BRANCUSI –LA PORTE DU BAISER UNE APPROCHE D'HERMÉNEUTIQUE ENDOGÈNE

Matei Stircea-Crăciun, PhD, Francisc Rainer Institute of Anthropology, Romanian Academy

Abstract: The paper uses a new intensive analytical technique – endogenous hermeneutics – to explore material symbolism in Brancusi's Gate of the Kiss (1938), part of The Targu-Jiu Ensemble, a World War I memorial. The Gate epitomizes lifelong strivings with this founder of modern sculpture to explore materials as a worldwide matrix of cultural value. Additional reference to Brancusi's Kiss (1907), a direct inspiration source for the Gate, is meant to expand discussion on material symbolism in Brancusi's work – or what amounts to be a leading composition principle with his art. Indeed, it may be argued that in conceiving of sculpture as expressive of material language rather than of shape language, Brancusi initiated a major shift in conventional aesthetic principles ushering in un-hoped for chances to bridge gaps across mutually segregated cultural paradigms. While strikingly deprived of common commemorative or space vs. time direct reference to war waging or war heroism, visual discourse in the Gate of the Kiss deliberately highlights archetypal and material motifs articulated into a reconciliation symbol addressed to the human species at large. Arguments announce more ponderous findings in a recently published monograph covering Brancusi's whole work. In endogenous hermeneutics, a method mainly informed by symbolic anthropology, interpretation is grounded on intensive morphological analyses designed to identify what might be termed the sculptural vocabulary inherent to an artist's work. Findings resulting from hermeneutic analyses of abstract sculpture heavily depend on data provided by art historians and critics. They may profit from cooperation by symbolic anthropologists. They are likely to considerably enhance tasks and responsibilities incumbent on art historians and critics.

Keywords: modern sculpture, art history, material symbolism, hermeneutics, symbolic anthropology

PRÉAMBULE TECHNIQUE

L'analyse comparative ci-jointe utilise les résultats d'une exégèse herméneutique de l'œuvre de Brancusi récemment publiée[1], où les motifs sculpturaux sont analysés avec, comme but explicite, d'isoler sur chacun d'eux les détails susceptibles d'être porteurs de significations culturelles.

La monographie fournit la première ample conceptualisation des dimensions esthétique et philosophique de la vision artistique lancée par Brancusi – une somme de principes de composition assumés et développés par plusieurs générations de sculpteurs tout au long du XXe siècle, dont il est temps d'évaluer la cohérence programmatique au sein de ce qu'il conviendrait de saluer comme un courant artistique à part – *symbolisme matériel* ou *symbolisme hylésique* – sur la carte du modernisme.

Ce texte fait suite à deux autres communications auxquelles le lecteur aura avantage de se rapporter.[2]

[1] Matei Stircea-Craciun, Brancusi –Le langage des matières, Symbolisme hylésique, Étude herméneutique de la sculpture abstraite (monographie en langue roumaine), Éditions Anima, Bucarest, 2010 .

[2] Il s'agit d'abord (a) d'un texte présenté en 2013 à la Conférence internationale « Literature, Discourse and Multicultural Dialogue », déroulée elle aussi sous l'Egide de l'Université Petru Maior de Targu Mures, lequel portait sur le symbolisme archétypal de La Table du Silence. Cf. M. S.-C., l'Herméneutique de l'objet. Vecteur de Dialogue Multiculturel. Considérations sur Brancusi vs. Bachelard, in Iulian Boldea (éd.) Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, ARHIPELAG XXI PRESS, 2013, pp. 94-101. Volume disponible en version on-line : http://www.scribd.com/doc/215180664/Iulian-Boldea-Editor-

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)

L' ENSEMBLE DE TARGU JIU. INTRODUCTION

C'est le lit sempiternel de le rivière du Jiu, dressé du Nord au Sud, que Brancusi choisit, à Targu Jiu, comme point de départ pour l'axe de l'Ensemble de monuments qu'il érigea à la mémoire des soldats roumains tombés au cours de la Grande Guerre: la *Table du Silence* entourée des douze chaises rondes, puis l'allée bordée des chaises quarrés débouchant sur la *Porte du Baiser* et, tout à l'autre bout de la ville, la *Colonne sans fin.*

Porte du Baiser (1938)

- Le linteau de la *Porte du Baiser*

La *Porte du Baiser* développe le motif du *Baiser* (1907), une composition cardinale de Brancusi, à laquelle il ne cessa de revenir tout au long de sa carrière, en y produisant des variantes de plus en plus stylisées, jusqu'en 1945. Et l'importance du *Baiser* découle, entre autres, de ce qu'avec deux autres pièces travaillées la même année – *La Prière* et *La Sagesse de la terre* –, il ouvre l'œuvre mûre du sculpteur.

