1919, le critique William Zorach dira: «je ne sais pas si l'on peut dire que cette sculpture représente un oiseau, mais

elle exprime l'idée de la vitesse d'un oiseau en plein vol», avant d'observer qu'il s'agit de «la première idée aérodynamique réalisée en bronze»¹⁹. Et l'on s'entendra sur le terme d'*aérodynamisme* pour constater que la forme effilée se retrouvera effectivement quarante ans plus tard dans les fusées et le *design* automobile. En effilant l'oiseau à l'extrême pour que le ciel l'absorbe, l'artiste visionnaire exploite ce principe essentiel de l'aéronautique alors naissante, qui veut que l'aspiration par l'air prime nécessairement sur la portance. Deux tiers d'aspiration, un tiers de portance: sinon comment les avions à ailes deltas tiendraient-ils dans le ciel? «Je n'ai pas voulu sculpter un oiseau, j'ai voulu sculpter le vol», note d'ailleurs Brancusi²⁰. Ni symbolique, ni iconique, cette forme profilée met en évidence la relation indicelle de l'oiseau au ciel qui l'aspire, le façonne et définit son être-au-monde d'oiseau.

Plusieurs auteurs ont évoqué la fascination de l'artiste roumain pour le ciel et le vol. Outre la connotation euphorique inévitablement attachée à l'ascension – le vol serait une métaphore du bonheur, de l'élan de l'esprit, de la transcendance, de l'effort pour se dégager de soi-même, voire, lorsqu'il s'agit d'un animal aussi peu doué que la *Tortue volante* de 1943²¹, un effort pour échapper à sa pesante condition –, l'étude sémiotique trouve sans doute un plus grand profit à examiner les procédés qui, s'ajoutant au «profilage» de la partie haute de l'assemblage, concourent à ce dynamisme ascensionnel.

Outre l'intégration du socle à l'œuvre, il faut évoquer le découpage de la sculpture en unités discrètes et leur superposition, le contraste appuyé des formes et des matériaux qui organise une sorte de *crescendo* jusqu'au sommet. Le mouvement s'amorce dans la partie inférieure, se prolonge par une variété de *modules* et, de seuil en seuil, conduit le regard jusqu'à la forme la plus légère. L'ouvrage se construit par *addition*, puisque chaque élément s'ajoute à l'autre, et par *soustraction*, chaque partie étant extraite de son propre bloc: une *édification* et une *extraction* à la fois, qui sont les deux gestes fondateurs de la sculpture selon P. Klee (1999: 95). En somme, l'élan ascensionnel est dû à la *modularité* de la sculpture et aux savantes *discontinuités rythmiques* des formes et des matériaux, chaque fois réévalués à l'aune de la forme culminante. De surcroît, celle-ci est généralement polie, ce qui lui accorde une grande netteté et, son éclat contrastant avec les autres textures, lui confère le *poids de présence* qui l'imposera à l'attention, une

présence dont l'intensité culmine dans les bronzes éclatants, véritables «concentrés» de lumière²².

En évoquant ce *crescendo* jusqu'à une forme saillante projetée dans l'espace, nous suggérons déjà une *aspectualité* comprise vis-à-vis d'une instance d'observation, dont le regard suit la forme verticale de bas en haut. Ce *devenir aspectuel* s'entend aussi en regard du producteur lui-même puisque, du bas vers le haut de l'ouvrage, la superposition correspond à différents stades d'élaboration du matériau, du brut au poli, du plus fruste au plus élaboré, du bois au verre puis au marbre ou au bronze. Ainsi se trouve finalement restaurée une hiérarchie haut/bas qui accorde nécessairement le *poids de présence* à l'objet placé tout en haut.

