

Doina LEMNY
(Musée National d'Art Moderne,
Centres Georges Pompidou, Paris)

Brancusi : une biographie
« à quatre mains »

Abstract: (Constantin Brancusi: A Biography “A Quatre Mains”) It is well known that Brancusi did not allow anyone to write about him, or to photograph him. Having acquired the art of photography with the help of his friend, the artist photographer, Man Ray, he preferred to stage himself and make portraits of himself among his works. There are many self-portraits that he has made and that can constitute points of reference for his biography. If he had become a master in the art of photography and he was thus able to tell through images his life and his creation, he did not master the French language, despite his habit of putting on scraps of paper thoughts on life, on art, of telling his story in flawed French. He wished even to write an autobiography, as evidenced by the numerous autobiographical essays that I recently brought together in a volume with all his texts and aphorisms, published by the Atelier contemporain de Strasbourg: Brancusi: art is the absolute truth. Aware of his difficulties in telling clearly his own story in French, the artist suggested to his friend, the young composer Marcel Mihalovici, to write a biography under his dictation. I propose to present Brancusi's autobiographical essays, the unpublished texts on his biography, as well as the series of photographic self-portraits that constitute a true story of his life.

Keywords: *Brancusi, biography, autobiography, photographic self-portrait, artist's writings.*

Resume: Il est bien connu que Brancusi ne permettait à personne d'écrire sur lui, ni de le photographier. Ayant acquis les outils de la photographie à l'aide de son ami l'artiste photographe, Man Ray, il préférait se mettre en scène et réaliser des portraits de lui-même parmi ses œuvres. Nombreux sont les autoportraits qu'il a réalisés et qui peuvent constituer des points de repères pour sa biographie. S'il était devenu maître dans l'art de la photographie et a pu ainsi raconter à travers les images sa vie et sa création, il ne maîtrisait pas la langue française, malgré son habitude de mettre sur des bouts de papier des pensées sur la vie, sur l'art, de raconter son histoire dans un français approximatif. Son souhait était même d'écrire une autobiographie : en témoignent les nombreux essais d'autobiographie que j'ai réunis récemment dans un volume avec tous ses textes et aphorismes, paru aux éditions de l'Atelier contemporain de Strasbourg : Brancusi : l'art c'est la vérité absolue. Conscient de ses difficultés de raconter clairement en français sa propre histoire, il propose à son ami, le jeune compositeur Marcel Mihalovici, d'écrire une biographie sur sa dictée. Je me propose de présenter les essais d'autobiographie de Brancusi, les textes inédits sur sa biographie, ainsi que la série d'autoportraits photographiques qui constituent une véritable histoire de sa vie.

Mots-clés : *Brancusi, biographie, autobiographie, autoportrait photographique, écrits d'artiste.*

Plusieurs témoignages font état de la ferme opposition de Brancusi au fait qu'on écrive sur lui, et ce malgré l'insistance de son entourage, qu'il s'agisse d'écrivains ou d'artistes : il refuse notamment qu'Ezra Pound, pourtant l'un de ses proches amis, publie un texte sur lui. Ce qui n'empêchera pas Pound de le publier immédiatement

après la mort de l'artiste, en 1957¹. Le sculpteur, tout en prenant les précautions nécessaires pour ne pas se fâcher avec ses meilleurs amis, ce sera néanmoins le cas avec Blaise Cendrars, trouve à chaque fois le moyen de faire ajourner ce genre d'articles sur lesquels il n'avait aucun contrôle : « Mon cher Cendrars – lui écrit-il en octobre 1921 – je crois que il faut le lesser tomber les revustes ou du moins remettre ~~votre article~~ pour plus tard et ce qui me genne beaucoup à vous dire ce ci... ». [...] « Ne croiez pas Mon cher Cendrars que je dedegne votre article car si ~~je pourrais être flaté me réjouir...~~ »².