Dans le *Baiser* de Brancusi, tout comme d'ailleurs sur *La Porte du Baiser* – l'exigence de la figuration soignée perd son importance, et les corps des amants sont reproduits dans la pierre de façon schématique, comme si l'artiste cherchait à dessein à subordonner l'expérience esthétique de la contemplation à un autre jeu de priorités.

La masse rectangulaire de la composition la rapproche d'une pierre d'assise, un objet dépourvu d'individualité. Les pierres d'assise sont égales aux pierres soudées dans la masse d'un mur. Aussi, n'est-il pas étonnant de voir comment les versions tardives du *Baiser,* y compris la *Porte du Baiser,* illustrent ce qui équivaut à un processus de résorption des détails et des formes dans la masse de la pierre.

La saillie du nez, au plan de la face, fait généralement obstacle à l'attouchement des joues lors d'un baiser. Brancusi tranche ce problème de la façon la plus radicale puisqu'il figure ses personnages comme s'ils n'avaient pas de nez. Et, comme les deux visages parviennent ainsi à s'affronter parfaitement, le baiser des amants en est un des yeux plutôt que des bouches. De plus, l'omission des nez et des oreilles dans la figuration des deux visages traduit, au fait, la suppression de l'olfaction et de l'ouïe – peut être aussi, en termes allégoriques, la suppression des orgueils et des infidélités – avec, pour effet, de faire croître, encore d'avantage, le poids des regards qui se croisent. C'est bien dans ce contexte qu'il convient de reconnaître combien le rapprochement exacerbé des orbites confère aux yeux une valeur symbolique cardinale dans l'économie de la composition.

Cependant, à bien regarder le motif du *Baiser* figuré sur la frise de *La Porte* on s'aperçoit qu'aucun indice morphologique, sauf les bras figurés sans coudes, n'explique la force exceptionnelle de cet embrassement. Il est surprenant de constater combien les bras des amants sont frêles et comment ils conservent pratiquement inchangée leur épaisseur depuis l'articulation de l'épaule et jusqu'au poignet. Et puisque le sculpteur estompe toute suggestion de muscles et d'os dans la figuration des bras, il rend d'autant plus étrange cette étreinte tellement puissante qu'elle amène les visages à presque fondre l'un dans l'autre.

C'est comme si, au moment où il travaillait la sculpture, Brancusi avait expressément eu à l'esprit, un verset du deuxième chapitre de la Genèse qui explique l'idée générique d'accouplement: « C'est pourquoi l'homme laissera son père et sa mère, et il se joindra à sa femme, et ils seront une même chaire.»(Genèse, 2.24.)

*

STUDIES-ON-LITERATURE-DISCOURSE-AND-MULTICULTURAL-DIALOGUE-Section-Language-and-Discourse-Arhipelag-XXI-Publishing-House-T.

Voir aussi : (b) Matei Stircea-Craciun, Brancusi et Gaston Bachelard, Une Approche herméneutique de la sculpture abstraite, in Jean-Jacques Wunenburger, Gaston Bachelard, Science poétique, Une nouvelle éthique, Hermann, 2013, pp. 469-490.

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)

Il y a raison de croire que Brancusi a choisi de concevoir la *Porte du Baiser*, en s'inspirant de *La Porte de l'enfer,* (1880-1917) le chef d'œuvre de Rodin, son devancier et maître. Sans doute, l'exemple de portes censées ouvrir l'accès aux enfers ou au paradis est-il utile pour faire comprendre que toute porte a essentiellement pour fonction de diviser l'espace. La porte équivaut à une frontière. Elle coupe l'espace (l'espace comme entier), en deux parties, ce qui revient, à la limite, à dire qu'elle convertit *un* en *deux*. Cette première observation appelle, de façon inattendue la possibilité d'opposer la notion de *porte* à la notion de *baiser*. Car, en effet, le baiser réunit. Il correspond à l'acte par lequel deux êtres fusionnent. Pour la symétrie des définitions, le baiser convertit *deux* en *un*.

Auquel cas, le titre, la *Porte du Baiser,* se laisserait traduire en effet par un système paradoxal d'équations: „*un devient deux"* conjugué à *„deux devient un"*.