Une «réalité rythmique»

La ressemblance selon Brancusi s'attache donc à une «réalité rythmique»²³. Cet effort à la recherche du rythme apparaît de la façon la plus nette dans les *Colonnes sans fin*²⁴. Brancusi en donna cinq versions en chêne et une en plâtre et en acier exécutées entre 1918 et 1937. De nombreux auteurs, tel Mircéa Eliade²⁵ ont vu dans cette superposition de formes rhomboïdes un motif folklorique roumain²⁶ inspiré de l'architecture paysanne ou des *Piliers des morts*, ces troncs plantés sur la tombe des jeunes célibataires. La *Colonne sans fin* représenterait l'axe du monde qui permet de grimper jusqu'au ciel.

D'abord motif en dents de scie quand la *Colonne* n'est encore qu'une suite de trois modules supportant la coupe de Socrate, elle se résume à deux unités. Agrandie, elle se trouve alors affirmée comme sculpture autonome par une base de pierre. Plus que le statut de la *Colonne* ou sa hauteur, important en fait ses *proportions*. On peut citer cette phrase prononcée à propos du cycle des oiseaux: «La hauteur [de l'oiseau] ne veut rien dire en soi [c'est comme la longueur d'un morceau de musique]. Ce sont les proportions intimes de l'objet qui font tout»²⁷.

Les proportions de la *Colonne* se stabilisèrent bientôt sur une règle 1, 2, 4, où la plus petite dimension, celle de la base multipliée par deux, donne la plus grande largeur et, multipliée par quatre, donne la hauteur du module. Elles s'incarnent dans la *Colonne* de 7 m installée dans le jardin du photographe Steichen (1926), dans celles de la galerie Brummer, en 1933-1934, dont deux exemplaires, tronqués à l'initiative de Duchamp pour entrer dans la salle, furent, au retour en France, réduites à deux modules

pour restaurer les proportions initiales. On les retrouve dans la version de 30 m, faite en bronze poli et élevée sur le site commémoratif de Targu Jiu (Tirgu Jiu) en Roumanie. Et si la mort de l'artiste n'avait mis un terme au projet, ce rapport se serait encore incarné dans une colonne de 152 m en acier inoxydable, devant être élevée au bord d'un lac de Chicago, voire dans celle de 400 m avec des appartements, un ascenseur et un oiseau au sommet, que Brancusi ambitionnait.

La sémiotique ne peut en tout cas manquer de s'intéresser à ce « testament spirituel » qui donne à voir la forme la plus claire du rythme en art, un rythme qui se laisse volontiers théoriser, dont on perçoit çà et là l'emprise sans parvenir à en restituer l'expression. Dans cette forme traversée par un devenir ascensionnel, elle observe alors la simple répétition d'une même unité, que Klee, dans sa *Théorie de l'art moderne*, conçoit comme « le rythme structural le plus primitif » (1999 : 80). C'est un système aussi bien *implicatif* que *concessif*, l'avant engendrant l'après et inversement ; cependant l'élan ascensionnel forçant l'orientation de l'œuvre du bas vers le haut fait prévaloir l'*implication*. La colonne est segmentée en un certain nombre d'unités et l'œil qui suit nécessairement « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », ainsi que le note encore Klee (*ibid.* : 96), parcourt la colonne d'un seuil démarcatif à l'autre.

Mais où placer les seuils ? Sur la plus petite largeur, chaque unité prenant alors la forme d'une grosse perle, ou sur la plus grosse qui donne au module des allures de diabololo ? Plusieurs arguments accréditent la première thèse. Une incise plus forte là où la forme est la plus mince d'abord, le mode de production des éléments de la *Colonne* de Targu Jiu ensuite qui, sur les photographies de l'époque, sont des perles de métal enfilées sur un axe central et, enfin, le nécessaire inachèvement des modules des deux extrémités, seul à même de produire un effet de sens de répétition à l'infini de la forme censée se développer hors de ses limites pragmatiques.

