L'HERMÉNEUTIQUE DE L'OBJET, VECTEUR DE DILOGUE MULTICULTUREL CONSIDÉRATIONS SUR BRANCUSI VS. BACHELARD

Matei STIRCEA-CRĂCIUN, PhD, Institut d'anthropologie Francisc Rainer, Académie Roumaine

Abstract: An innovative method in object hermeneutics – endogene hermeneutics – designed to allow for intensive explorations of visual language in abstract art creations has been used to spot, alongside symbolic meanings underlying sculptural motifs in Brancusi's work, the main streams in the master's aesthetic program (monograph published in 2010). While it is well known how Brancusio would often prompt fellow artists to comply with stone, or wood, or metal 'languages', it is by now possible to establish the way several notorious motifs in the sculptor's work such as, for instance, The Table of the Silence in the Targu Jiu Ensemble, Romania, convey an allegoric discourse imbued with material symbolism.
Such findings open up prospects for Gaston Bachelard's theses on material imagination underlying literary texts to be developed and refined using data associated to the creation and ideation of one of the main founders of modern abstract sculpture.
This has of course little to do with engaging into a straitforward comparison of two widely different works. On the contrary, at stake is an unexpected chance to pair what Vincent Therrien called Gaston Bachelard's «revolution» in literary criticism with Brancusi's revolution in sculpture which amounted to a radical shift in principles and goals of sculpture making.
It ultimately turns conspicous that conceiving of the arts in terms of material languages grows tantamount to postulating human imagination to hold a global culture foundation – while shape languages are only born and built within ethnic frontiers.
Final considerations are provided about endogene hermeneutics which explain the operation of the method as well as about goals and strategies with what seems promissed to turn into a self contained discipline of huge scope – object hermeneutics.

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

Préambule

L'impératif que la langue des matières soit respectée dans la composition plastique revient pour Brancusi à saluer en sculpteur dans *la matière* – tout à fait à l'instar de Bachelard, bien que légèrement avant lui[1] – la source d'inspiration par excellence..

Mais, si Bachelard peut être lu à livre ouvert – encore que les subtilités de ses réflexions sont parfois difficiles à atteindre –, alors que Brancusi demeure inabordable[2], comment rendre compte de la convergence de leurs vues ?

[1] Par rapport à Brancusi, né en 1876, Bachelard était de huit années plus jeune.
[2] Margit Rowell, le curateur de la retrospective *Brancusi* ouverte à Paris en 1995, peut être la plus importante à avoir été montées jusqu'ici, prévenait le visiteur que l'œuvre de Brancusi reste « ambivalente », qu'elle « échappe à l'analyse », qu'elle « demeure inclassable», Margit Rowell, *Une oeuvre moderne et intemporelle*, in Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 40 et p. 51.

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

Qu'il nous soit permis de suggérer une voie de dépasser cette impasse. C'est pour avoir consacré près de vingt années à explorer les sculptures de Brancusi avec, comme but explicite d'isoler sur chacune d'elles les détails susceptibles d'être porteurs de significations culturelles, qu'il nous a été possible de monter une exégèse herméneutique de l'ensemble de l'œuvre brancusienne[3] - laquelle, il convient de le préciser, se nourrit principalement des techniques analytiques mises au point par les écoles françaises d'anthropologie de l'imaginaire.

Dès que la banque de données d'observation atteint la masse critique – on relève jusqu'à quarante indices herméneutiques par composition – l'oeuvre brancusienne dévoile une cohérence insoupçonnée de discours, où il n'y a plus de motifs autonomes, où la trame sous-jacente aux motifs se prolonge d'une composition à l'autre, accumule des essors et s'élance pour atteindre des cimes d'une beauté qui coupe le souffle.

C'est bien à ce niveau – celui des cimes – qu'il convient de situer *la rencontre* entre Bachelard et Brancusi. Car l'enjeu n'en vise plus le détail de leurs vues respectives, mais bien le poids de leurs visions géniales et l'impératif de les faire fusionner.