Il convient de tenter de lire ces équations à la lumière des déclarations programmatiques de Brancusi. "Je ne donne jamais le premier coup à la pierre, avouait Brancusi, avant qu'elle ne m'ait dit ce que je dois faire. J'attends que l'image intérieure ait bien pris contour dans mon esprit. Cela prend parfois plusieurs semaines que la pierre me parle…" En effet, les dimensions et la forme brute du bloc minéral présentaient bien moins d'intérêt pour l'artiste que la spécificité matérielle de la pierre. Brancusi la percevait, cette spécificité matérielle, comme porteuse de vérités premières et, partant, essentielles pour l'esprit humain.

Or, si la diversité, la richesse et les rythmes accélérés propres à la civilisation urbaine font souvent décroître la part impartie dans le vécu à la contemplation de la nature et des matières, il incombait à l'art, à l'avis de Brancusi, d'en raviver à nouveau le poids dans la conscience publique. "La matière (...), précisait encore l'artiste, doit suggérer le sujet et la forme. Les deux doivent venir de l'intérieur de la pierre et ne pas lui être imposés du dehors."

Les effigies du *Baiser* qui font le pourtour du linteau, développent la formule primaire du motif du *Baiser* dans le sens où, précisément, les paires étalées sur chaque côté du linteau réitèrent de façon cumulative l'équation *deux devient un.* Mais, il y a plus à dire à ce propos. En effet, les côtés étroits du linteau présentent quatre couples du *Baiser,* alors que sur les côtés larges il y en a seize, ce qui fait un total de quarante couples. Les assertions plastiques sous-jacentes aux fragments de la frise aussi bien qu'à l'ensemble de la frise se laissent donc lire comme : *quatre devient un* (les quatre motifs forment *un* côté court), respectivement *seize devient un* (les seize motifs forment *un* côté long), ou encore, ne fût-ce que conceptuellement, *quarante devient un* (les quarante motifs forment *une* frise).

Acceptons à titre d'hypothèse que les déclarations programmatiques de Brancusi citées plus haut s'appliquent au monument. Postulons, autrement dit, que l'artiste ait commencé à sculpter sur le linteau le thème de l'amour (les couples du *Baiser*) après que «la pierre lui eût parlé ». Si la métaphore des couples enlacés sur le linteau se voulait reconduire vers le principe de la genèse de la pierre à partir des grains de sable, on est en présence d'une conception esthétique bien à part à laquelle il convient d'accorder toute l'attention.

A l'encontre du *Baiser* de Rodin, Brancusi substitue à dessein le carré ou le rectangle au cercle dans la structure de la composition (la prévalence des formes rectangulaires y est évidente), afin précisément de dresser un éloge à la constance de l'amour face aux épreuves de l'existence. L'amour – notamment si on l'entend comme assise archétypale pour l'esprit – se veut statique pour Brancusi. Il n'y a d'amour, affirme-t-il dans le *Baiser,* que lorsque l'écoulement du temps ne lui porte pas atteinte.

Dans une véritable antithèse de la danse érotique et de l'amour charnel, *le Baiser* de Brancusi évoque l'histoire d'un couple uni pour l'éternité, deux êtres enlacés qui fusionnent, corps et âme, au point de se métamorphoser en un bloc de pierre. Aussi, le sculpteur exalte-

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)

t-il la pérennité de l'amour dans les termes de l'inaltérabilité de la pierre, car, au fait, son effort consiste précisément à les expliquer l'un par le truchement de l'autre.

- Les piliers de la *Porte du Baiser*

Et c'est toujours en référence aux principes matiéristes de Brancusi qu'il convient d'observer comment l'encoche verticale, dont les piliers de la *Porte du Baiser* sont marqués sur toute leurs hauteur, se veut probablement commenter un autre attribut de la pierre – comme, par exemple, *sous le choque, la pierre fend*. En complément à l'équation *'deux* devient *un',* qu'illustre le linteau, le motif de l'encoche semble transcrire l'équation inverse : '*un* devient *deux'*.

Si donc, dans la sculpture de Brancusi, « la matière se doit de suggérer le sujet et la forme», l'observation que la pierre fend, dès que promue en objet de réflexion, enclenchait naturellement des associations mentales des plus diverses. Il appartenait à l'artiste d'en faire un choix, imaginer une allégorie et en tirer un motif sculptural – tel les piliers de *La Porte de Baiser*

*

La fente verticale qui court le long des piliers, vient traverser en haut un médaillon inscrit dans un anneau bien visible, sculpté en haut relief. Le médaillon, l'anneau et la fente sont circonscrits par un mince rectangle qui borde les piliers sur toute leur hauteur.