Ainsi conçue, la colonne apparaît telle une succession de temps *forts* et *faibles*, accentués quand la sculpture s'enfle et inaccentués quand elle s'amincit : un mouvement et un contre-mouvement, un *éclat* déjà promis à la *décadence*, la reprise du mouvement ascensionnel suivi d'une pause. Pour accéder au ciel, la colonne doit mesurer son effort et contrôler l'intensité à l'aune de la distance à parcourir, du

déploiement figuratif. Ainsi, dans sa patiente et régulière progression vers le ciel, la colonne croise-t-elle les concepts tensifs d'intensité et d'étendue.

L'attente

Innovante en dépit de son apparente simplicité, cette conception modulaire et additive de la sculpture se laisse définir en termes d'*attente* et de *devenir*. Elle suppose l'opposition d'un *survenir* et d'un *parvenir* de Zilberberg, le *parvenir* pouvant seul restituer un effort vers l'accomplissement et l'attente concomitante du sujet. Pour Zilberberg, [...] *la différenciation du tempo* [vif ou lent] *entraîne irrésistiblement pour le sujet une commutation de [...] sa contenance : la vitesse la plus élevée pour le sujet, à savoir celle de l'instantanéité, a pour corrélat un sujet selon le survenir, un sujet sidéré, tandis que la lenteur informe entretient un sujet selon le parvenir, un sujet patient.* ²⁸

Dans son effort pour mettre au jour la « réalité rythmique », Brancusi organise inlassablement ce *parvenir* de l'œuvre qui, à la différence des sculptures antérieures et mêmes de celles de Rodin, entre progressivement dans le champ de présence et se laisse longuement accomplir et désirer. Le sujet est dans l'*attente* d'un objet de connaissance à venir, d'un accomplissement graduel, mais son attente s'avère pourtant bien particulière.

F. Parouty a examiné les figures de l'attente et de l'« aguet », et noté qu'elles « nous situent dans le devenir de sujets fortement modalisés dont l'état relève de la frustration puisqu'ils sont en disjonction avec leur objet de valeur » (2000 : 91). Si les *Colonnes sans fin* se conçoivent sans peine comme une « tension rendue visible » (*ibid.*), un temps figuré par une continuité modulaire, elles dérogent cependant à la judicieuse formulation générale donnée par cet auteur, puisqu'au lieu d'une frustration, d'un manque, le spectateur éprouve au contraire un plaisir, une sensation euphorique. Deux hypothèses pourraient être avancées qui éclairent le « thymisme » paradoxal des colonnes : le spectateur n'est jamais disjoint de l'objet puisque celui-ci n'est rien d'autre que le parcours de quête lui-même, l'attente elle-même, une *semiosis* en acte et jamais accomplie. Aucun motif de frustration donc dans cette progression mais, au contraire, et c'est là qu'intervient la seconde hypothèse, l'axiologie positive des mouvements ascendants qu'éprouvent les aviateurs lorsqu'ils s'élèvent vers le ciel.

Conclusion

L'étude parvenant à sa fin, il reste à faire des « augmentations iconiques » de Brancusi des augmentations essentiellement rythmiques, attentives à la « réalité rythmique » du monde. Elles supposent une emprise sur le corps du sujet percevant, ce corps qui est après tout la matière même du rythme, ou, selon les termes de Meschonnic « la matière de l'individuation » (2000 : 173). Le rythme, indique cet auteur, est « l'organisation d'un signe par un sujet, telle que le discours fait entendre ce sujet et que ce sujet est organisé par son discours » (1993 : 11). C'est ce rythme qui, dans une synthèse parfaite, énonce l'œuvre et aussi m'énonce moi-même. Grâce au rythme, j'accomplis l'œuvre. Parce qu'elle est infiniment rythmique et corporelle, et en ce sens seulement, l'œuvre de Brancusi serait donc absolument abstraite.

