

Résumé : *Un parcours dans la sculpture du XX^e siècle au sujet de la danse, à partir de Bourdelle, en passant par Rodin, par les mouvements d'avant-garde, introduit l'analyse proposée par Doina Lemny de l'approche de Brancusi à cet art éphémère. L'artiste roumain n'a jamais sculpté une danseuse, mais son œuvre "danse" au rythme d'une musique intérieure, qu'il suggère à travers ses formes ondoyantes sous l'oeil attentif de sa caméra.*

Keywords: *dance, sculpture, Brancusi, body movement.*

Mots-clé : *dance ; sculpture ; Brancusi ; mouvement du corps.*

En 1954, lors de l'exposition « Sept pionniers de la sculpture moderne », qui s'est tenue à l'Hôtel de ville d'Yverdon, Michel Seuphor avait établi un parallèle entre la peinture (« art facile à aimer entre tous. Les couleurs sont de petites folles qui débordent de lyrisme¹ ») et la sculpture, art plus discret, plus difficile d'accès, qui tient sa force de sa tridimensionnalité propre à suggérer, et même à entraîner, le mouvement, la danse. Pour lui : « On reste planté devant une peinture, mais on tourne autour d'une sculpture. L'une nous somme de contempler, l'autre nous incite à muser un peu. » Avec la sculpture, écrit-il, une « giration promeneuse change de silhouette, change les ombres, et les lignes de la sculpture dansent à leur tour. Dansent, c'est-à-dire se composent, se décomposent, se recomposent entre elles. Lent déplacement des harmonies révélant peu à peu leurs qualités, leurs grâces secrètes, leurs puissances² ».

Cette idée que Michel Seuphor émet en introduction d'une exposition de sculpture moderne ne renvoie pas au fait que les artistes participants (Laurens, Duchamp-Villon, Brancusi, Arp, Chauvin, Pevsner, Gonzalez,) présentent un travail en lien avec la danse, mais au contraire fait référence à leurs œuvres qui sortent la

SCULPTER L'ÉPHÉMÈRE. BRANCUSI ET LA DANSE

Doina Lemny

sculpture de la pure représentation du corps. Ici, on est loin d'un Degas qui, à la fin du XIX^e siècle, observait attentivement durant des heures les corps revêtus de tutus afin de pouvoir rendre la surprise de la danseuse avant son entrée en scène ou pendant son repos.

La danse a profité de l'air de liberté qui imprègne l'expression plastique au début du XX^e siècle, et fait éclater les codes et les structures rigides classiques. Lors de « soirées spectacles », des improvisations chorégraphiques apportent leur part d'innovation par rapport à l'époque où, seule, la danse classique régnait en maître. En s'appuyant sur les structures et les règles de la danse classique et sans les nier, le danseur évolue dans une ambiance propice à l'expérimentation et peut affirmer son expression corporelle en se projetant dans l'espace, lieu plastique lui aussi en train de se créer.

Ce bouleversement des codes du ballet produit un choc sur des maîtres tels que Rodin ou Bourdelle. « La Loïe », comme était surnommée l'artiste américaine Loïe Fuller à Paris, incarne cette nouvelle conception de la danse, lorsqu'elle fait mouvoir son corps, libéré du corset, avec naturel. Sa danse résulte presque exclusivement des mouvements amples, sinueux et continus de ses bras qui déploient des voiles colorés, dont de

nombreuses nuances sont obtenues par des jeux d'éclairage savamment étudiés et, parfois, par des miroirs stratégiquement placés qui démultiplient son image à l'infini.

Émerveillé par les danseuses cambodgiennes, lors des représentations du ballet royal du Cambodge à Paris en 1906, Rodin, alors à l'apogée de son art, veut saisir la cinétique de la gestuelle de ces « merveilleuses princesses ». Mais le caractère difficilement perceptible de l'enchaînement de « ces immobilités successives » empêche le sculpteur de figurer leur danse dans une perspective diachronique. Soucieux de ne rien perdre de l'harmonie des corps, il multiplie les esquisses – environ cent cinquante dessins – afin de les utiliser pour la sculpture. Mais il ne le fera jamais. Son unique sculpture de danseur, un plâtre de petites dimensions (18,5 cm x 9 cm) représentant Nijinski, traduit, à travers une torsion aux axes contradictoires, son admiration du corps en mouvement aléatoire, devenu objet de réflexion plastique : ce corps, dans son élan arrêté sur un axe fragile, est un concentré des tensions à l'œuvre – autant celles du danseur que du sculpteur qui procède, par gestes abrupts, à un modelage nerveux et à des tailles fermes. Car, devant la gestuelle qui trahit le vécu d'un corps, il doit en restituer son devenir.

Avec Isadora Duncan, la danse franchit encore une étape dans le sens de l'exaltation de soi et de la communion avec le monde. Quand Rodin la rencontre, au moment de son installation avec ses élèves dans l'hôtel Biron en 1908³, il découvre une sorte de perfection « antique » devant le naturel des positions, la spontanéité des mouvements, la pureté des gestes, exécutés le plus souvent dans des voiles transparents. C'est sûrement à travers ces danses, au tournant du siècle, qu'il retrouve l'universalité de la beauté, lisible à travers les gestes du corps – temple dont les bases ont perdu les points d'équilibre établis

depuis l'antiquité. Il partage ce dilemme avec Antoine Bourdelle, son contemporain, lui aussi ensorcelé par le personnage d'Isadora Duncan, qui ranime chez lui la Grèce ancienne. Sa marche élégante et naturelle, souvent pieds nus dans l'herbe, ses tournoiements lents et amples créant courbes et volutes dans l'espace inspirent à Bourdelle une sorte de calligraphie gestuelle qu'il transpose sur papier – à la manière de Rodin, auparavant, dans ses quelque cent cinquante dessins (Fig. 1, 2). Bourdelle s'en servira comme point de départ pour des bas-reliefs – une méthode probablement plus appropriée à composer cette calligraphie nouvelle –, dans lesquels il fait alterner pleins et vides, suivant le rythme naturel de la danseuse. Les neuf métopes qu'il sculpte en 1911-1912 pour la frise du théâtre des Champs-Élysées synthétisent l'enchaînement ensorceleur de la danseuse à travers neuf séquences d'une danse rythmée (Fig. 3).