Au critique Florent Fels qui lui propose d'écrire un livre sur lui, Brancusi répond abruptement et avec ironie : « Et pourquoi, je suis déjà mort ? »³

On peut s'interroger sur ce besoin de tout contrôler : était-ce par souci de laisser à la postérité l'image que lui-même avait construite pour son public ? De toute évidence, Brancusi voulait maîtriser toute image, qu'elle porte sur son œuvre ou sur lui-même. Lorsque Man Ray lui propose de l'aider à acheter un appareil photographique et le matériel nécessaire pour le développement des photos, Brancusi décide de ne plus accepter que d'autres personnes photographient ses œuvres, car, disait-il à propos d'une photographie d'une sculpture en marbre réalisée par un professionnel, « la photo était belle, mais elle ne représentait pas son œuvre.⁴ » C'est à partir de là que l'artiste se charge de toute image représentant son œuvre ou lui-même et qu'il devient son propre agent. Il s'applique dès lors à travailler ses autoportraits à son idée, du moins selon l'idée qu'il se fait de ce que la postérité devra retenir de l'auteur de ces chefs d'œuvre. À ceux qui souhaitent le photographier, il impose une certaine image, dans son atelier, sous un certain éclairage. Dans le livre précédemment cité, Man Ray raconte que, voulant introduire un portrait de Brancusi dans un album en préparation, celui-ci le lui interdit, malgré les liens d'amitiés qui existaient entre eux. « Son seul portrait authentique, dit-il, serait une image choisie par lui, dans un film qu'on ferait sur lui. [...] Je tournai une centaine de mètres de pellicule pendant qu'il s'activait dans l'atelier. Nous fîmes une projection au ralenti et il montra du doigt la prise de vues qu'il approuvait. [...] Je regrettai seulement de n'avoir pu intituler la photo : "Autoportrait de Brancusi"⁵ ». Et des autoportraits, Brancusi en a réalisé tout au long de sa carrière. Avant même d'avoir son appareil photo, et son « cours » de photographie dispensé par Man Ray, le sculpteur se met en scène et supervise son image selon ses propres critères. Ses autoportraits devaient parfaitement accompagner et s'intégrer à son projet d'autobiographie – jamais abouti –, et qu'il avait conçu comme un essai sur son travail, enrichi de souvenirs et d'anecdotes.

¹ Ezra Pound, *Brancusi*, Milan, All'insegna del Pesce d'Oro, 1957.

² Dation Brancusi 2001, conservée à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris, cité par Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, p. 20.

³ Marcel Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alti prieteni*, Bucarest, Eminescu, 1990, p. 85.

⁴ Man Ray, *Autoportrait (Self portrait)*, traduction d'Anne Guérin, Paris, R. Laffont, 1964, p. 189.

⁵ Man Ray, *op. cit.*, p. 192.

Dans ses notes autographes laissées à l'atelier, le récit de sa jeunesse s'entrecroise avec un conte populaire ou des allusions à la mythologie grecque : « À l'âge de 11 ans, écrit-il, c'évadé du beaux pays e ala 3 jours et 3 nuits à pied car il n'y avait pas de tren et il n'avais pas d'argent pour trouver une ville. [...] Après 7 ans des travaux d'Ercul... »[...] il se décide à partir "a traver le mond » et arrive" "au bord de la forêt noire d'où naqui le Danube"¹ ».

En 1904, lorsqu'il arrive à Paris, il n'a pas d'appareil photo, ni d'instruction sur la photographie, mais il exige de tout photographe qu'il lui rende les négatifs afin qu'il les analyse, les retouche éventuellement, toute photographie devant être validée par lui. C'est ainsi qu'il se fait photographe en pèlerin (PH 810)², besace au dos, afin d'immortaliser l'image qu'il souhaite transmettre : à savoir, sa traversée à pied de l'Europe. En réalité, ayant pris le train à plusieurs reprises, il a fait des étapes, ayant même effectué de petits travaux lucratifs afin de pouvoir poursuivre son voyage jusqu'à Paris. Mais l'image symbolique devient le témoignage visuel de cet épisode de sa vie. Il procède de la même manière pour conter certains points de ses débuts parisiens : il se fait photographe en tenue de plongeur pour rappeler son emploi (de courte durée) au restaurant Chartier, ou bien pose en sacristain, occupation d'appoint qu'il n'a pas pratiquée longtemps, dans la mesure où il se désintéresse du service religieux dès son arrivée à Paris (PH 811). Ces aspects fugitifs de sa vie parisienne, ne seraient probablement pas restés inscrits dans sa biographie, s'il n'y avait pas cette image du jeune homme habillé dans un costume trop grand pour lui, vraisemblablement enfilé pour la pose. Sur le tirage qu'il fera lui-même, une fois sa chambre noire installée dans l'atelier, il retravaillera l'éclairage et mettra plutôt en évidence le visage du jeune homme barbu mal à l'aise dans sa toge trop grande. Son souci de raconter en images son aventure parisienne est peut-être à l'origine de la conservation de certaines de ces photographies.