Dans une contribution antérieure sur ce thème, l'analyse herméneutique des six motifs sculpturaux qui ouvrent l'oeuvre mûre du maître rendait compte de la genèse de la vision matiériste chez Brancusi[4].

L'intervention présente complète cette démarche en s'arrêtant, en guise d'illustration, sur *la Table du Silence*, (FIG. 1) la pièce apparemment la plus équivoque[5] du chef-d'oeuvre de Brancusi, l'Ensemble de Targu Jiu (ETJ), érigé en 1938 pour commémorer les combattants roumains tombés au cours de la Grande Guerre en défendant la ville.

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.*

Le projet du sculpteur faisait inclure la ville, à titre d'élément fonctionnel, au sein de l'Ensemble. La couronne des rues et des ruelles de Targu Jiu se vit, grâce à l'intervention de l'artiste, enrichie d'une voie nouvelle, parfaitement rectiligne, La Voie des héros, dressée vers la flèche de la *Colonne sans fin,* faisant virtuellement partie intégrante de l'Ensemble et ayant pour but implicite non seulement d'ordonner la ville, mais en fait de subordonner le contigent, le circonstanciel, le vécu à un ordre ou à un horizon supérieur, celui dont l'art devait se réclamer. Il n'y a point d'exagération dans l'assertion qu'à Targu Jiu, Brancusi bouleverse les

[3] Matei Stircea-Craciun, *Brancusi –Le langage des matières, Symbolisme hylésique, Étude herméneutique de la sculpture abstraite* (monographie en langue roumaine), Éditions Anima, Bucarest, 2010, 488 p., 90 ill., 36 schémas herméneutiques, carte de l'imaginaire brancusien. La monographie couvre par chapitre distincts les quelques quarantes motifs de l'oeuvre.

[4] Nous venons de reprendre ici quelques paragraphes d'une première étude traitant des confluences de vision entre Brancusi et Bachelard – et que le texte présent se charge de développer. Les propos sur Brancusi y sont illustrés par l'analyse de six motifs d'importance cardinale dans l'économie de l'oeuvre : *La Sagesse de la Terre, le Baiser, la Prière, Mademoiselle Pogany, la Muse endormie, Maistra*. Cf. Matei Stircea-Craciun, *Brancusi et Gaston Bachelard : une approche herméneutique de la sculpture abstraite*, in Jean-Jacques Wunenburger (éd.), *Gaston Bachelard, Science et poétique, une nouvelle éthique ?*, HERMANN, 2013, pp. 469-490.

[5] Sans doute, l'austérité presque géométrique de *La Table du Silence* autant que sa confection confillée à de simples tailleurs de pierre, la rendent-elles la pièce probablement la plus équivoque de l'Ensemble de Targu Jiu.

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

conventions de l'art public. Au lieu de placer le monument dans la ville, c'est bien la ville qu'il place au cœur du monument

Dès 1907, alors qu'il travaillait des motifs d'une importance capitale pour le devenir de son oeuvre, tels *Le Baiser* ou *La Prière*, le sculpteur avait également en chantier le modelage en plâtre du groupe colossal *La traversée de la Mer Rouge*, inspiré des légendes de l'Ancien Testament. Cette composition, Brancusi allait bientôt la détruire, mais il s'en sert des morceaux pour couler en plâtre sa première *Table* – une pièce à l'apparence strictement utilitaire, constamment maintenue dans l'espace de l'atelier, comme une présence nécessaire.

Trois décennies plus tard, en 1938, la reprise du motif de la *Table* comme intégré à l'ETJ n'est pas sans acquérir une dimension spectaculaire. Au fait, c'est bien la *Traversée de la Mer Rouge,* travestie en un nouveau avatar, la *Table du Silence,* qui vient faire surface à nouveau au sein de l'œuvre de Brancusi pour se voir intégrée rien de moins qu'à son chef d'œuvre.