L'enthousiasme de ces deux sculpteurs pour la métamorphose du ballet en une danse libérée – qui, sans avoir recours à la musique, « semble naître d'une musique inaudible »⁴ pour exprimer la propre vie du corps, le souffle, la respiration – s'est arrêté là : ils n'ont plus rien inventé quant à la relation avec cet art éphémère. Le 8 novembre 1907, Rodin dira lui-même, avec un certain regret, à son secrétaire d'alors, le poète Rainer Maria Rilke, son impuissance à rendre l'harmonie des séquences figées, et tellement différentes, exécutées avec élégance et précision par les danseuses cambodgiennes : « Je n'ai peut-être pas assez envoyé de Cambodgiennes qui sont autant de Psychées [*sic*] si je puis dire, parce que je n'ai pu entrer malgré mon désir impétueux dans cette profonde danse si belle, et ma traduction est un peu XVIII^e siècle. Mais cette fusion a des grâces les cambodgiennes sont au delà de la beauté que nous pouvons, ou, que j'ai pu saisir [...] »⁵



Fig. 1 – Antoine Bourdelle, *Isadora Duncan dansant et jouant de la flûte*, dessin pour un bas-relief 1910-11.

Cette déclaration rejoint la problématique de la sculpture considérée sous l'angle d'une équation que l'artiste doit résoudre à partir du poids du matériau pour rendre la légèreté et la spontanéité du geste, en gommant la barrière qui existe entre la pesanteur du marbre, du plâtre ou

du métal et le mouvement induit par la danse. Ce n'est pas par hasard si des sculpteurs du début du siècle, tels que Archipenko pour sa *Danseuse bleue* (1913) ou Henri Gaudier-Brzeska pour sa *Danseuse* (1913), (Fig. 4) expérimentent ce fragile équilibre entre harmonie du corps



Fig. 2 – Antoine Bourdelle, *La Danse – Isadora et Nijinsky, IV*, 1910-11.



Fig. 3 – Antoine Bourdelle, *La Danse – Isadora et Nijinsky*,
plâtre pour un bas-relief au Théâtre des Champs-Élysées, 1911-12.



Fig. 4 – Henri Gaudier-Brzeska, *Danseuse*, bronze, 1913.

et tournoiement de la danse. En pleine période cubiste, Henri Laurens représente le rythme d'une *Danseuse espagnole* (1915) par un ensemble de corps géométriques

séquencés par des demi-disques chargés d'évoquer le volume du costume de la danseuse. Plus tard, au cours des années 1930, des sculpteurs comme Julio Gonzalez reprendront cette idée de la danse comprise comme une tension du corps dont les mouvements, paradoxalement, laissent dans l'imaginaire des traces linéaires. Des baguettes en fer ou en argent élancées, croisées à certains points, font la synthèse entre image figurative et construction abstraite. Elles rappellent les schémas dessinés par Wassily Kandinsky, d'après les mouvements de danse de Gret Palucca : des gestes simples et forts, géométriques, faisant l'effet « d'un mouvement important, mystérieux, solennel ». L'auteur du *Spirituel dans l'art* a vu dans la nouvelle danse un des éléments fondamentaux de ce passage du figuratif à l'abstrait, dans la mesure où des vibrations subtiles de l'âme et du corps se substituent à une histoire racontée sur une musique *ad hoc*. *Petite danseuse* (1920-30) en fer forgé, ainsi que *Petite danseuse I* (1934-35) en argent forgé et brasé de Julio Gonzalez font d'ailleurs partie de cette réflexion sur la sculpture linéaire, débarrassée du poids du volume, capable de tracer dans l'espace les gestes d'une danse géométrique, très appréciée des artistes de l'avant-garde européenne. Parallèlement, l'artiste américain, Calder, attiré par le monde du music-hall et du cirque, réalise des silhouettes en fil de fer en équilibre – où le corps et les seins sont des enroulements, les bras et les jambes, des tiges à peine droites – telles *Joséphine Baker I* (1926), figure récurrente dans sa création⁶ et des acrobates en équilibre avec lesquels il compose même une enseigne, indiquant « Wire Sculpture by Calder⁷ ».

Le début de siècle, et surtout la période des années 1920, sont marqués par de nombreux artistes qui s'impliquent dans le spectacle en créant des marionnettes et des hommes-pantins pour le théâtre et pour le film. Pour sa part, Oskar Schlemmer, invité par le Bauhaus à diriger l'atelier de théâtre, développe sa théorie de la danse et de la

performance comme moyen de recherche de l'espace géométrique et abstrait. « La danse n'est-elle pas une « mathématique artistique et métaphysique »?, se demandait Jean-Pierre Pastori dans son parcours historique de la danse⁸. Le travail de Schlemmer sur la danse relève d'une recherche approfondie sur le corps et sa relation à l'espace. Sa prédilection pour la danse muette l'amène à préférer le jeu de marionnettes encombrées par des costumes rigides qui, si elles ne disent rien, « signifient tout ». Dans *Le Ballet triadique*, « le danseur revêt moins les costumes que les costumes ne le revêtent, il les porte moins que les costumes ne le portent »⁹. Du coup, se pose la question du rapport entre le costume et le danseur, et notamment du rôle joué par le costume : serait-il devenu l'un des véhicules d'une pensée artistique globale? Ou, tout simplement, ne valoriserait-il pas le corps et n'optimiserait-il pas le mouvement, en entraînant le corps vers des espaces inédits? Quelques années auparavant, Sophie Taeuber-Arp composait ses premières « Têtes Dada », ainsi que des marionnettes abstraites pour *Le Roi Cerf*, conte satirique adapté de Carlo Gozzi et intégrant intègre ouvertement Dada et la psychanalyse, qui constituent sa contribution la plus originale au mouvement Dada. Remarquant le caractère novateur de la danse de Sophie Taeuber-Arp, Tristan Tzara écrivait dès 1917 : « bizarrerie délirante dans l'araignée de la main vibre rythme rapidement ascendant vers le paroxysme d'une démente goguenarde capricieuse belle »¹⁰. Sophie Taeuber-Arp, qui étudiait la danse depuis 1916 avec Rudolf von Laban et qui côtoyait Mary Wigman, ne faisait qu'appliquer ses propres théories sur la danse moderne. Rejetant tout mouvement ou toute forme pré-établie, elle conçoit et réalise des costumes à partir de déchets de matériaux. Elle-même danse revêtue de ses propres costumes ou de ceux conçus par son mari, avec des accessoires créés par d'autres membres du groupe Dada. C'est ainsi qu'elle apparaît à l'ouverture d'une soirée

de mars 1917 au cabaret Voltaire, dans un costume réalisé par Jean Arp, le visage dissimulé derrière un masque de Marcel Janco.