Car, dès son arrivée dans la capitale française, il est attiré par la photographie : lorsqu'il travaillait à l'atelier de Rodin, en mars-avril 1907, Brancusi avait rencontré le peintre et photographe américain Edward Steichen. S'intéressant à la silhouette de *Balzac*, celui-ci avait fait transporter la sculpture dans le jardin et l'avait installée sur une plaque rotative afin d'en prendre des instantanés pendant qu'il la faisait tourner sous un faible éclairage, de nuit. Depuis cette première rencontre, Steichen était resté attaché à Brancusi – il sera l'un des premiers acquéreurs de ses œuvres et le représentera à sa première exposition personnelle, qui aura lieu du 12 mars au 1^{er} avril 1914 à la « galerie 291 » de New York dirigée par Alfred Stieglitz. Ce dernier publiera les photos de l'installation deux ans plus tard dans *Camera Work*³. Avant même leur

¹ Fonds Brancusi, la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, cité par Doïna Lemny, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, p. 26, D. Lemny, Brancusi : l'art c'est la vérité absolue, Strasbourg, Éditions de l'atelier contemporain, 2024, p. 168.

² Les lettres et chiffres se trouvant entre parenthèse indiquent les numéros d'inventaire des photographies conservées dans le Fonds Brancusi au Centre Pompidou, Paris.

³ *Camera Work*, n° XLIII, octobre 1916, p. 66.

publication, Brancusi les avait vues et ne les appréciaient guère, en dépit du fait qu'elles étaient réalisées par un des plus grands photographes du moment. Dès 1914, il décide de prendre en charge lui-même toutes les photographies de ses œuvres et ses autoportraits. Man Ray, qui fait part dans son *Autobiographie*¹ de sa fascination lors de sa première visite à l'atelier (il ne précise pas de date), a vraisemblablement rencontré le sculpteur et discuté avec lui de la photographie après 1914. Impressionné par la personnalité de l'artiste, il aurait voulu réaliser un portrait de Brancusi : « Outre le désir de connaître en personne un homme dont les œuvres m'intéressaient, rapporte Man Ray, je formai, en allant chez Brancusi le projet de faire de lui un portrait que j'ajouterais à ma collection. Mais il fronça les sourcils quand j'abordai ce sujet ; il n'aimait pas se faire photographier », déclara-t-il. C'est certainement à ce moment-là que Brancusi lui demande de l'aider à s'acheter du matériel et de lui donner quelques conseils pour prendre lui-même toutes ses photos. Une des rares photographies réalisées à cette époque, peut-être un des premiers autoportraits pris avec son appareil, le représente dans son atelier du 47 rue du Montparnasse, juché sur un tas de poutres de récupération, assis sur l'une d'entre elles, qui deviendra la partie haute de sa *Porte*. Cet encadrement qu'il choisit pour sa photo marque son choix du bois comme matériau de prédilection, matériau dont il fabriquera son mobilier utilisé souvent comme socle de ses œuvres en plâtre, en marbre ou en bronze.

Cet autoportrait ainsi que ceux qui suivent apparaissent comme des épisodes de vie destinés à narrer un parcours. On peut y voir la rencontre paradoxale entre une tendance à marquer des moments importants d'une évolution et un idéal de dépassement du temps historique à travers un processus créatif.

