



**HAL**  
open science

## Organon du système chez Constantin Brancusi

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

Frédéric Vincent. Organon du système chez Constantin Brancusi. Volum, 2016, signes, textes, images, hommage pour les 80 ans de Sorin Alexandrescu. hal-04260927

**HAL Id: hal-04260927**

**<https://hal.science/hal-04260927>**

Submitted on 26 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/349532863>

# Organon du système chez Constantin Brancusi

Article · January 2017

---

CITATIONS  
0

READS  
20

1 author:



[Frederic Vincent](#)

Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

15 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

**Frédéric Vincent**

## **Organon du système chez Constantin Brancusi**

In revue *Volum, signes, textes, images, hommage pour les 80 ans de Sorin Alexandrescu*, Centre d'Excellence dans l'Etude de l'Image - CESI, Université de Bucarest.

## **Organon du système chez Constantin Brancusi**

### **Dada : Une histoire d'amitiés**

Il n'existe pas de lien probant entre Constantin Brancusi et dada, Brancusi n'a jamais fait parti (ouvertement) de dada, et pourtant, je tenterai de démontrer qu'il existe des liens sous-jacents.

Constantin Brancusi était d'un naturel modeste, il fuyait les soirées mondaines préférant accueillir dans son atelier ses amis et les amis de ses amis. Des amis que Brancusi avait pour habitude d'appeler « Maurice » ou « Morice ». N'était pas Maurice qui veut. Lydie Sarazin-Levassor, première épouse de Marcel Duchamp évoque cette habitude « Les intimes de Brancusi s'appelaient entre eux « Maurice ». N'était pas Maurice n'importe qui ! Il fallait livrer le fond de soi-même, un fond très pur, pour être Maurice. J'avais été très flattée lorsque, après deux ou trois rencontres, Brancusi me qualifia de Maurice » (1).

Deux artistes d'origine roumaine vont malgré leurs divergences esthétiques visibles, nourrir une amitié réelle, ces deux artistes sont Tristan Tzara et Constantin Brancusi. Comme le rappelle Serge Fauchereau « même si Tzara a peu écrit sur Brancusi, il avait une grande amitié pour le sculpteur qu'il rencontrait assez fréquemment » (2). Dans son Dictionnaire du dadaïsme, Georges Hugnet ne mentionne nul part Constantin Brancusi, et ce à juste titre, par contre, à l'entrée Tristan Tzara, nous pouvons lire que Tzara était « épris des formes les plus avancées de la poésie » (3). Tristan Tzara comme le rappelle Richard Huelsenbeck « ce zigoto romantique international, ce zélé propagandiste à qui, en fait, nous devons l'énorme diffusion du Dadaïsme, amena de la Roumanie une compétence littéraire sans limites » (4).

Plus qu'un mouvement en soi, dada est un état d'esprit, car « si Dada est mort vers 1924, l'état d'esprit qu'il a fait naître n'a pas fini de se manifester » (5), précise Henri Béhar et Michel Carassou.

Brancusi n'ayant pas fait parti officiellement de dada est pourtant l'ami intime de plusieurs de ses membres ou artistes affiliés. Tristan Tzara d'un côté mais aussi Marcel Duchamp. Car si cela n'est pas du côté esthétique qu'il faut rechercher une correspondance entre dada et Brancusi, nous pouvons par contre effectuer un rapprochement entre dada et Brancusi à travers l'amitié. Duchamp, Tzara, Brancusi une parole plurielle, déterminée et déterminante. Cette amitié se réserve en droit et en devoir la détermination de la question. Cette question qui est, comme le souligne Maurice Blanchot, « mouvement, la question de tout est totalité de mouvement et mouvement de tout » (6). Excepté leur amitié et leurs relations, il existe un point commun entre Marcel Duchamp et Constantin Brancusi. Selon Henri-Pierre Roché « Deux gros coups de canon ont été tirés vers 1913 : Brancusi et Marcel Duchamp » (7). Roché insiste en 1956 « les hauts lieux de la statuaire moderne et, pourquoi le celer, de la sculpture tout court, sont les deux ateliers où Constantin Brancusi travaille au fond d'une rue villageoise en plain cœur de Paris » (8).