Il est probable qu'avec *La Traversée de la Mer Rouge*, Brancusi aura eu à l'esprit de développer « une forme-clef », comme il le fit pour maints autres motifs de son oeuvre, puisée cette fois explicitement à la source biblique, comme l'indiquait le titre de cette composition. Or, la brièveté relative du texte de la légende sur la fuite des Hébreux de l'Égypte laisse peu de doutes à subsister sur le contenu effectif de son choix. Brancusi en aura retenu l'épisode central où Moïse lève la verge et fait fendre les eaux de la Mer Rouge pour permettre aux Israelites de s'enfuir de l'Égypte.

«Et les enfants d'Israël entrèrent au milieu de la mer à sec ; et les eaux leurs servaient de mur à droite et à gauche.» (*Exode, 14.22*).

Mais, lorsque le texte biblique affirme qu'à un plan d'eau il se substitue une voie sèche, il est bien permis de conclure que le thème dont il question a trait à la métamorphose de l'eau en pierre – autrement dit un thème matiériste qui ne pouvait manquer d'intéresser Brancusi, ne serait-ce qu'en raison de ses maints témoignages sur l'impératif pour les sculpteurs de respecter ce qu'il appelait « *la langue des matières* ».

Toutefois, à force de relire ces textes, le sculpteur aura vite fait de s'apercevoir que les légendes de l'Exode font mention d'un autre épisode ayant trait à des métamorphoses matérielles, lequel a pour objet non pas l'eau muée en pierre, mais la pierre muée en eau.

Il s'agit, en effet, de l'épisode où les Hébreux, en arrivant à proximité de la montagne de Horeb, à l'endroit connu sous le nom de Mériba ou de Massa, manquent d'eau et s'apprêtent à se révolter contre Moïse. (*Nombres 20,13 et Deuteronome 33.8*) Rappelons que lorsque Yahvé ordonne à Moïse de frapper un rocher de la verge pour en tirer de l'eau et abreuver les tribus d'Israël (soit une population d'un demi million d'individus), celui-ci doute pour la première fois des pouvoirs du Créateur.

Il convient de souligner que, pour ce qui de son dramatisme, cet épisode n'a pas d'égal dans l'Ancien Testament. Or, si à Massa, pour un long moment, Moïse est soumis à l'épreuve, c'est bien pour donner à la postérité, au delà du fantastique parfois exorbitant des miracles précédents, la vraie mesure des pouvoirs illimités de la foi.

Il y a raison de croire que le sculpteur décide d'abandonner le projet de la *Traversée* au profit d'un nouveau projet consacré à l'épisode de la Massa. Car, au fait, dans la transformation de la pierre en eau, qui y a lieu, se contiennent comme dans une somme toutes

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

les transgressions miraculeuses de la nature évoquées par les mythes et sur lesquelles les humains édifient leurs espoirs.

Il se trouve que le penchant de Brancusi à comprimer l'expression plastique en des formes minimales était singulièrement bien servi, en l'occurrence, par le détail fortuit qu'en langue roumaine le nom de *Massa* était l'homonyme parfait du mot roumain pour table: *masa* (en roumain 'masa' se lit 'massa'). Le sculpteur pouvait demeurer lapidaire là où ses devanciers se seraient égarés dans les méandres de la figuration plastique.

Dans sa vision, la *Masa du Silence,* hypostase métaphorique du divin, entourée des douze chaises (renvoi subtil aux douze tribus d'Israël) se voulait simplement évoquer, par antonomase, une étape sur un certain parcours initiatique.

On peut en conclure, qu'au visiteur qui se rend à Targu Jiu, la *Masa du Silence* évoque une fontaine à l'eau magique, dont celui qui en boit parvient à entendre les voix du Silence.