Dès son installation au 8 impasse Ronsin, Brancusi prend possession de l'atelier et se photographie sous des angles bien précis afin de marquer ses nouvelles recherches sur les matériaux, comme dans l'autoportrait réalisé vers 1920 (PH 709) : entouré d'un côté d'un bloc de pierre et de l'autre d'un amas de poutres qui portent les ébauches de ses futures œuvres, le sculpteur pose véritablement en tant que maître des lieux. S'il se positionne au centre de la photographie, il n'en demeure pas moins que ce sont plutôt les matériaux qui sont portraiturés. En effet, l'attitude de Brancusi au milieu de ses matériaux et outils est destinée à diriger le regard du spectateur sur son activité et non sur son apparence physique. Ce regard baissé à l'ombre de son chapeau peut rappeler ce que Derrida qualifiait de « re-trait, à la fois interposition d'un miroir, la réappropriation ou le deuil impossible, l'intervention d'un Narcisse paradoxal, parfois perdu en abyme, bref un repli spéculaire – et un trait supplémentaire. Il vaut mieux surnommer en italien cette hypothèse du retrait en mémoire de soi à perte de vue : l'autoritratto »². Un autoportrait réalisé vers 1920, intitulé *Autoportrait caché d'une main* (Ph 857), qui étonne par son refus de clarté et de netteté, prouve que dès cette période Brancusi affectionnait la transparence de l'image, sa dilution subtile sur la

¹ Man Ray, *op. cit.* p. 189.

² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 46.

pellicule, ainsi que l'ambiguïté de la figure. Dans cet « autoportrait qui se nie », selon la définition de Paola Mola dans *Brancusi. L'opera al bianco*¹, l'artiste se dévisage, essayant d'attraper son image dans une substance liquéfiée, fluide et mouvante, telle une interrogation sur soi-même. Avec cet autoportrait, Brancusi rejette la photographie en tant que moyen de reproduire la nature, de saisir directement les apparences pour ne retenir que sa capacité « introspective », sa capacité à rendre ce que l'être a de plus profond en lui. Le mythe de Narcisse qui se laisse attraper par sa propre image dans un médium liquide l'a longtemps préoccupé : Narcisse, c'est l'artiste même qui reçoit la lumière et la rend en en retenant les éclats. Dans cet autoportrait à la limite du charnel et de l'incorporel, l'image ne répond pas plus à l'attraction du miroir qu'elle ne donne prise à quelque aberration qui pourrait résulter d'une situation ambiguë. Car ce que Brancusi veut imprimer sur la pellicule, c'est la symbiose d'une image temporelle et d'une image qu'il souhaite éternelle. Son travail relève de la transfiguration, de la métamorphose. Métamorphose qu'il ne cesse, d'ailleurs, d'appliquer à sa sculpture ne s'arrêtant à aucune frontière de genres, comme lorsque qu'il transpose le regard aveugle de son *Narcisse* à *Mademoiselle Pogany*.

Le sculpteur, prend plaisir à se photographier devant sa *Colonne*, son rêve enfin réalisé, avec ou sans sa chienne Polaire. Dans *Brancusi au pied de la Colonne avec Polaire à Voulangis* (1920) (AM 4002-900), son autoportrait prend la dimension d'un enjeu : rendre compte de ce qui le représente réellement à ce moment précis. Son autoportrait, rendu complexe par l'assemblage d'éléments figuratifs, lui permet de raconter sa propre histoire. En dehors de cette narration évidente, *La Colonne* en plein air, sorte de pont par-delà le temps, incarne son aspiration à voir son œuvre fusionner avec la nature. Il se photographie également au travail, à l'intérieur de l'atelier : *Brancusi travaillant à la hache une Colonne sans fin*, vers 1924 (Ph 832), *Brancusi sciant une Colonne sans fin*, vers 1924 (AM 4002-1021) (Ph 828), images dans lesquelles le personnage s'estompe au profit de l'œuvre en train de naître et de l'outil. Sans que ce soit systématique, il se prend en photo dans différentes situations comme s'il consignait les étapes de sa vie d'homme et d'artiste. Un autoportrait de 1923-1925 (Ph 874) le saisit dans un moment de relaxation, à l'atelier, entouré de quelques œuvres fétiches ou, plus tard, en 1930, en compagnie de son ami Marcel Duchamp et de Mary Reynolds sur la terrasse de la villa de vacances de Villefranche-sur-Mer (Ph. 1008).