Il est courant que les piliers des temples, les portails, voire des maisons se voient attribuer des formes anthropomorphiques. Toutefois Brancusi avait depuis longtemps tranché, dans ses compositions, en faveur de l'abolition de la corporalité sculpturale, autrement dit au profit de la conversion du discours plastique vers un registre encré aux valeurs de l'âme. Faire l'éloge, en parlant de l'être humain, de la beauté d'âme plutôt que de la beauté et la force du corps, voilà la formule clef de l'esthétique de Brancusi.

C'est en considérant les piliers de la *Porte du Baiser* à partir d'une telle perspective qu'il apparaît plausible que Brancusi y ait eu recourt à une formule radicalement réductive de représentation de la corporalité. Postulons, ne serait-ce encore qu'à titre d'hypothèse, que la mince bordure rectangulaire au sommet arrondi qui encadre les motifs sculptés sur les piliers se veut suggérer le contour stylisé d'un corps humain – en tant que simple écho des silhouettes rectangulaires enfilées sur le linteau.

L'abstraction chez Brancusi regorge de réductions de la forme réelle, propre au biologique, comme en témoignent ses *Oiseaux*, ses *Poissons* mais aussi les portraits qu'il fit de Mademoiselle Pogany, de Madame Eugene Meyer etc. Cependant, lorsqu'il réduit la forme, le sculpteur ne vise pourtant pas à s'en écarter, mais bien au contraire, à en surprendre l'essence, à en supplanter l'individu par la masse, pour mieux parler, en tant qu'artiste, au nom de la masse.

Mais alors, l'idéogramme humaine ainsi inscrite sur les piliers ne pouvait recouvrer son sens qu'au prix de compléter l'envoi au corps par une référence symbolique à ce qui dépasse la corporalité en tant que telle. Et c'est à ce titre que les médaillons ronds, plutôt qu'un simulacre anthropomorphique, semblent traduire une convention graphique : en effet, la géométrie olympienne du cercle ne se prête-t-elle pas à merveille pour articuler un emblème plastique de l'âme – l'intarissable ressource de beauté humaine que Brancusi consacra sa vie à en faire l'éloge ?

L'artiste conjugue à dessein, sur les piliers de la *Porte de Baiser,* des formes antithétiques - le motif rectangulaire vs. le motif circulaire – pour définir ainsi les deux pôles complémentaires de l'être humain, le *corps* et *l'âme*, et la façon dont ils sont, les deux, solidaires lorsque la destinée inflige à l'individu l'épreuve du sacrifice.

En outre, il n'est pas sans intérêt de relever comment le style en contrepoint présent sur les piliers nuance d'avantage les mêmes idées. En effet, le *bas-relief* réservé au rectangle, s'y oppose au *haut-relief* du médaillon et de la fente verticale. Autrement dit,

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)

c'est comme si l'artiste mettait à dessein la sourdine au discours sur la corporalité (le rectangle) – tout comme il l'avait d'ailleurs fait sur le linteau où les corps enlacés manquent de chair - pour ainsi mieux exalter le thème cardinal de la composition, le discours sur *l'âme* (le médaillon circulaire) et sur l'héroïsme (la fente verticale qui feint de fendre la pierre des piliers).

A tous ceux ayant fait au combat le sacrifice de leur vie, la *Porte du Baiser* adresse l'éloge pérenne de la pierre qui fend. Le parallèle entre la destinée des hommes et des pierres y est clairement censé assumer des vertus consolatrices. A l'instar de la grotte – le vide de matière – qui, en parfaite symbiose avec le rocher qui l'abrite, partage la gloire de pérennité de la pierre, la mort des héros s'installe, présence indélébile, dans l'horizon de la mémoire collective comme un substitut d'immortalité. Et le plus significatif des détails, la verticalité inflexible de la fente qui marque les piliers de la *Porte du Baiser* rend hommage à la *verticalité* dans la mort, l'avatar suprême du courage et de la dignité humaine.

À l'Ensemble de Targu Jiu, le sculpteur opte pour une matière modeste, la pierre calcaire de Banpotoc, et des proportions dépourvues d'emphase, accordées principalement sur la végétation environnante. Brancusi n'y représente pas des esprits gardiens, ou des scènes de combat, ou des soldats montant la garde, ou des héros mourants pas plus qu'il ne figure des uniformes, des armes et des drapeaux. Il n'y a sur la *Porte* aucune inscription, les listes des héros ayant fait le sacrifice de leur vie sont absentes et, détail des plus frappants pour une ville de province de la Roumanie de l'entre deux guerre, le signe même de la croix ne s'y retrouve nulle part bien qu'il eût joué comme effigie minimale de la récompense réservée aux vaillants.