NOTES

1. Cette recherche a bénéficié du soutien du Centre de recherche sur les lettres, les arts et les traditions de l'Université Laval de Québec et a été réalisée dans le cadre d'un séjour postdoctoral. Je remercie très chaleureusement cette équipe de son aide.
2. Cité dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 34.
3. Les auteurs s'accordent en effet pour attribuer à W. Kandinsky la paternité de la première œuvre abstraite, une aquarelle peinte en 1910, année où il rédigeait aussi *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. On se reportera, pour une recension plus précise, à C.-P. Bru (1955), qui lui-même se réfère à l'ouvrage de M. Seuphor (1949). Voir également D. Vallier, 1991 et A. Nakov, 1981.
4. En 1907, Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon*, origine du Cubisme ; en 1909 paraît le manifeste futuriste et en 1910, Brancusi expose pour la première fois *La Prière*.
5. Dans *Kant et l'ornithorynque*, Eco donne cette règle simple qui permet de distinguer le stimulus de substitution d'un stimulus naturel : « est-ce que quelque chose de nouveau se présente à moi lorsque je change de point de vue ? Si la réponse est négative, le stimulus est le substitut d'un stimulus naturel [...]. Il suffit de déplacer la tête » (1999 : 365). La question renvoie, plus largement, au débat sur l'iconisme qui occupe la sémiotique depuis plus de trente ans et dont Eco, dans ce même ouvrage, nous offre la synthèse. Pour fixer la question sur la fragile opposition *abstrait/figuratif*, cf. la patiente recension d'H. Meschonnic, 2000.
6. Malgré la place qu'ils occupent dans la vie du philosophe, il s'agit des seules évocations de la musique et des arts plastiques dans l'œuvre de Ricoeur (1995 : 257-280).
7. Dans « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne », Fontanille observe cette figurativité des titres chez Duchamp et explique :

« Marcel Duchamp n'a cessé de donner à ses œuvres, jusqu'à la provocation la plus dérisoire, des titres figuratifs, et d'autant plus figuratifs et concrets que l'apparence de l'objet ou celle de la peinture sont abstraites ; tout se passe comme si, par une dénégation persistante, il voulait interdire au "concept" de s'abstraire [...] » (2001 : 103). La figurativité des titres induit en ce cas un dédoublement entre l'objet et son concept, sur le fait d'un déplacement performatif vers le *faire* artistique.