Dans un autoportrait le représentant en train de travailler à l'atelier (Ph 712), penché vers un énorme bloc de pierre qu'il entame, sa stature domine son visage. Les autres éléments forts sont mis en valeur par un éclairage direct, comme le socle de la *Plante exotique* supportant au moment de la prise de vue l'ébauche du *Coq*. Cette scène, marquée par les jeux d'ombre, est traitée sous forme de registres verticaux – indépendants par l'éclairage et la distance prise vis-à-vis du créateur –, réunis par l'ombre portée de l'artiste. Si le bloc de pierre brut est au premier plan, l'ébauche du *Coq* en pénombre – l'œuvre est en attente de finition –, *L'Oiseau d'or* et *Eve* se dressent

¹ Paola Mola, *Brancusi. L'opera al bianco*, Milan, Skira, p. 28.

dans le troisième registre, à droite, avec des contours bien précis, accentués par une lumière puissante venant du mur opposé. Cette photographie annonce la superposition d'images (au moment du développement), méthode qui permet à Brancusi d'obtenir une composition originale, capable de suggérer à la fois la complexité et la singularité de chaque œuvre, et la capacité de chacune à se métamorphoser au contact de l'autre sous des éclairages différents.

Brancusi pratique le flou dans ses prises de vue, il sur- ou sous-expose les images pour accentuer plus ou moins un certain mystère. L'autoportrait réalisé en 1933-1934 (Ph 853), où il pose devant les *Colonnes*, *Le Poisson* et *Leda*, est réutilisé dans plusieurs tirages : en superposant une photo d'une bûche de l'atelier qui a fait des pousses sur sa silhouette prise au milieu de ces œuvres, Brancusi se dissout littéralement dans ce miracle naturel de renaissance d'un vieux tronc pour mieux suggérer l'idée de perpétuité, de permanence¹. Le résultat représente, pour lui, la communion parfaite entre un héritage photographique de son œuvre resté à l'atelier et l'image de l'artiste se retirant du premier plan. Il a d'ailleurs souvent appliqué ce procédé consistant à sous-entendre la présence de l'artiste à travers l'absence de visibilité de l'autoportrait. Cette idée est reprise sous une autre forme dans un de ses chefs-d'œuvre photographiques (Ph 361 b) : le *Portrait de Nancy Cunard* en bronze. L'objectif est dirigé sur la partie centrale et arrondie de cette œuvre polie, dans laquelle l'atelier se reflète, lui-même se faisant photographe en second plan, derrière la sculpture. Un troisième élément intervient, qui se superpose à l'image du sculpteur : *Le Coq* en bronze dont la brillance se perd dans le carré d'ombre qui cadre le *Portrait de Nancy Cunard*. L'artiste ne laissant rien au hasard, – si l'image est floue, c'est qu'il l'a voulu ainsi –, cette association n'est certainement pas fortuite. On sait pourtant qu'il n'y a aucun lien entre les deux œuvres et que le sculpteur ne les a pas réunies dans ses installations à l'atelier. En revanche, il les associe dans une photographie dans laquelle il interpose son autoportrait. « Le Coq c'est moi », aurait-il dit. Comme beaucoup d'autres, cette photographie de 1932 est une métaphore dont il se sert pour mettre en valeur une œuvre – ici, *La Jeune Fille sophistiquée* – et pour exprimer, bien que de manière déguisée, « des choses intimes, [...] le jeu plurivalent de l'érotisme », comme le suggère Friedrich Teja Bach². Présent cette fois, comme une ombre insérée entre des sculptures, Brancusi enrichit d'une charge symbolique son autoportrait : l'œuvre, en effet, devient son autoportrait. Celui-ci, en se diluant dans la solution des sels d'argent, perd son apparence concrète et se métamorphose. Il en résulte une image où le temps est aboli. Rosalind Krauss ne parlait-elle pas de « la ruse de Brancusi » ? L'ensemble de ces

¹ Brancusi envoie la photo du tronc avec des pousses le 15 septembre 1934 à Vera Moore, son dernier amour, qui se trouvait à Londres où elle donnait naissance à John, le fils que Brancusi n'aura jamais reconnu officiellement. Cette photo du vieux tronc qui verdit est symboliquement une reconnaissance du fils du vieux sculpteur, qui sera inscrit dans son certificat de naissance : « John Constantin Brancusi Moore ».