Aussi, l'artiste se récuse-t-il de consentir à tout compromis visant à farder la vérité de la guerre, en tant qu'institution immémoriale de la haine. Une fois de plus il enjoint au visiteur de réfléchir sur une vision de la condition humaine guérie des flétrissures qui l'avilissent. Elle est parfaitement simple la loi de l'entente humaine, si tant est que l'on veuille en prendre conscience. L'allégorie des corps enlacés sur la frise de *La Porte du Baiser* la fait rappeler avec une radicale clarté.

Serait-il possible que *La Porte du Baiser* ait été conçue en paraphrase à la dévise dont Rabelais avait orné la porte d'entrée à l'Abeillie de Thélème, « Fais ce que voudras ! », manifeste de la liberté d'esprit qui engendra la Renaissance ? Sur la frise de *La Porte du Baiser,* Brancusi, se faisant le porte parole des ce que l'on pourrait appeler la modernité *moderne*, une nouvelle Renaissance, semble avoir énoncé la règle fondamentale d'harmonie pour une humanité ayant acquis la conscience planétaire et la volonté – clamait-il à la veille d'une déflagrassion encore plus horrifiante – de cohabiter dans la paix. Car la dévise qu'il y fait inscrire ne prête pas à l'équivoque : « Tient ce qui t'appartient ! »

CONCLUSION THÉORIQUE

Appel à la création de l'*Institut International d'Herméneutique de l'Objet*

Dans notre civilisation qui se veut de l'image, une herméneutique de l'image devient une institution indispensable de la connaissance de soi. Il convient de bien réaliser que la révolution des langages plastiques au commencement du XXe siècle imposait impérativement à la critique d'adapter les procédés d'évaluation de l'œuvre d'art en les fondant sur des études intensives du lexique et de la grammaire des idiolectes visuels. Et puisque la critique s'est pratiquement départie de cette tâche, une faille n'a cessé de s'accroître entre d'une part les artistes et d'autre part le public, avec comme conséquence une perturbation (crise) des circuits de valeurs qu'il échoit à l'art de gérer.

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)

Le projet déroulé par l'Institut d'Anthropologie Francisc Rainer offre la preuve tangible que l'art abstrait peu se lire à la façon d'un texte[3]. L'enjeu d'institutionnaliser cette action est énorme. Il semble alors impératif de trouver les moyens et de former les spécialistes pour que l'herméneutique de l'objet acquière le statut d'une discipline en tant que telle, chargée de fournir des informations essentielles sur la structure axiologique de chaque génération et de chaque espace, tout comme sur la dynamique des valeurs culturelles.

*

Il nous paraît nécessaire de tirer partie de cette Conférence spécifiquement adressée au thème du dialogue multiculturel pour lancer un appel aux critiques et aux historiens d'art, aux philologues, aux philosophes de la culture aussi bien qu'aux anthropologues sur la nécessité de joindre leurs efforts pour cerner à nouveau la portée et les enjeux des révolutions axiologiques sous-jacentes aux œuvres de Brancusi et respectivement de Bachelard.

Il convient en effet de reconnaître que le XXIe siècle se devra de reconnaître dans le matiérisme une assise axiologique inestimable pour toutes théories et programmes visant à gérer le mutliculturilsme sur une planète comptant sept milliard d'habitants – ne serait-ce que puisque les matières en tant que matrices de valeurs culturelles demeurent inexorablement le dénominateur commun par excellence de toutes les civilisations humaines.

Sur le fond, l'intervention présente signale un problème institutionnel qui appelle une solution institutionnelle. A ce titre notre appel a pour but de provoquer une prise de conscience sur le besoin d'envisager la création d'un *Institut d'Herméneutique de l'Objet,* à vocation internationale, chargé de gérer la recherche herméneutique de l'art abstrait moderne et contemporain et de faciliter par là une meilleure articulation des savoirs émanant des recherches sur les arts plastiques, sur la création littéraire ou sur tout autre domaine susceptible de favoriser le progrès des connaissances sur les dimensions culturelles des paradigmes matérielles.

[3] Pour une autre étude qui témoigne de l'efficacité de la méthode herméneutique endogène, voir Matei Stircea-Craciun, Paul Neagu –Nine Catalytic Stations, A Study in Hylesic Symbolism, Anastasia Publishing House, 2003.

BDD-V10 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:31 UTC)