Il s'agit là d'une période où la composition, plastique ou esthétique, est en constante métamorphose dans la mesure où le plasticien peut s'impliquer directement dans l'action de la danse, où le danseur peut devenir son propre chorégraphe, où le compositeur, à l'exemple d'Erik Satie, interprète souvent ses propres morceaux, et où le peintre ou le sculpteur peut concevoir costumes et décors.

Le ballet *La Chatte* d'Henri Sauguet, représenté en 1927 à Paris, est resté dans le souvenir des artistes et du public en raison de la scénographie et des costumes réalisés par deux sculpteurs, les frères Antoine Pevsner et Naoum Gabo (même si leurs créations, de véritables œuvres d'art, n'ont pas traversé le temps). En pleine recherches de matériaux nouveaux, les deux frères avaient opté pour le Plexiglas, dont la transparence contribuait à rendre la sensation de la structure dans l'espace. Au centre, un cadre de velours noir effaçait et noyait les contours de la boîte scénique où les sculpteurs avaient installé une composition à base de figures géométriques transparentes (plans rectangulaires, cercles, petites boîtes transparentes, un arc léger et transparent), au milieu de laquelle évoluaient les danseurs habillés dans le même esprit, avec des costumes en Plexiglas. Ils étaient parvenus à créer une interaction entre le milieu scénique et les personnages, à l'aide de fuseaux lumineux qui émettaient des pulsations comme des lignes dynamiques. Pevsner et Gabo, comme ils le promulguèrent dans leur *Manifeste réaliste* (présenté, en 1920, dans les rues de Moscou), ont ainsi rendu sensible un espace pénétré par des rythmes cinétiques : « L'appareillage constructiviste, constate Guérgui Kovalenko¹¹, ne devait rien cacher, il devait être ouvert et manifeste, ses possibilités de base devaient être comprises avant même le début de l'action. La construction de la *Chatte* ne

dévoilait que dans l'action toute la richesse de ses possibilités de création de l'espace, souvent inattendues et insoupçonnées. »

L'explosion des expériences futuristes vient aussi, en ce début des années 1920, confirmer l'attraction qu'exerce la mise en scène d'un spectacle de danse mécaniciste sur les artistes, avec ce qu'il comporte de mouvements du corps saccadés, de costumes en carton, de jeux de lumières « flashantes » ou de rythmes « bruitistes » (plus tard, de rythmes venus du jazz).

Mais pourquoi Brancusi, témoin de toutes ces expériences et souvent ami de ceux qui les réalisent, lui qui assiste discrètement à de nombreuses soirées dada ou futuristes, ne réagit-il pas ? Aurait-il été insensible à ces innovations qui, pour certains, sortaient du cadre artistique tel qu'on l'entendait jusque-là ? De toute évidence, aucune de ses œuvres sculptées ne représente une danseuse et aucune de ses rares déclarations ne fait allusion à la danse. Et pourtant, il a trouvé des solutions bien plus subtiles à ce dialogue difficile entre la danse et la sculpture.

La réponse de Brancusi

L'image que Brancusi a laissé de lui, celle d'un vieux sage plongé dans la méditation, enfermé dans son atelier transformé en temple de l'art moderne, met dans l'ombre l'autre aspect de sa personnalité : sa joie de vivre, son don naturel pour la musique – il jouait du violon et de la guitare. Son jeune ami roumain, le compositeur Marcel Mihalovici¹², se souvient que le sculpteur se rendait, en compagnie de ses compatriotes, les sœurs Lizica et Irina Codreanu, des époux Kessel, d'une artiste roumaine, Sanda Polizu-Micșunești, et du peintre ukrainien Adolphe Feder, aux spectacles de théâtre de boulevard drôles et amusants, dans une salle de la rue de la Gaîté, qui attirait un large public. Mihalovici relate également les soirées amusantes à l'atelier où des intimes se retrouvaient et où régnait, en

dehors des repas préparés par leur hôte, une ambiance joyeuse entretenue par des chansons et par des danses. La présence d'Erik Satie, fidèle ami et visiteur de l'atelier, était souvent déterminante lors de ces moments uniques : « Parfois Brancusi dansait devant lui [Satie] au rythme de mon violon, raconte Marcel Mihalovici¹³, il était charmant et Satie était aux anges. Les repas qu'il préparait, les airs de folklore roumain que Brancusi jouait pour lui, nos violons, tout était pour lui merveilleux, tant et si bien qu'il s'exclamait : "Eh bien, je vais me faire naturaliser roumain, parce que tout ce qui est roumain est superbe." »

La nouvelle esthétique au fondement de la danse de Lizica est probablement à l'origine du « regard » que porte Brancusi sur elle lorsqu'il la photographie au moment où, dans son atelier, elle effectue une performance sur les *Gymnopédies* d'Erik Satie (Fig. 5, 6). Le sculpteur, dans la logique de cette démarche rythmique nouvelle et en pleine harmonie avec elle, lui compose un costume à l'aide de morceaux de tissus rayés reliés par des épingles à nourrice, créant un ensemble rythmé de jeu de lignes. Pour Brancusi, Lizica ou « La Tzigane », [en roumain « Țiganca »] comme il l'appelle familièrement, avec ses mouvements, tantôt ondoyants, tantôt statuaires, s'intègre parfaitement à ses sculptures et apporte, à cause de son costume, une note de nouveauté parmi les formes arrondies propres à son travail : d'où le paradoxe avec les formes géométriques qu'il invente pour Lizica, et qui font écho à toute une esthétique revendiquée par les artistes durant les années 1910 (entre autres, Sonia et Robert Delaunay, Fernand Léger, ou lors de manifestations cubo-futuristes et dadaïstes). La baronne Elsa Hildegard von Freytag-Loringhoven par exemple, vers 1915 à New York, se lançait dans des improvisations de « moments » futuristes en se faisant photographier dans des costumes excentriques aux compositions linéaires¹⁴.

N'ayant jamais adhéré à un courant artistique, Brancusi est néanmoins très proche des acteurs du mouvement Dada, dont un des fondateurs, son compatriote Tristan Tzara, le tenait au courant de leurs manifestations artistiques et l'invitait à y participer. Informé, Brancusi ne manquait

pas de suivre discrètement les « mises en scène » de ses amis artistes et écrivains ainsi que l'évolution de sa jeune compatriote Lizica Codreanu, dont la sœur Irina faisait son apprentissage de sculpteur dans son atelier.