² Friedrich Teja Bach, « La photographie de Brancusi », *Constantin Brancusi 1876-1957*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 316.

« autoportraits » photographiques prouve, en tout cas, que c'est bien un œuvre entier que Brancusi voulait laisser. Un héritage, dont il fait, lui aussi, partie...

Mais qu'en est-il de sa biographie écrite ?! A-t-elle été produite de son vivant, tel qu'il le souhaitait ? Les nombreuses notes d'atelier et surtout les essais de *curriculum vitae*, toujours renouvelés et réactualisés avec des listes de ses expositions montrent son ambition de constituer le roman de sa vie, toujours précis et cohérent. Un de ces essais commence par une description du personnage :

« Brancusi c'est un bon bougre : il ne travaille pas pour se vanter ou épater quiconque ; il travaille pour une nécessité à lui propre qui est inhérente à tous les autres et c'est qu'un parti pris fourni par un malentendu qui éloigne la plupart des gens – justement de la chose qu'ils cherchent, car nous ne trouvons pas une autre bonne plus honnête et plus dévouée et plus acharnée à s'approcher, nous de ces choses inexplicables et merveilleuses que toutes les religions et toutes les philosophies ont cherché à nous amener en et qui est dehors de tout. »

Très vite, il se sent obligé de revenir à son *curriculum vitae* et de rappeler sa scolarité à Craïova, ensuite à Bucarest où il a réalisé le fameux *Ecorché*, comme il le rappelle avec fierté. Se laissant emporter par la poésie qui se dégage de son travail à l'atelier, il oublie la chronologie et revient à cette ambiance créée par ses œuvres et qui enchantent ceux qui lui rendent visite :

« vous le trouvez là, tout souple et aimable aux milieu de montagnes de diverses matières et vous êtes associé tout suite à son œuvre sans même vous rendre compte – l'atmosphère qui se dégage de tous les travaux en cours vous met dans un état de bien inconnu et nous sommes émus comme devant l'amour pur. »

Ces répétitions n'aboutissent jamais à un texte construit, ce qui le fait réfléchir et l'oblige à réaliser qu'il ne pourra pas écrire sa propre biographie, malgré toutes les informations qu'il a conservées dans ses notes et ses archives.

Une « biographie » et deux auteurs

Un manuscrit anonyme de quinze pages, format A3, conservé dans le fonds Brancusi de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, dévoile un regard pertinent sur l'œuvre de Brancusi et attire l'attention par la justesse des appréciations à travers des phrases qui traduisent nombre de réflexions de l'artiste qu'il avait l'habitude de noter dans l'intimité de l'atelier. Les deux paragraphes du début sont très ressemblants aux deux paragraphes de son autobiographie qu'il recommençait à chaque fois.

À la recherche de l'auteur de ce texte riche en informations sur la création de Brancusi, sur sa conception de l'art, sur sa démarche artistique, j'ai comparé cette

écriture à d'autres de la correspondance du sculpteur avec ses amis et visiteurs et j'ai conclu que Marcel Mihalovici pourrait en être l'auteur¹.

Marcel Mihalovici est issu d'une famille d'intellectuels aisés de Bucarest où il a suivi sa formation, ayant étudié la composition avec Dimitrie Cuclin et la peinture avec Emil Damian, tous les deux proches de Brancusi. Il est arrivé à Paris en 1919 sur la recommandation du compositeur et interprète roumain le plus connu, Georges Enesco² qui voyait en lui un des espoirs de la nouvelle génération de musiciens roumains. À Paris, il souhaite poursuivre les cours de *Schola Cantorum* et retourne souvent en Roumanie, où, en 1920, à l'initiative du musicologue et folkloriste Constantin Brăiloiu, participe aux côtés d'autres compositeurs et chefs d'orchestre à la fondation de « La Société des compositeurs roumains » à Bucarest. Profondément marqué par l'héritage du folklore musical roumain qui va nourrir sa création, il s'engage dans les activités de *L'École de Paris*³, en tant qu'un de ses fondateurs en 1928 et de la Société « Triton » à laquelle il met les bases avec Sergueï Prokofiev, Arthur Honegger et Tibor Harsányi.