Marcel Duchamp et Constantin Brancusi se connaissent depuis 1912, ils exposent tous deux à l'Armory Show en 1913. C'est en 1913 que Henri-Pierre Roché rencontre Brancusi, ne le fréquentant qu'à partir de 1915. Il existe une connivence, une complicité entre Marcel Duchamp et Henri-Pierre Roché somme toute manifeste. Cette complicité se traduisant aussi autour de questions financières portant sur la vente d'œuvres appartenant à Roché, notamment des sculptures de Brancusi (Fig.1). Ces questions financières occuperont Duchamp et Roché du printemps 1926 jusqu'à la mort de Roché en 1959. Roché sera pendant cinq ans (de septembre 1919 à juillet 1924) le conseiller de l'avocat américain John Quinn. En 1926 lors de la dispersion de la collection de John Quinn, Marcel Duchamp rachète pour 14 000 francs de sculptures de Brancusi (9), lui faisant dire « J'ai investi dans la pierre » (10). Duchamp peut acheter ces œuvres grâce à un petit héritage suite au décès de ses parents morts en février 1925, à cinq jours d'intervalle. Il investi donc dans la pierre et investi aussi dans la réalisation de son film *Anemic Cinéma*. Notons que la Boîte verte peut être réalisée grâce à la vente de deux sculptures de Brancusi dont la Cariatide à Henri-Pierre Roché.

Pendant la guerre, la maison de Henri-Pierre Roché sise au 2 rue Nungesser-et-Coli à Sèvres est réquisitionnée par les allemands. Cinq allemands y vivent, tandis que vingt-cinq à trente viennent chaque jour y prendre leur repas. Duchamp fait transporter les sculptures de Brancusi dans la cave de Mary Reynolds en témoigne un billet de Duchamp adressé à Roché « Tes sculptures sont très bien chez Mary qui est elles et avec moi » (11). Une longue correspondance entre Duchamp et Roché témoigne non seulement des ventes des sculptures de Brancusi mais aussi d'organisation du transport et du prêts de sculptures de Brancusi pour

des exposition, pensons par exemple aux expositions à la galerie Brummer (1926 et 1933) et à la rétrospective Brancusi au Musée Guggenheim en 1955/56 (12) (Fig.2).

Il existe aussi une correspondance entre Brancusi et Marcel Duchamp récemment remise à jour, est-ce un hasard si la nouvelle publication de cette correspondance est sous-titrée « Histoire d'une amitié » (13) ?

### **L'Impasse Ronsin**

Il est vrai que l'atelier du sculpteur Impasse Ronsin à Paris était le passage obligé de tout roumain en visite dans la capitale française (Fig.3). Brancusi n'avait jamais coupé les ponts avec son pays natal, au contraire il participait aux expositions et différents salons roumains. Soulignons qu' « entre les deux guerres, Brancusi et Tzara étaient les héros de toute l'avant-garde de Roumanie » (14). En 1924, sous l'impulsion de Marcel Janco et Ion Vinea, anciens compagnon de route de Tzara et de l'époque dada consacrent un numéro de la revue *Contimporanul* à Brancusi (15).

Remarquons que c'est à cette occasion que le peintre Maximilian Herman Maxy réalise un portrait dessiné de Brancusi. Ce dessin sera d'ailleurs publié plus tard en 1925 dans la revue d'avant-garde *Integral* (16).

Cette amitié entre Tzara et Brancusi nous permet de penser l'importance de l'apport de la culture roumaine à Paris. Sans remonter jusqu'à la période symboliste, c'est dans les années vingt qu'une génération de roumains se fixera en France. Pensons à Tristan Tzara, Victor Brauner, Jacques Hérold, Panaït Istrati, Stéphane Lupasco, Benjamin Fondane, suivit plus tard de Eugène Ionesco, Mircea Eliade et E.M. Cioran. Toutes et tous sont passer impasse Ronsin salué leur compatriote Brancusi. Remarquons que Brancusi refusa toujours la présence d'élèves, rares sont ceux qui eurent la chance de pouvoir apprendre auprès du sculpteur roumain, l'un d'entre eux, Isamu Nogushi se souviens : « J'eus la chance d'observer Brancusi au milieu de sa carrière, au sommet e sa puissance créatrice, très généreux pour moi et toujours avec un sourire dans le regard » (17).

### **Relation entre le mot et la forme**

Ezra n'aura de cesse de vouloir écrire sur Brancusi. Brancusi s'y opposera toujours et ce « malgré les louanges sans réserves du poète à son égard » (18).