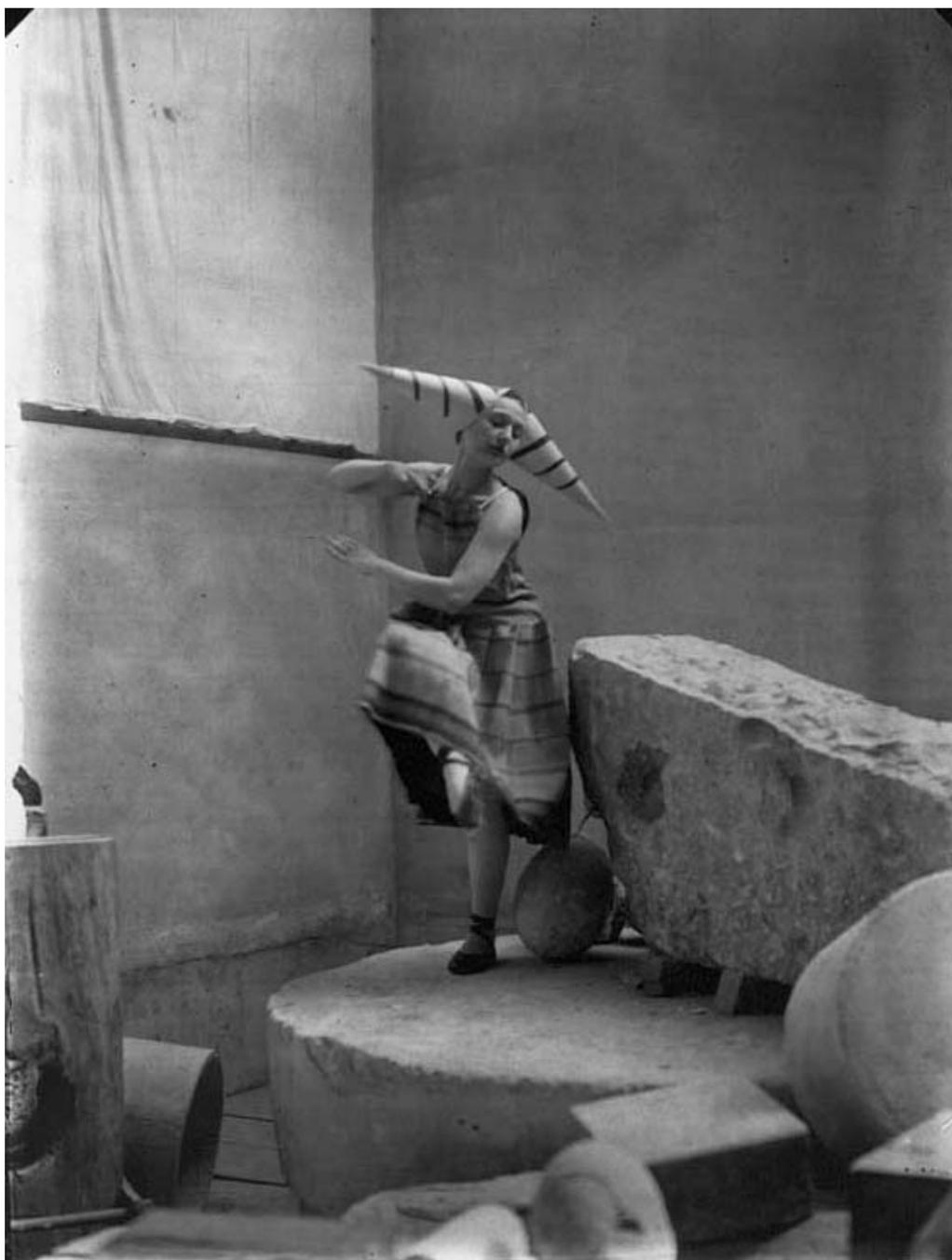


Fig. 5 – La danseuse roumaine Lizica Codreanu interprétant les *Gymnopédies* d'Erik Satie à l'atelier de Brancusi à Paris, 1922.



Fig. 6 – La danseuse roumaine Lizica Codreanu interprétant les *Gymnopédies* d'Erik Satie à l'atelier de Brancusi à Paris, 1922.

Le sculpteur a probablement dû recommander Lizica Codreanu à Tzara, comme il l'avait fait auprès de ses autres amis Fernand Léger et Sonia Delaunay, pour qu'elle puisse se produire lors de soirées Dada. Ainsi est-elle programmée dans les parties deux et trois de la « Soirée du cœur à barbe » du 6 et 7 juillet 1923 : dans la première, elle devait interpréter une *Danse de*

Georges Auric accompagnée par le compositeur lui-même. Le programme des parties un et deux, riche et complexe, réunit aussi des musiques de Darius Milhaud, Erik Satie, Igor Stravinsky, interprétées par leurs auteurs, des poèmes de Cocteau, Soupault, Tzara, Illiazd, Apollinaire, Eluard, des films (*Fumées de New York* de Charles Sheeler et Paul Strand, *Rythmus 21* de

H. Richter, *Le Retour à la raison* de Man Ray) ainsi que l'allocution « Mouchez-vous » de Ribemont-Dessaigne. La troisième partie prévoit la reprise de la pièce en trois actes de Tzara, *Le Cœur à gaz*, présentée pour la première fois au théâtre des Champs Élysées en juin 1921. Lizica, qui devait évoluer sur des poèmes zaoumes d'Illiazd au cours de *La Soirée du Cœur à Barbe* programmée le 6 et le 7 juillet 1923, ne peut danser car, le 6 juillet, la représentation est interrompue par suite de l'interpellation musclée d'Éluard.

Brancusi se réjouit des succès de la danseuse et ne manque pas d'observer avec intérêt les mouvements rythmés de celle qui est passée de la danse classique à la gymnastique, au cirque et à l'improvisation : les positions du corps tantôt figées et saccadées, tantôt s'enchaînant dans une harmonie nouvelle nourrissent l'imaginaire du sculpteur qui n'a toutefois jamais sollicité Lizica comme modèle pour ses sculptures.