Brancusi l'accueille en même temps que les sœurs Codréano, la danseuse Lizica et la sculptrice Irène, tous les trois devenant les proches du sculpteur que ce dernier considère comme ses propres enfants. Dans ses souvenirs publiés en roumain, le compositeur évoque son amitié avec Brancusi, la place privilégiée qu'il occupait dans sa qualité de proche ami, surtout dans les années 1920, période dans laquelle il a rencontré à l'atelier toutes les personnalités connues qui fréquentaient le sculpteur⁴. Prenant en considération tous ces faits, on comprend mieux pourquoi Brancusi encourageait Marcel (pour les amis : Cipică, Tchipe ou Cip) à écrire sur lui et sur son œuvre : le rapport entre eux aurait permis à l'artiste de diriger « la biographie » et d'y imprimer sa touche personnelle⁵.

D'autres indices nous conduisent à cette conclusion : à la fin de la correspondance de Mihalovici avec Brancusi, on trouve une page avec des notes sous la forme de réponses à des questions qu'il aurait posées au sculpteur ; il commence le texte avec la même phrase avec laquelle Brancusi commence son propre essai d'autobiographie : « *Brancusi est un bon bougre* » et, non en dernier lieu, les propres déclarations de Marcel Mihalovici lors d'un entretien avec Friedrich Teja Bach publié dans son livre *Brancusi*, Cologne, DuMont, 1987, p. 282 : « Un jour, c'était vers 1923/24, il m'a demandé d'écrire, moi, un livre sur lui. Je lui ai dit que je n'étais pas un écrivain. Mais il disait : „*Justement parce que tu n'es pas un écrivain. Nous allons*

¹ Vingt-deux lettres et cartes postales en français et en roumain, 1923-1955.

² Le compositeur et interprète roumain le plus connu, resté célèbre par son opéra *Œdipe roi* et *La Rhapsodie roumaine*.

³ Société musicale internationale dont les compositions étaient éditées par « La Sirène musicale », la maison d'édition qui publiait les compositions du Groupe des Six.

⁴ Mihalovici Marcel, Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni, Bucarest, Eminescu, 1990.

⁵ Brancusi a réalisé un pareil projet vers la fin de sa vie en collaboration avec l'écrivain Peter Neagoe à qui il a raconté ses souvenirs, omettant certains épisodes. L'écrivain américain d'origine roumaine a écrit une biographie romancée, *The Saint of Montparnasse. A Novel based on the Life of Constantin Brancusi*, New York et Philadelphie, Chilton Books, 1965.

le faire ensemble, je te dicterai, tu écriras, puis, tu arrangeras tout cela. » Comme ça on a écrit quelques quarante pages, mais finalement Brancusi a abandonné ce projet de livre. »

Ce manuscrit est d'une importance capitale pour la biographie de Brancusi parce qu'il respecte – du moins dans ces fragments qui sont restés dans les archives – certains aspects de la personnalité de l'artiste :

« Brancusi chante aussi et il chante bien. Ainsi ont dû chanter les premiers hommes lorsqu'ils découvrirent la musique [...] Et si des fois, il mêle le son d'une guitare ou d'un violon à ses chants – nous en sommes émerveillés. Oui, Brancusi est un musicien accompli [...]. Il a même inventé une autre notation musicale qui n'est point sans quelque analogie quant à la notation mesurable des moines du 11^e siècle. »

Ce manuscrit dévoile surtout une analyse de l'œuvre telle que Brancusi aurait souhaité que l'on présente. Il refusait d'expliquer son œuvre, mais ces considérations trahissent sa pensée :

« La sculpture de B. ne s'explique pas d'ailleurs : elle a 1000 faces, mille aspects ; il faut donc la voir de près, tourner autour d'elle, s'en rendre compte. [...] Mais nous pouvons dire que si cette sculpture agit si directement sur nous c'est par la pureté de ses lignes, par l'équilibre de ses formes, par la beauté qui s'en dégage. Nous l'aimons et l'approchons, comme nous aimons et approchons les fées. »