La *Masa du Silence* énonce le plus clairement l'essence solaire de l'esthétique de Brancusi. L'artiste y fait l'éloge à la mémoire des héros tombés au combat par le truchement d'une allégorie légendaire sur une guerre où il n'existe notamment point d'ennemis. Car, en effet, les Hébreux errant dans le désert du Sinaï n'y auront-ils pas à combattre que contre eux-mêmes. (FIG. 2)

Courte synthèse

En perspective structurale, la *Table du Silence,* par son renvoi tacite au motif de la Massa – du rocher brisé d'où il coule de l'eau – se veut une réplique polémique au thème des autels en pierre, foyers sacrés d'une flamme, un motif couramment associé aux mémoriaux de guerre, qu'on retrouve le plus souvent figuré sous la forme de la flamme au soldat inconnu. Il convient alors d'observer comment, pour consacrer un mémorial de guerre, Brancusi par la *Table du Silence,* produit une formule originale afin de déloger un cliché qu'il récuse – *l'eau* plutôt que le *feu* c'est pour lui l'élément adéquat à invoquer la paix de l'âme pour les héros tombés.

Il est en effet significatif que ni la *Table du Silence,* ni la *Porte du Baiser* pas plus, d'ailleurs que la *Colonne sans fin* n'évoquent guère d'hypostases d'héroïsme combattant. Brancusi se refuse fermement d'associer à son hommage aux héros quelque référence que ce soit au thème du carnage guerrier. Au motif de la *flamme qui brûle* il substitue le motif de *l'eau qui coule* – à savoir la rivière du Jiu qui frôle presque le monument.

Voici donc la dichotomie radicale mise en exergue par le discours du maître. En épurant l'idée d'héroïsme de toute contingence avec les actions sanguinaires dont les chroniques des guerres sont maculées, la *Table du Silence* aussi bien que La Voie des héros, l'artiste les dédie à tout individu désireux de se surpasser soi-même et qui, pour y parvenir, édifie sa conscience au contact de repères fiables d'émulation.

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. (FIG. 3)

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

Conclusions

1. Le projet de recherches, *l'Herméneutique de l'objet*, déroulé à partir de 1985 par l'Institut d'Anthropologie Francisc Rainer de l'Académie roumaine est parvenu à conceptualiser à fond ce qu'il convient d'appeler le courant artistique lancé par Brancusi à l'aube du XXe siècle - *le symbolisme hylésique* ou *symbolisme matiériste* –, lequel, tel qu'il peut être établi, se retrouve illustré à ce jour, à travers le monde, par les contributions de quatre générations d'artistes.

Suivant une tradition d'extraction principalement urbaine, étalée sur deux millénaires et demi tout au moins, la sculpture avait été définie comme *langages des formes*. La redéfinir, tel que Brancusi s'engage à le faire, en termes de *langages des matières* reconduit l'imagination vers le dénominateur commun universel des valeurs culturelles, plus précisément vers la matrice primordiale des savoirs, et des vouloirs, et des pouvoirs, et des devoirs humains – *la cause matérielle* selon Aristote. Avec comme corollaire, l'enclenchement d'une révolution radicale dans les moyens d'expression artistique et les visées de l'art.

En effet, pour Brancusi, la sculpture est *langage des matières* plutôt que *langage des formes*, une création engagée à soutenir des causes éthiques plutôt que des visées esthétiques, apte de guérir des conflits ataviques entre sexes, entre rural et urbain, entre cultures, jouant à plein le potentiel du vocabulaire minimal à s'adresser à l'espèce humaine à l'échelle planétaire. L'impact de ce renouveau de la sculpture – y compris de la sculpture monumentale, mais aussi de l'architecture et du design – fut énorme puisqu'il contribua grandement à instaurer un nouveau goût pour les formes simples et franches à la place notamment de l'exubérance morphologique de l'art académique.