Une seule œuvre du sculpteur, *La Sorcière*, pourrait, à la rigueur, évoquer Lizica dansant dans son costume à l'atelier, très loin cependant de la représentation d'un costume, d'une esquisse ou d'un projet. C'est en 1922 que Brancusi commence à travailler, à partir d'une branche épaisse de noyer découpée à l'endroit d'une fourche, une œuvre singulière par sa forme géométrique complexe. Une coiffe pointue en forme de cône est posée sur un pied asymétrique, en continuité avec celui-ci. De chaque côté de la base du cône, deux cylindres sont disposés derrière cette « tête » penchée en avant. Cette œuvre, très peu commentée, est d'autant plus mystérieuse qu'on ne peut la relier à aucun autre thème ou sujet de réflexion. Il l'appelle *La Sorcière*, sans plus d'explications. Dans la tradition populaire roumaine, la sorcière est une tzigane et c'est aussi le nom par lequel Brancusi appelle amicalement Lizica. « La Tzigane » renvoie à la fois à la danseuse, à la diseuse de bonne aventure et à la dangereuse sorcière jeteuse de sorts. Le goût de Brancusi pour l'ambiguïté des formes et des titres se retrouve bien là, sans que l'on sache si les coiffes de Lizica sont issues de la sculpture en bois ou si c'est la sculpture qui

a pris la forme des coiffes. Les deux sont possibles, car, dans un cas, le sculpteur s'est vraisemblablement laissé diriger par la forme initiale du bois, et, dans l'autre, il s'est ingénié à composer le costume avec des figures géométriques découpées dans des morceaux de tissus et assemblées selon son goût. Comme toujours chez Brancusi, on est ici dans un échange subtil d'idées sur le mouvement rythmique, récurrent chez le sculpteur, et plus particulièrement dans ses œuvres en bois.

Le parcours de Lizica Codreano a comme toile de fond l'atelier du sculpteur, dont elle ouvre la porte à de nombreuses danseuses, collègues d'école ou amies. Brancusi les accueille avec générosité, comme un père, très attentif à l'évolution de ces jeunes filles venues à Paris pour parfaire leurs études de danse. Parmi celles-ci, une certaine Marcelle Valérie fera part dans une riche correspondance¹⁵ de sa fascination pour celui qu'elle considère comme un mentor, un sage qui lui fait découvrir la spiritualité. Dans sa première lettre du 14 septembre 1924, elle lui écrit : « Bien cher ami ! Voilà à peine 8 jours que je vous ai quitté, et 10 jours que je vous connais, et ces quelques jours ont suffi à me faire voir un côté tout nouveau de la vie et de l'art. J'ai quitté Paris toute remplie de la beauté que vous m'avez donnée ». Dans une autre lettre datée du 6 juillet 1926, elle lui fait part de ses impressions sur la musique de Satie, qu'elle a entendue lors d'un Festival Erik Satie organisé à Londres par les Ballets russes, où elle a rencontré Marcelle Meyer¹⁶, qui « joue admirablement cette musique moderne, elle joue si bien qu'elle vous l'a fait comprendre et aimer... ».

Comme tant d'autres jeunes femmes qui fréquentent l'atelier du sculpteur, Marcelle Valérie lui parle aussi bien de sa vie quotidienne que de son entourage ou de son travail, ou bien lui confie ses aspirations et ses déceptions. Elle évoque sa rencontre avec une « autre Suissesse » que lui a présentée une amie, Lydie Malan¹⁷. Bien qu'elle ne la nomme pas, on peut supposer qu'il s'agit de Marthe Lebherz, le personnage mystérieux de la vie intime de

Brancusi, jeune femme venue de Genève à Paris pour poursuivre, elle aussi, des études de danse. Elle fréquentait les milieux artistiques et littéraires parisiens où elle a été introduite par sa sœur Juliette, proche de Joella, la sœur de la poétesse américaine Mina Loy. Marthe, comblée par l'accueil généreux de Brancusi, accepte de s'occuper des affaires du sculpteur pendant son voyage aux États-Unis en 1926. Elle abandonnera ses cours de danse et deviendra pour une courte période la compagne du sculpteur, sans que, pour autant, elle ait été à l'origine d'une oeuvre.

Au début des années 1930, Brancusi vit une histoire d'amour avec une pianiste anglaise, Vera Moore, qui lui donnera un fils. Il n'est pas anodin que Vera soit pianiste dans la mesure où il est extrêmement sensible à la musique instrumentale, tel un mélomane qui, s'il ne fréquente pas les salles de concert, n'en écoute pas moins de la musique dans l'intimité de son atelier. Ses sculptures en témoignent : Brancusi se sert de la musique pour comprendre le mouvement qu'il doit donner à ses formes en marbre ou en bois. Il saisit d'emblée le lien entre les sons et le corps, et sait transmettre le mouvement dansant à un corps qu'il rend vivant.

À l'époque, la plupart des artistes expérimentent sur ce terrain d'où ils tirent des éléments pour leurs créations futures. Chez certains, danse et danseur relèvent de l'objet d'étude ou du sujet de création, alors que chez d'autres, tel Brancusi, danseur et danseuse accompagnent la création elle-même – pour l'analyse d'un mouvement, d'une position, par exemple –, sans jamais figurer en tant que personnage. Brancusi, qui sait pratiquer ce genre d'allusion subtile pour un art qu'il admire, s'entoure de danseuses, sans jamais en sculpter une, et sans jamais représenter une de ses amies en train de danser. C'est à un moment précis, au moyen de sa caméra, qu'il filme, dansant dans son atelier parmi ses sculptures, Florence Meyer (une des filles d'Agnes et d'Eugene Meyer, le patron du *Washington Post*, grands collectionneurs d'art) qui était venue à Paris en 1929 pour accomplir sa

formation de danseuse. Son atelier, lieu de vie et « laboratoire de la sculpture moderne », selon la formule de Jean Cassou, est en même temps le lieu où se retrouvent artistes, écrivains et créateurs. Florence se rend régulièrement à l'atelier de l'artiste, qui l'entoure d'une affection protectrice et lui fait découvrir la photographie. Elle en fera d'ailleurs sa profession quelques années plus tard, sur les conseils d'Edward Steichen, grand ami de la famille Meyer, lorsqu'elle sera obligée d'abandonner la danse à la suite d'un accident à la jambe. Brancusi l'encourage dans tout ce qu'elle entreprend et lui adresse de petits cadeaux sous forme de portraits photographiques réalisés à l'atelier, de dessins, et, pour la première du « spectacle biblique » réalisé à New York par Max Reinhardt, où elle a son premier rôle important comme danseuse, « un bouquet de fleurs blanches ».