Brancusi refusera donc la proposition de Pound de lui consacrer un livre. Le sculpteur ne donnant aucune explication, de son côté Pound écrit à Brancusi le 14 octobre 1921 « On est

tellement stupide on veut toujours faire quelque chose : battre un tambour pour faire pousser les oiseaux. Au fond : je sais que ça ne sert à rien [...]. Je dois écrire des poèmes et de la musique, et puis et bien : c'est remis » (19). Pound publiera son *Brancusi* en 1957 après la mort du sculpteur.

En 1927, Sylvia Beach à travers sa librairie Shakespeare and Company publie en 1929 un ouvrage sur le travail en cours de James Joyce, se texte s'intitule : *Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Mais le livre ne se vend pas, c'est le jeune et riche Harry Crosby qui dirige avec sa compagne Polly, la maison d'édition Black Sun Press qui publiera *Contes contés de Shem et Shaun*. « Les Crosby conçurent également le projet [...] de publier un fragment de *Work in Progress* » (20). Au départ ce fut Pablo Picasso qui fut pressenti pour illustrer le frontispice de cette édition. Mais Gertrude Stein refusa répondant que Picasso « ne faisait pas de portraits sur commande » (21). Le choix « se porta alors sur Brancusi qui accepta et fit de Joyce plusieurs esquisse » (22). Les dessins de Brancusi représentent une spirale entourée de trois lignes verticales (Fig. 4). Pour Brancusi il s'agissait d'exprimer « sens du pousser » (23).

En 1929, Brancusi réalisa un nouveau portrait de Joyce, sur un morceau de carton de forme circulaire de 76,2 cm de diamètre (24), est fixé en son centre une spirale métallique (Fig.5).

Dans son ouvrage *Reading Joyce*, David Pierce écrit « Cette « oreille spirale », comme une image de l'auditif et du visuel combinés en Joyce, qui écrivit au moins autant pour l'oreille que pour l'oeil, et qui appela « Earwicker » le personnage de sa dernière œuvre » (25). La spirale est une forme récurrente chez Brancusi, elle fait partie du langage de l'artiste au même titre que la colonne et l'ovoïde. La spirale rappelle les motifs décoratifs néolithiques retrouvés sur les poteries des civilisations de Vadastra (Fig.6) et de Petresti non loin de l'Olténie natale du sculpteur (26). Cette spirale au centre d'un cercle est comme le souligne Mircea Eliade « la zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue » (27).

Cette zone du sacré est ici le portrait de l'acte créateur en ce qu'il a d'universel. Cette spirale dans un centre est un portrait du langage, un portrait d'un écrivain qui triture la langue, les langues, rappelons que dans son *Ulysses*, nous avons dénombré dix-sept langues. Joyce est un auteur qui ne cessa d'engendrer une dynamique linguistique qui fit l'objet, entre autre, d'études de la part de Jacques Lacan et Jacques Derrida. Lacan utilise une ancienne manière d'écrire le mot Symptôme pour désigner l'écriture de Joyce, ce terme est « sinthome ». Lacan découvre chez Joyce une approche différente de la fonction de la parole. « Nous en sommes là

réduits au sentiment, parce que Joyce ne nous l'a pas dit, il l'a écrit, et c'est bien là qu'est toute la différence. Quand on écrit, on peut bien toucher au réel, mais non pas au vrai » (28).

Reprenant les mots de Jacques Derrida, ce portrait exécuté par Brancusi est « une rencontre qui associe de manière asynchrone et polyphonique. Peut-être à la manière d'un gramophone dont le sillage est chargé de rayures, de craquements et de poussières inévitables » (29).

Nous pouvons aussi insister sur la dimensions musicales des textes de Joyce, ainsi comme le déclara John Cage : « Les deux qui restent absolument fascinant pour moi, aujourd'hui comme autrefois, ce sont Pound et Joyce » (30). C'est chez un autre ami, un autre « maurice », un autre intime qu'il fait se tourner, Erik Satie.

Comme le précise Roché : « Il avait eu une grande amitié avec Erik Satie, qui eut une certaine influence sur son esprit » (31). Plus loin Roché ajoute : « Satie éblouissait Brancusi. Il lui apprit l'escrime de la parole, la confiance en soi, la clarté. Brancusi fut le disciple de Satie-Socrate » (32).