Brancusi construisit patiemment, près de trois décennies une œuvre qu'il voua à la postérité comme un éloge à la matière, épurée dans sa vision de toutes connotations négatives et promue en tant que source cardinale de spiritualisation de l'être humain. Autrement dit, l'antithèse traditionnelle *esprit/matière* se retrouve métamorphosée dans la sculpture de Brancusi où elle devient foyer d'inspiration sous l'hypostase de la conjonction *matière–esprit*. A ce titre, le crédo artistique du maître se laisse résumer comme un appel à la réhabilitation du statut épistémique des matières aussi bien qu'à une ré-représentation des archétypes – autrement dit d'une prise de conscience des valeurs pérennes dont les matières et les archétypes se font les porteurs pour les humains à travers le temps et l'espace.

Gaston Bachelard ne confessait-il pas avoir été frappé, au commencement des recherches qu'il consacra au grand thème de l'imagination matérielle, par l'absence de la cause matérielle dans la philosophie esthétique ? La confluence implicite des thèses bachelardiennes et de la vision de Brancusi sur le potentiel de symbolisation des matières est d'autant plus significative que le philosophe ayant manqué de croiser le sculpteur, débucha sur des résultats parfaitement analogues aux siens bien qu'au terme de réflexions centrées sur la littérature.

On ne saurait, à ce point, manquer d'observer que la France au XXe siècle fut le siège de deux grandes révolutions de l'esprit taxées de « paradoxale »[6] et respectivement

[6] Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard, Poétique des images,* Mimesis, 2012, 14.

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

« d'inclassable »[7], lesquelles, puisqu'elles s'avèrent avoir été confluentes de par leur nature, invitent à être expliquées l'une à travers l'autre.

Et si l'art pour Brancusi se devait d'être une institution premièrement responsable de la gestion des structures axiologiques de la société et si, pour ce faire il enjoint à ses confrères de s'abreuver l'intelligence des matières afin de dépasser ainsi l'impasse d'un art où l'exubérance des formes en vient parfois à dissimuler une perte de contenu, ce message, il convient de le reconnaître, il le puise tout fait dans la sagesse immémoriale des communautés rurales, dont il se proclame l'ambassadeur.

Il importe de bien saisir que le contact avec la nature, le grand don de ce que l'on appelle en termes génériques le mode de vie rural, développe d'abord le savoir des qualités immuables des matières bien plus que celui des formes. Or, la réflexion qui se penche sur les qualités de la matière en tant qu'objet est inévitablement conduite à s'interroger sur les qualités qu'il convient à celui qui la contemple d'acquérir en tant que sujet.

Faire la paix entre les deux cerveaux de l'humanité, plus précisément entre les univers de savoirs centrés sur l'appréhension du sujet et l'appréhension de l'objet, ou encore entre les univers de savoirs légués à la civilisation par la pensée symbolique et, respectivement, par la pensé rationnelle, ou enfin par le mode de vie rural et le mode de vie urbain. Faire la paix en prouvant que, dans le temps, les deux modes de penser avaient subi un semblable degré de maturation qui les rendaient compatibles dans leurs complémentarités, tel fut l'enjeu des quêtes de Brancusi . Une *Colonne sans fin* de la hauteur des gratte-ciels (projet non-réalisé) – un face à face virtuel de faîtes respectifs de l'art et de la technique, mais aussi, dans un certain sens, d'emblèmes se revendiquant foncièrement d'une part des campagnes et d'autre part des villes – aurait bien mis en évidence la mise de cette quête d'une suprême audace pour ce qui est des aventures de l'esprit humain.

Il convient d'ajouter à ce propos que la Roumanie des années '30 s'était fait reconnaître en Europe pour un pays prospère économiquement et fier surtout de la richesse de sa civilisation rurale, et que partant le prince-paysan, comme Brancusi s'était fait appeler, en était bien crédité de se faire le porte parole du savoir vivre campagnard.