Dans la continuité de son parcours biographique, il ou les deux, Brancusi et Mihalovici, en souligne les étapes et plus particulièrement le moment décisif quand l'artiste quitte Rodin pour trouver sa propre voie :

« Il jette l'enseignement des « maîtres » par-dessus les murs de son Atelier. Il avance sur sa route. [...] À partir de cette époque, B. abandonne complètement la terre glaise et se met à tailler les matières, [sculpter veut dire tailler dans une matière]. Ce qui le ramène malgré lui à la vraie sculpture. [...] Et en réalité, il ne s'agit pas de détruire une matière pour la faire parler comme nous, mais de la ramener à s'exprimer elle-même – nous dire des choses par sa propre langue. Le Bois p. ex. n'est-il pas une sculpture par lui-même. »

Quant à sa relation avec son pays natal, il la décrit avec sincérité en rappelant aussi les réactions de la presse face à la nouveauté de sa sculpture *Cumintenia pamântului* :

« Le succès que Brancusi remporte aux expositions précitées trouvent écho en Roumanie : sa renommée s'y accroît, il y est proclamé son plus grand sculpteur : Gloire qui sera bien éphémère, car quelques années plus tard exposant à Bucarest « La Sagesse », une de ses première tailles directes, B. voit l'attention se détourner de lui : on le traite de fou et de farceur. »

Personne n'a mieux décrit *Le Baiser* de Montparnasse que le créateur même dont les paroles sont écrites par son jeune ami, Cipica :

« Le même Baiser – le volume changé par rapport à la dimension de la pierre matière cette fois-ci – se trouve au cimetière Montparnasse : un bloc de pierre a deux bras et une bouche viennent inscrire une étreinte et un Baiser. Tout cela d'une complexité grave et émouvante. On dirait l'encadrement du Cercle. Nous remarquons ici que si Brancusi toujours reprend une sculpture ce n'est point pour la simplifier infiniment ou pour chercher l'Abstrait, mais pour se rapprocher de la chose vraie. La simplification – pense B – n'est pas le but dans l'Art ; on y arrive malgré soi en voulant faire des choses réelles »

On peut reconnaître les idées et les notes de Brancusi dans quelques fragments qui décrivent son aspiration à pouvoir installer un *Oiseau* dans les jardins publics qui seraient plus adaptés, selon lui, à cet espace que les *Nus* de femmes – allusion aux sculptures de Bourdelle installées aux Tuileries – « qui nous font pitié à les voir exposées au vent et à la pluie » [...] Dans cette envolée, il se laisse porter par ce rêve d'installation « d'un oiseau d'or – grand et élancé – peut-être jusqu'au ciel. Imaginez alors la frénésie de toute une foule qui danserait autour de ce soleil nouveau. »

Le biographe présente ensuite l'atelier de la perspective du regardeur extérieur qui s'émerveille devant les œuvres installées à l'atelier : il les regarde et les décrit avec parfois les mêmes termes qu'utilisait Brancusi en parlant de ses sculptures. Malgré un souhait visible de l'auteur de garder la distance et l'objectivité d'un biographe, le texte trahit la pensée et l'expression de l'artiste.

« Un matin, je montai sur l'escalier qui se trouve dans l'Atelier de B. En regardant du haut sur l'ensemble ~~sur~~ de son œuvre, j'ai eu l'impression de contempler un immense laboratoire dans lequel un magicien aurait forgé un monde nouveau. [...] Dans ce monde, les oiseaux sont nombreux, il y en a en marbre blanc, en marbre jaune, en bronze poli. Toute une famille qui, le soir, vient encore s'accroître par les ombres, qu'à la lumière de la lampe ils projettent sur le mur de l'Atelier. Cela nous semble alors tellement irréal que des fois nous pensons vivre les rêves que la muse endormie doit faire sur son coussin. »

Cette touche personnelle donne à ce fragment une note d'authenticité que toute tentation d'écrire une biographie semble vouée à l'échec. Et pourtant, Brancusi devrait bénéficier un jour d'une biographie digne de son œuvre, de son parcours exemplaire et aussi de son désir ardent d'être présenté au plus près de sa réalité à lui.