Pound correspondant avec Joyce, John Cage étant impressionné et fortement influencé par Pound et Joyce, Pound écrivant sur Brancusi, Brancusi portraiturant Joyce, nous avons l'impression de tourné en rond ou d'être dans la spirale « brancusienne ».

Ce portrait de Joyce par Brancusi, cette spirale dans un cercle est comme le *dictionnaire des idées reçues* de Flaubert (33), en ce sens qu'il ne dit pas ce qu'il veut dire. Il utilise ce que Sorin Alexandrescu nomme « la rhétorique du neutre » (34).

Joyce, Pound deux auteurs interrogeant le langage tout comme l'on fait à leurs manières les artistes dada. Pensons aux œuvres graphiques de Kurt Schwitters comme ces interventions de collages de mots dans tous les sens sur une page (Fig.7).

Pensons à la lecture de poèmes dada par Tzara, Richard Huelsenbeck et Hugo Ball au cabaret Voltaire à Zurich. Des lectures qui allaient jusqu'à la vocifération de mots, de syllabes, de lettres. Des lectures poétiques en forme de protestation anti-bourgeoise. Toutes ces inventions plastiques ont pour souci d'inventer des néologismes visuels, tout comme un auteur ou un philosophe. Nous retrouvons ce souci chez Gilles Deleuze dans la création de néologisme pour la dénomination de concept, il s'agit de « créer des mots extraordinaires, à condition d'en faire l'usage le plus ordinaire » (35). Une dimension poétique similaire à la création artistique.

Harry Crosby éditeur du texte de Joyce illustré par Brancusi est un adorateur du soleil d'où le nom de sa maison d'édition Black Sun Press. Dans son essai « Le soleil », Constantin

Prut montre « comment, avec les formes rhomboïdes et les formes circulaires, la colonne et le signe solaire avaient tendance à fusionner » (36).

Brancusi porte un coup fatal au beau idéal, Benjamin Fondane, le rappelle, ce beau idéal, « cette vieille marotte des esthéticiens de tous pays, qui broya une intelligence aussi forte que celle de Lessing, qui faillit tuer Goethe » (37). Plus loin Fondane constate : « Mais la sculpture a toujours tenu, par rapport à la poésie, le rôle normatif tenu par les mathématiques auprès des sciences » (38).

Fondane compare toujours la sculpture de Brancusi à la poésie. « N'écrire qu'un seul poème, toujours le même, ambition qui faisait l'angoisse de Mallarmé et sa tentation, voici que Brancusi le réalise » (39). Brancusi le réalise à travers une suite de sculptures infinies (Fig.8). Car l'œuvre de Brancusi n'est pas « une question adroitement posée ; c'est bien purement et simplement une réponse » (40).

### **L'Heccéité Brancusienne**

L'Heccéité orthographié Eccéité ou Haeccéité chez André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, terme philosophique créé par Duns Scot. « Ce qui fait qu'un individu est lui-même et se distingue de tout autre » (41). L'heccéité ou l'éccéité est un des concepts les plus captivant mais aussi un des plus déroutant.

Ce terme d'Heccéité est un terme que Deleuze et Guattari empruntent directement à Duns Scot. Chez c'est ce dernier que va se développer une théorie de l'intensité ou du degré. Mais Deleuze et Guattari (42) s'appuient surtout sur la théorie de *l'eccéité* de Gilbert Simondon (43).

Grâce à l'Heccéité, tout individu est composé d'une « infinité de parties extensives qui lui appartiennent sous un rapport caractéristique » (44). C'est la singularité même de ce rapport qui constitue et détermine une individualité corporelle multiple. Anne Sauvagnargues explique dans *Deleuze et l'Art* que cet état de forces « mouvement et repos » citant Spinoza ou « vitesses et lenteurs », le repos n'étant pas à considérer comme un arrêt ou une absence de mouvement mais bel et bien une lenteur relative à une certaine vitesse nous sommes là proche de Bergson. Mais le rapport qui existe dans tout individualité et qui la compose exprime aussi un degré de puissance. Car un individu n'est pas seulement un rapport de forces il est aussi capable « d'affecter et d'être affecter » (45).