8. Marbre jaune, socle miroir et bois, Philadelphia Museum of Art, Arensberg (cat. p. 153).
9. Marbre gris bleu, The Museum of Modern Art, New York (cat. p. 194).
10. Cf. *Figures du corps*, à paraître.
11. « Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration », R. Barthes, 1980 : 80.
12. C'est ce que l'artiste explique dans *L'Ère nouvelle* du 28 janvier 1920, pour justifier sa Princesse X, controversée : « Ma statue, Monsieur, vous le comprenez, n'est-ce pas, c'est la femme, la synthèse même de la femme, c'est l'Éternel féminin de Goethe, réduit à son essence ». Cité par P. Hulten (1995 : 130).
13. Le numéro de la collection des « carnets de l'atelier Brancusi », consacré à *La Colonne sans fin*, développe ce rapport à la série. (M. Tabart *et alii*, 1998 : 5-6).
14. Si l'on y ajoute les 7 variantes de la *Maïstria*, la série comprend 29 variantes. L'inventaire a été réalisé par I. Jianou, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 40.
15. Cité par S. Lemoine, 1987 : 78.
16. L'ouvrage collectif *Brancusi et Duchamp* compare le statut de l'objet chez les deux artistes et les procédures de réemploi qu'ils affectionnent : le *ready made* de Duchamp, la reconversion de la sculpture en siège chez Brancusi, selon des modalités très différentes. On s'y reportera pour de plus amples précisions sur ces « variations autour du socle » (M. Tabart *et alii*, 2000).
17. Cité par P. Hulten, 1995 : 92. La scène fut également rapportée par Fernand Léger.
18. Les arguments du conflit par lequel les douanes récusent à *l'Oiseau dans l'espace* le statut d'œuvre d'art sont relatés par P. Hulten, 1995 : 174 et 184 et par I. Jianou, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 4 et suiv.
19. Cité dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 37.
20. Cité par C. Noica, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 73.
21. The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1943. I. Jianou (*ibid.* : 44) rapporte ce commentaire de Brancusi à propos de sa tortue : « le plus humble des êtres est capable de trouver la voie vers Dieu ».
22. Ces « sculptures de lumière » feront école et inspireront Dan Flavin et James Lee Byars, notamment.
23. L'expression est empruntée à M. Eliade, dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 146.
24. Brancusi les appelait également *Colonnes infinies*.
25. On lira notamment, de M. Eliade, « Brancusi et les mythologies », dans P. Comarnescu *et alii*, 1982 : 97-106.
26. P. Comarnescu y voit par exemple l'expression du *dor*, sentiment caractéristique de la spiritualité roumaine, exprimé par la poésie, la musique et les arts populaires, une nostalgie intraduisible en français qui « rattache le concret à l'abstrait, le limité à l'infini, l'amour physique à l'amour spirituel, l'amour physique à l'amour du monde ». Cf. « Confluences dans la création de Brancusi » (1982 : 127). Ce sentiment que Comarnescu rapproche de la *saudades* portugaise évoque aussi par certains aspects la *Sehnsucht* allemande, selon nous.
27. Cité par P. Hulten, 1995 : 217-218.
28. C. Zillberberg, « Remarques sur l'assiette tensile du rythme », texte fourni par l'auteur (à paraître).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- BRU, C.-P. [(1955) 2000] : *Esthétique de l'abstraction. Essai sur le problème actuel de la peinture*, Paris, L'Harmattan.
- COMARNESCU, P. *et alii* [1982] : *Brancusi, Introduction, Témoignages*, Paris, Arted.
- DECAUDIN, M. [1978] : « Collage, montage et citation en poésie », dans J. P. Morel, J. Mitry, M. Decaudin, E. Billeter et D. Bablet (sous la dir. de), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme.
- DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- ECO, U. [(1997) 1999] : *Kant et l'ornithorynque*, trad. de J. Gayraud, Paris, Grasset.
- EDELMAN, G. [1992] : *Biologie de la conscience*, trad. d'A. Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins.
- FONTANILLE, J. [2001] : « Enveloppes, prothèses et empreintes : le corps postmoderne », *Protée*, vol. 28, n° 3, 101-111.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- FRANÇOIS, M. [1987] : « Le cadre et le socle dans le mouvement Dada », Catalogue de l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Musée d'art moderne, 64-70.
- Groupe µ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil.
- HULTEN, P. *et alii* [1995] : *Brancusi*, Paris, Flammarion.
- JOHNSON, M. [1987] : *The Body in the Mind*, Chicago, Chicago Press.
- KLEE, P. [(1956) 1999] : *Théorie de l'art moderne*, trad. de P.-H. Gonthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- LAKOFF, G. et M. JOHNSON [1985] : *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LEMOINE, S. [1987] : « Cadre et socle dans l'art constructif », Catalogue de l'exposition *Le Cadre et le socle dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Musée d'art moderne, 70-116.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1945) 1983] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, H. [(1988) 1993] : *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » ;
 ——— [2000] : *Le Rythme et le Lumière : avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob.
- NAKOV, A. B. [1981] : *Abstrait/concret. Art non objectif russe et polonais*, Paris, Transédition.
- PAROUTY, F. [2000] : « La rhétorique de la tension chez Leonardo Cremonini. Figure de l'attente et de l'aguet dans l'énoncé visuel », *Langages*, n° 137, 87-101.
- RICŒUR, P. [1995] : *La Critique et la Conviction : entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- SEUPHOR, M. [1949] : *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght.
- TABART, M. *et alii* [1998] : *La Colonne sans fin*, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Les carnets de l'atelier Brancusi » ;
 ——— [2000] : *Brancusi et Duchamp*, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. « Les carnets de l'atelier Brancusi ».
- VALLIER, D. *et alii* [1991] : « Situer l'art abstrait », dans *L'Art abstrait : l'au-delà de la figuration*, Bruxelles, La Lettre volée.