Si Brancusi travaille longuement à un « portrait » d'Agnes Meyer, qui aboutira à *La Reine pas dédaigneuse* (1916-1933), la beauté de sa fille ne lui inspirera aucune oeuvre. En revanche, cette jeune et belle fille est à l'origine du titre de sa sculpture *Le Miracle* (1930-1932). Elle aime à croire qu'il l'a miraculeusement guérie d'un chagrin d'amour, par son seul regard protecteur, alors qu'elle sortait de l'eau lors d'une baignade à Saint-Jean-de-Luz. Florence rapporte que Brancusi avait été séduit par le mouvement qu'elle avait fait en sortant de l'eau et qu'il lui aurait demandé de répéter ce mouvement pour que son regard ou son appareil photo l'enregistre¹⁸.

Brancusi, à son habitude, ne transpose pas l'élégance de ce corps de jeune fille dans sa sculpture mais, au contraire, il se lance un autre et nouveau défi en reprenant la taille d'un marbre blanc commencé depuis le début des années 1920, qui allait s'appeler *Le Phoque*. Or le phoque, un des mammifères les plus lourds, devient sous le regard de Brancusi, une des figures les plus élégantes par son mouvement ondoyant et continu. Seule une longue observation du corps de cette bête aquatique taciturne et

apparemment inexpressive, alliée à l'art unique de Brancusi de pouvoir surprendre l'ondoiement de cette masse énorme de chair enveloppée de graisse, peut produire cette métamorphose : le glissement léger, sans contrecoups, dans l'eau qui réduit le poids, transforme ce mammifère en un être gracieux, surpris dans un moment joyeux de libération.

Florence, convaincue que les « pouvoirs surnaturels » du sculpteur l'ont libérée de son chagrin amoureux le remercie dans une lettre datée du 19 mars 1932 : « Tu sais, tu m'as tellement aidée en me sauvant la vie, et en m'enseignant un peu comment il faut faire ! Et tu m'as fait tellement plus heureuse ! ». Dans les premiers temps de leur rencontre, au début des années 1930, elle s'était rendue à l'atelier en compagnie de sa meilleure amie, la fille du chanteur russe Fédor Chaliapine¹⁹, Marina, elle aussi danseuse. Celle-ci tombe sous le charme de l'artiste, qui l'accueille très chaleureusement. Cette belle jeune fille de 22 ans est très cultivée et sensible à l'art. Marina²⁰, à cette époque, passe des heures avec Brancusi à discuter d'art, de littérature ou de philosophie. Certains des disques retrouvés dans la collection de l'artiste, en particulier les airs populaires russes interprétés par Fédor Chaliapine ou les opéras de Moussorgsky et de Stravinsky, ont été achetés sur les conseils de la jeune fille, qui vient le voir pour bavarder et échanger des impressions de lectures, et aussi pour fumer tranquillement, ce que lui interdit sa famille à cause de la faiblesse de ses poumons. Ne pouvant continuer ses cours de danse pour lesquels elle est venue à Paris, Marina, qui est proche de Florence Meyer, s'intéresse aux progrès de son amie et en parle avec Brancusi. Celui-ci, dans certaines de ses prises de vue d'une Florence en train de danser parmi ses sculptures, traduit son émerveillement d'artiste qui, de spectateur, se transforme en partenaire qui serait entré dans l'extase de la danseuse.

Il ne la filme pas en entier, préoccupé qu'il est plutôt par les mouvements du corps et de la tête. Le corps penché en arrière forme un arc prolongé avec la tête abandonnée et la chevelure ondoyante. Brancusi fixe son

objectif sur le geste du corps, de la tête et du cou, et non sur le visage, pourtant particulièrement beau de la danseuse. C'est d'ailleurs le procédé qu'il adopte lorsqu'il sculpte *Mlle Pogany* dont les traits du visage s'estompent progressivement. Margit Pogany, qui n'était pas danseuse, ne semble pas non plus avoir été à l'origine de ce buste dont l'élégance de la pose renvoie à un exercice élémentaire de tenue d'une danseuse ou d'un corps en train de se mouvoir²¹.

Reprenant le principe de cette torsion, Brancusi semble entrer, avec *Mlle Pogany*, dans cette danse de la tête, tant ce buste semble se transformer devant nos yeux, à la manière d'une madone des icônes, aux grands yeux profonds. L'ovale de cette tête légèrement penchée s'appuie sur la main allongée, issue de la fusion des deux bras. Le chignon qui n'était plus qu'une boucle à la base de la chevelure se répand sur toute la nuque dans une cascade de spirales délicatement rythmée. Du marbre veiné qui renforçait cet aspect théâtral, Brancusi tire plusieurs bronzes dorés dont le poli accentue cette luminosité se trouvant au centre d'un mouvement envoûtant. D'ailleurs, le sculpteur met en scène le bronze de 1920 et réalise des prises de vues successives telles des séquences cinématographiques. Les courbes et les spirales, les rondeurs traversées de saillies, les « emboîtages nacrés » accueillent de manières diverses la lumière et les ombres dans un effet spectaculaire.

Lorsque dix ans plus tard il taille dans un marbre blanc une troisième *Mlle Pogany* dans laquelle il introduit d'infimes modifications qui adoucissent la tête et lui confèrent une tranquillité et une pureté diaphane, il parvient à réconcilier mouvement et apaisement. Ce moment, propice à la méditation, correspond pour lui à une libération visant à atteindre la sérénité du Tao par une quête permanente de l'essence de la vie, avec ses pulsions, ses joies, ses tragédies et ses douleurs qui deviennent plus légères sur une musique inaudible, dissimulée dans ces images successives. Comme l'explique Carola Giedion-Welcker²², « seul le jeu concerté de l'âme et du sens – kaloskagathos – pouvait

engendrer la simplicité, la beauté transcendante du volume. La pureté y recèle une sagesse quasiment sacrée et libératrice ». En suivant la ligne ondoyante d'un corps ou d'une partie du corps, Brancusi parvient à concilier la vie et son propre art. Sa *Muse endormie* n'est pas une simple tête couchée, elle est l'aboutissement d'un long travail où la tête, autour de laquelle on est obligé de tourner pour en saisir le mouvement rythmique, repose harmonieusement. Et miraculeusement, elle nous invite à entrer dans son monde, à transgresser le réel dans un lent glissement de lumière et d'ombres.