C'est chez Aristote qu'il faut se tourner, lui que définira l'individuation « passage de la puissance à l'acte » (46), il la nomme l'entéléchie. Terme emprunté au latin entelechia, l'essence de l'âme et au grec ἐντελέχεια (entelekheia) c'est-à-dire une énergie en action en



opposition à la matière sans vie, elle est la « supériorité dans le domaine de l'action ou de la parole », selon Luc Brisson (47). Aristote prend comme exemple la statuaire, où le sculpteur actualise la matière, il s'agit des causalités aristotélicienne qui différencient la puissance et l'acte. La puissance de la matière (la pierre) et l'acte (le sculpteur).

Chaque matière possède dans sa différence sa propre singularité, comme le précise Brancusi lui-même « Je ne peux pas dire avec un marbre ce que je peux dire avec un bois et avec un bois ce que je peux dire avec un marbre et ainsi de suite avec les autres matières » (48). Ainsi la matière dirige les actions, dirigeant aussi « la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir » (49), nous rappelle Henri Bergson. Transformer une matière sans vie grâce à l'énergie de l'action, tel est le travail de Brancusi.

L'individuation possède une longue histoire qui passe par Saint Thomas et le principe d'individuation des formes substantielles, et Leibniz qui reprend « un tel principe pour critiquer le cartésianisme » (50). Chez Leibniz, l'entéléchie désigne « toutes les substances simples ou monades créées en tant qu'elles sont la source de leurs actions internes et qu'elles se suffisent à elles-mêmes (Monade 18) » (51).

Il s'agit de savoir ce qui nous rend si singulier cet artiste. Ce mode d'individuation est « très différente de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'heccéité » (52), écrivent à quatre mains Deleuze et Guattari. Ils poursuivent « Une saison, un hiver, un été, une heure, ne date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet » (53). Deleuze va de sa lecture de Spinoza distinguer deux types d'individualisation, l'une est *longitude* l'autre est *latitude*, la première est un ensemble de parties extensives alors que la seconde est comme une partie intensive. Extensivité et intensivité font et forme l'Heccéité. Un individu diffère de part sa composition matérielle et de son mode de puissance qu'il met en jeu. La longitude ajoute Anne Sauvagnargues concerne « l'état des forces, leurs rapports en terme de vitesses ou de lenteurs ; la latitude, l'intensité ou la variation de leur puissance. » (54).

À travers cette théorie de l'heccéité, il est maintenant évident de comprendre la raison qui pousse Deleuze à nous préciser que l'art n'est pas une activité de reproduction ou encore une machine à inventer des formes mais l'art consiste à « capter des forces » (55).

Dans cette théorie modale et intensive de la forme, Deleuze n'oublie pas qu'il n'est pas utile d'opposer forme et matière. Car toutes deux sont composées de forces, « en réalité toutes les formes sont des heccéités ou des rapports de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté » (56). Deleuze met en relation

« la composition du corps chez Spinoza, la modulation comme rapport entre des forces et des matériaux chez Simondon, la variation intensive des corps chez Geoffroy Saint-Hilaire. » (57), afin d'admettre que la forme admet toutes les variations mais aussi afin de permettre à l'art de dresser la carte des affects. Ne pas opposer forme et matière jusqu'à faire dire « à la matière l'inexprimable » (58), constate Brancusi.

L'heccéité est « un agencement dans un ensemble individué » (59). L'heccéité et l'étant comme univocité (60) sont complémentaire, l'heccéité sera dès lors pensée comme une forme qui se distingue d'elle même. Ainsi Duns Scot « examine les causes possibles de la pluralité des individus » (61) comme le précise Stephen D. Dumont « Scot a réussi à conserver dans le concept d'étant un trait qui définissait traditionnellement le genre, à savoir l'univocité » (62).

Pour Pierre Ansay, « une heccéité est un événement de connexions, un construit par multiplicité de branchements rhizomatiques » (63), sous ces accents très deleuzien l'universitaire Ansay pose le jalon d'un heccéité comme un moment-branchement. L'heccéité comme une conjonction.

« Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome » (64). Les traducteurs anglais de Dialogues en 1987 vont apporter un éclairage nouveau, ainsi « le professeur Deleuze a suggéré la note suivante pour expliquer le terme (de heccéité) : Haecceitas est un terme utilisé fréquemment par l'école de Duns Scot, pour désigner l'individuation des êtres. Deleuze l'utilise en un sens bien spécial ; au sens où l'individuation ne concerne plus un objet, une personne, mais plutôt un événement (un vent, une rivière, une journée ou même une heure du jour). Il soutient que toutes les individuations sont faites de ce type. C'est la thèse qu'il développe avec Félix Guattari dans Mille plateaux » (65). Il est vrai comme vu plus haut que l'heccéité désigne l'individuation des êtres. Sur le plan philosophie rappelle Alain Delaunay « désigne le processus d'organisation qui détermine la réalisation d'une forme individuelle complète et achevée » (66).