La vision matièriste de Brancusi en tant qu'illustrée au titre de manifeste artistique par l'Ensemble de Targu Jiu s'est voulue amorcer un grand projet collectif de longue haleine ayant pour finalité ultime – combien opportune, combien audacieuse – d'harmoniser les paradigmes axiologiques des différentes cultures en les rapportant à un tronc commun universellement accepté – celui des matières –, afin explicitement d'en en estomper les adversités historiques sans nullement en affecter la diversité culturelle.

2. Les données de cette recherche sont le fruit d'une nouvelle méthode critique – *l'herméneutique endogène* – qui approche la sculpture abstraite au moyen de techniques et d'instruments analytiques développés par les grandes écoles françaises d'anthropologie symbolique (Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, René Girard).

L'herméneutique endogène exige que l'acte d'interprétation du discours plastique utilise comme opérateur les principes de composition inhérents à l'œuvre examinée. Elle se pose par là en complément polaire aux herméneutiques exogènes – où la grille de lecture est

[7] Cf. Margit Rowell, note 1

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

préconstituée à partir de théories autonomes comme la psychanalyse, le féminisme, la phénoménologie, le marxisme etc. – et devrait en principe les précéder.

2.1. Synthèse des résultats obtenus par l'exploration herméneutique de la sculpture de Constantin Brancusi[8]:

- définition des *indices herméneutiques* afférant à chaque motif;
- définition du *lexique sculptural* sur la base des indices herméneutiques;
- reconstitution du *discours* symbolique/métaphorique/allégorique afférant à chaque motif sur la base du lexique sculptural ;
- identification des sources d'inspiration (deux sources cardinales identifiées et commentées en première);
- les axes de continuité de discours entre les différents motifs explicités en première (voir la *Carte de l'imaginaire brancusien*, BLM, pp. 487-488.);
- les principes de compositions expliqués de façon systémique;
- inventaire pondéré des innovations esthétiques ;
- conceptualisation du programme esthétique de Brancusi – désigné par le concept de symbolisme hylésique ;
- positionnement de l'œuvre au sein de l'histoire de l'art ;
- la révolution brancusienne en sculpture positionnée en regard à la philosophie de la culture.

3. A ce titre, il convient d'observer que la réussite de l'herméneutique endogène à surmonter les grands dilemmes de la brancusiologie[9] retentit directement sur les politiques de la recherche ayant pour objet la gestion critique et philosophique de l'énorme patrimoine de l'art abstrait moderne et contemporain. Il s'agit en effet d'un problème institutionnel qui appelle une solution institutionnelle.

3.1. *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.

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[10]. L'enjeu d'institutionnaliser cette

[8] Cf. note 3.

[9] Cf. note 2. Au fait, un demi siècle après la mort de l'artiste, presque toutes les grandes questions soulevées par l'interprétation de son œuvre sont restées sans réponse. Il n'ya pas d'accord à ce jour entre les spécialistes ni sur la signification symbolique de ses motifs sculpturaux, ni sur ses principes de composition, ni sur ses sources d'inspiration, ou sur la nature de ses découvertes esthétiques et encore moins sur le *programme* artistique dont allait hériter les grands sculpteurs du XXe siècle qui se réclament de lui.

[10] Pour ce qui est de l'efficacité de l'herméneutique endogène, il convient encore de citer une d'étude qui traîte d'un artiste apparemment encore plus hermétique que Brancusi et en rend le discours plastique parfaitement limpide au regard. Il s'agit de Paul Neagu, probablement le plus important sculpteur roumain après Brancusi. Cf. Matei Stircea-Craciun, *Paul Neagu –Nine Catalytic Stations, A Study in Hylesic Symbolism*, Anastasia Publishing House, 2003(versions en roumain et en anglais).

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)

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.

Liste des images

1. Constantin Brancusi, *La Table du Silence*, 1937-38, pierre, photo arch. Iosef Kovacs
2. Constantin Brancusi, *La Porte du Baiser,* 1937, pierre, photo arch. Iosef Kovacs
3. Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1937, fonte à laiton, photo Mihai Oroveanu

BDD-V468 © 2013 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:06 UTC)