Si Brancusi ne sculpte pas la danseuse proprement dite, il défie la sculpture en ce qu'elle peut exprimer de légèreté, d'ivresse et d'extase. Il y parvient avec sa *Maiăstra* qui, avec son bec dressé vers le ciel pour sortir son chant ensorcelant, s'allonge, attirée par l'immensité de l'espace. Ce n'est plus l'*Oiseau* enchanteur des contes populaires roumains qui, par son chant acquiert le pouvoir miraculeux de se métamorphoser, c'est l'essence même de la grâce, de l'attraction vers les hauteurs. *L'Oiseau* est surpris au moment de l'envol, comme s'il allait décoller de la terre pour aller épouser les étoiles. Les premières appellations, *L'Oiseau dans l'éther*, ou *L'Oiseau dans les espaces célestes*, confirment cet idéal qu'a l'artiste d'atteindre l'harmonie universelle, une union entre le ciel et la terre à travers une figure dansante. Son oiseau est retenu au sol par un minuscule point d'attache d'à peine un centimètre, qui renforce l'effet de « suspension » du corps.

Toute l'attention portée à l'expression de l'envol et sur le moment de tension maximale pendant lequel l'oiseau se détache du sol pour s'élancer vers le ciel aboutit à une ellipse étirée, telle une flamme ondoyante. Toulouse-Lautrec n'avait-il pas imaginé en 1893 Loïe Fuller sous la forme d'une flamme ardente qui se projette avec légèreté dans l'espace ? Brancusi effectue de multiples prises de vue de cet *Oiseau* en mouvement, qu'il voit comme un danseur figé dans un instant de beauté. L'impact créé par un flot de soleil illuminant la partie supérieure d'un de ses *Oiseaux* produit une sorte d'explosion qui

suggère l'effet d'envol vers le ciel. Cette impression correspond bien à l'idée que Brancusi veut transmettre à travers cette sculpture élancée, qui ne repose que sur un très fin point d'appui au sol. En soumettant ses œuvres à des éclairages particuliers, parfois violents, il amène le spectateur à voir ce que lui-même a vu lors de ses multiples essais visant à métamorphoser ses figures. C'est en même temps un effet de « dématérialisation », comme le suggère Sebastiano Barassi dans son analyse de la sculpture et de la photographie de Brancusi, de Gabo et de Moholy-Nagy²³. Tandis que les deux derniers choisissent des matériaux transparents (le Plexiglas), qui accentuent l'immatérialité de l'objet photographié, Brancusi exploite ses formes en marbre ou en bronze en les enveloppant d'un fuseau de lumière qui envahit l'œuvre, tout ou en partie, et produit cet effet de dissolution ou de communion avec l'ambiance de l'atelier. L'ombre portée de *L'Oiseau* est souvent utilisée comme un rappel de la figure dissoute dans la lumière : ce procédé, qui rappelle le clair-obscur pictural, paraît correspondre au désir de rendre visible le moment unique de la fin d'une danse.

Brancusi, pour les prises de vue des *Oiseaux*, se voit dans l'obligation de tourner autour de la sculpture, comme s'il photographiait un objet fixe, l'équilibre extrêmement fragile des œuvres ne lui permettant sans doute pas de les installer sur des socles comportant des mécanismes de rotation. Le mouvement provient seulement de la lumière et de la perspective, qu'il a soigneusement étudiée. En revanche, une sculpture comme le grand *Poisson* en marbre gris sur un socle est pourvue d'un tel mécanisme, qui, grâce au mouvement lent de rotation, donne l'impression que le poisson glisse avec légèreté, le poids du matériau paraissant s'alléger. Brancusi, dans les instantanés successifs qu'il prend, parvient ainsi à défier la matière lourde et pesante pour saisir le mouvement de l'œuvre dans toute sa densité.

Au début des années 1930, il installe sa *Leda* en bronze sur un disque métallique semblable à un miroir, actionné par un mécanisme électrique qui le fait tourner.



Fig. 7 – *Leda* (1926), vers 1936, photogramme, épreuve gélatino-argentique, 17,9 x 23,9cm, legs de Constantin Brancusi en 1957.



Fig. 8 – *Leda* (1926), vers 1936, photogramme, épreuve gélatino-argentique, 17,9 x 23,9cm, legs de Constantin Brancusi en 1957.

Taillée dans du marbre, une œuvre comme *Leda* est unique : elle se distingue des sculptures réalisées d'un seul tenant par l'imbrication de deux pièces de forme non identiques, orientées différemment dans l'espace. L'ovoïde – présent dans sa création sous plusieurs aspects et sous plusieurs appellations – est posé à l'horizontale dans un parfait équilibre, et reçoit du côté le plus épais un tronc de pyramide asymétrique par rapport à la base renversée. La plus petite base est enfoncée comme un prolongement presque naturel de l'ovoïde. À cette première version en marbre blanc, réalisée en 1920, Brancusi donne le nom de « Leda », titre riche en significations, qui renvoie à la mythologie grecque : Zeus se métamorphose en cygne pour séduire l'épouse de Tyndare, Leda. Il en résulte un œuf, gardé dans un temple de Sparte, qui donne naissance à deux couples de jumeaux, Castor et Hélène, et Pollux et Clytemnestre. Comme souvent dans la mythologie, Leda peut être aussi une variante de Léto – la mère d'Artémis et d'Apollon, cible de la haine d'Héra. Dans tous les cas, Leda, Léto ou le lycien « Lada » incarnent l'image de la femme-mère, porteuse de vie.

Pour *Leda*, Brancusi s'appuie sur la mythologie pour opérer ses transformations sur un double registre. Le mythe, selon lequel un dieu se transforme en cygne, lui permet d'utiliser l'ambiguïté du personnage de Leda. L'apparence de cet oiseau dissimule les caractéristiques masculines de Zeus. L'artiste refusait d'ailleurs l'idée que Leda puisse incarner Zeus. En démiurge, il se considère comme investi par le « Dieu des Dieux » du pouvoir de changer alternativement un cygne en femme ou l'éternel féminin en cygne. Ne peut-on imaginer par ailleurs que, pour incarner la féminité sublimée, Brancusi ait en outre adopté ce nom, déjà chargé de sens, pour sa proximité phonétique avec *lebăda*, qui désigne le cygne en roumain. Ce mot étant de genre féminin, tout comme *pasărea*, « l'oiseau », l'artiste continuait sans doute à penser l'oiseau comme un être féminin et

ce, même s'il vivait depuis longtemps à Paris et avait assimilé la langue de son pays d'adoption.

Pour le sculpteur roumain, la grâce de l'oiseau, son agilité, l'élégance de ses mouvements sont certainement d'essence féminine. L'ovoïde, qui peut également être vu comme un torse de femme, est le symbole de la vie. La tête, relevée dans un léger mouvement, prolonge naturellement le corps. Cette unité, que le sculpteur réalise par une fusion presque insaisissable de deux corps, aboutit à l'image d'un être que certains auteurs, comme Anna C. Chave²⁴, voient comme une figure androgyne. Selon elle, plusieurs œuvres participent de cette ambiguïté sexuelle : *Le Commencement du monde*, *Princesse X*, *Torse de jeune homme*, sont, à son avis, plus hermaphrodites qu'androgynes. Cette idée rejoint bien la démarche de Brancusi, qui, refusant de faire de ses créatures des êtres sexués, les élève au contraire au niveau de concept. L'allusion au danseur asexué qu'incarnait Zarathoustra dans la conception de Nietzsche, « danseur défiant l'âge et le temps »²⁵ y est évidente.

Lorsque Brancusi installe en 1932 le bronze poli de *Leda* sur un disque fabriqué dans un alliage de cuivre, de nickel et de zinc, il réalise son désir de voir son personnage s'animer dans les reflets du disque-miroir. Le mécanisme de roulement à billes qu'il place sous le disque pour lui imprimer un mouvement lent de rotation accentue les contours de cette forme, composée d'un ovoïde et d'un tronc de pyramide : ces deux éléments réfléchissant différemment la lumière, le croisement de leurs reflets donne une sensation de vie. Le point d'appui de l'ovoïde sur le socle étant presque invisible, celui-ci paraît glisser dans une danse fluide, impalpable, hors du temps, fugitive que le sculpteur, comme un magicien, souhaite saisir pour nous y entraîner et nous faire vivre les moments d'enchantements qu'il a vécus lui-même.

Muni d'une caméra, dont les exploits miraculeux le fascine, Brancusi la filme en rotation, essayant de saisir le spectacle

d'ombres et de lumières qui se déroule sur la surface polie de cette œuvre composite. Plusieurs photogrammes issus du film marquent des côtés différents de cette œuvre qui se métamorphose sous l'objectif de l'artiste. Brancusi a vraisemblablement découpé des photogrammes du film afin de nous transmettre ces moments de magie qui lui ont permis de donner vie à ce bronze, autrement froid et stable, bien qu'harmonieux par ses formes arrondies.

Brancusi est arrivé à la danse parce qu'il aimait saisir et rendre ces moments miraculeux et éphémères de la métamorphose d'une figure par le mouvement, ces instants

uniques qui ne se répètent pas, mais se succèdent naturellement car : « Danser, c'est se transfigurer, c'est entrer dans un autre corps sans changer de peau, c'est découvrir en soi un autre « moi », un « moi » qui n'obéit pas à la raison, mais seulement à la vie. [...] Danser, c'est devenir mouvement et participer à la ronde des astres et de tout l'univers ».²⁶ Et Brancusi y participe en se laissant entraîner avec joie dans cette danse de la vie. Il est non seulement le créateur de nouvelles formes, de nouveaux gestes, mais aussi l'acteur de cette alchimie créatrice de nouveaux corps dansants.

¹ Michel Seuphor, *Sept pionniers de la sculpture moderne*, Yverdon, 1954, non paginé.

² *Article cit.*

³ L'hôtel Biron où s'étaient installés cette année-là Cocteau, Matisse, Rodin et le comédien De Max, deviendra en 1919 le Musée Rodin.

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, 1997, p. 149.

⁵ Fragment de lettre de Rodin à Rilke du 8 novembre 1907, cité par Hugues Herpin, «*Et la sculpture?*», *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, Paris, 2006, p. 75.

⁶ Une version plus tardive de l'œuvre représentant la danseuse (1927-1929) se trouve au Moma de New York.

⁷ L'œuvre se trouve au Whitney Museum of American Art.

⁸ Pastori Jean-Pierre, *La danse, des ballets russes à l'avant-garde*, Paris 1997, p. 70.

⁹ Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction. L'espace de Bauhaus*, Lausanne, 1978.

¹⁰ Tristan Tzara [1917], *Oeuvres complètes*, t. I, p. 558.

¹¹ Guérgui Kovalenko, *Le ballet de la Chatte dans la mise en forme de Pevsner et Gabo*, *Pevsner (1884-1962). Actes du colloque international Antoine Pevsner (1992)*, Paris, 1995, p. 144.

¹² Marcel Mihailescu, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Bucarest, 1990.

¹³ *Ibidem* p. 93.

¹⁴ Giovanni Lista, *Libertin & libertaire*, Paris, 2005, p. 76.

¹⁵ Fonds Brancusi, datation 2001, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

¹⁶ Pianiste française (1897-1958), connue entre les-deux-guerres pour avoir interprété la musique des compositeurs du Groupe des Six et d'Erik Satie.

¹⁷ Lydie Malan (1887-1947) professeur au Conservatoire de Genève et brillante disciple de Jacques Dalcroze.

¹⁸ Cf Ann Temkin, *Le Miracle* (notice), Rowell Margit, Temkin Ann (dir.), *Constantin Brancusi (1876-1957)*, Paris, 1995, p. 264.

¹⁹ L'un des plus grands artistes lyriques du début du xx^e siècle. Son interprétation de Boris Godounov de Moussorgski dans la troupe de Diaghilev a marqué sa consécration sur les scènes européennes. En 1934, il interpréta brillamment au cinéma *Don Quichotte*, dans l'opéra filmé par Pabst.

²⁰ Entretien non publié du 15 décembre 2002 au domicile de Marina Chaliapine à Rome, présenté intégralement dans notre travail de thèse, décembre 1997, L'université de Paris I, Sorbonne.

²¹ Cf. Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, Paris, 2005, p. 59.

²² Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Neuchâtel, p. 19.

²³ Dans le catalogue de l'exposition à la Kettle's Yard University of Cambridge, du 17 janvier au 14 mars 2004.

²⁴ Anna C. Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, New Haven, 1993, p. 105.

²⁵ Béatrice Commengé, *La danse de Nietzsche*, Paris, 1988, p. 122

²⁶ *Ibidem* p. 121.

Notes