Nous sommes chez Brancusi en plein processus d'individuation dans le sens où le sculpteur développe et forme somme toute à la fois individuelle, complète et achevée. Ce qui fait dire à Brancusi que « la matière doit continuer sa vie naturelle quand elle est modifiée par la main du sculpteur. Le rôle plastique qu'elle remplit naturellement doit être découvert et préservé » (67). Seul Brancusi le réalisa à son époque.

L'immersion à l'intérieur d'un système rhizomatique au sens deleuzien, nous amène à penser l'œuvre de Brancusi comme bien plus complexe qu'elle ne le laisse prétendre ou à voir.

## **Culture d'interférence**

Le premier poème écrit par Tzara sous son nom est Tara, un mot roumain signifiant « terre ». S'il « revient à Mircea Eliade d'avoir établi des rapprochements entre l'arbre du monde et la Colonne sans fin » (68), il revient à Sorin Alexandrescu d'avoir proposé le terme de culture d'interférence. Un terme qui désigne le multcentrisme de la culture d'Europe de l'Est, ce qui conduit, selon son auteur, à penser que l'interférence « suppose un conflit souvent très violent entre les normes contradictoires ayant comme origine les différents centres, une identité de soi tragique, des dilemmes profondes, des stratégies propres, une thématique locale, des valeurs et des idées alternatives » (69). Le portrait de Joyce possède en son centre une spirale qui décentre en elle-même, la vision même de ce qu'est un portrait.

En se situant entre deux mondes, entre un monde occidentale et un autre oriental, le travail de Brancusi se retrouve d'emblé pluriel. Un point commun avec dada (70). Certes ce point commun n'est pas formel, il est bien plus profond que cela, il est culturel. Sorin Alexandrescu le démontre bien, en pensant dada comme un incontournable point zéro. « La complexité de Dada - philosophique, politique, littéraire et visuelle - me semble l'emporter sur ce qu'il nous a dit à ce sujet jusqu'à présent, que ce soit positivement ou négativement. En fait, Dada était pluriel, non seulement géographiquement ou dans le temps, mais même vu simultanément dans le même centre ou d'un groupe où les gens se sont rassemblés et les expériences des différents » (71).

## **De l'Ontologie-Orientée-vers l'Objet**

Pour traiter des œuvres de Constantin Brancusi - je pense le rapport et le non/rapport entre ces sculptures à travers la notion d'objet quadruple initiée par le philosophe Graham Harman. Cette notion développée est elle-même mise en écho avec l'Ontologie-Orientée-vers l'Objet (72). L'inventivité de l'Objet Quadruple chez Graham Harman est des plus déroutantes car elle déploie un agencement multiple. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet renouvelle « une pensée de l'objet-en-tant qu'objet héritée des avancées de la grande phénoménologie autrichienne/allemande (Brentano, Meinong, Husserl, Heidegger) avec pour mot d'ordre, le retour aux choses » (73).

Chez Graham Harman, Martin Heidegger est une référence importante. Le premier à avoir montré que les objets n'étaient pas seulement à saisir de matière empirique, mais aussi

de manière eidétique. La plus intéressante est la relation quadripartite. Graham Harman propose deux formes d'objets, les objets sensibles (Husserl) (74) avec des caractéristiques réelles (eidétiques) et des accidents sensibles en tension, des objets n'existant pas dans l'expérience.

Les seconds sont les objets réels (Heidegger), se tenant en retrait de l'expérience. Avec ces « deux qualités possibles : sensibles (dans l'expérience) et réelles (dans l'intellect). Un objet est ainsi agencé dans des relations causales et perspectives » (75). Graham Harman souligne: « À côté de diamants, de cordes ou de neutrons, les objets peuvent inclure des armées, des monstres, des cercles carrés et des communautés internationales, réelles ou fictives » (76). Ces objets peuvent être des œuvres, des réalisations d'artistes, des protocoles, des fictions. L'Ontologie-Orientée vers l'Objet présente ce que Charles Gerbet nomme une sorte « de monde plat, une platitude première qui dépasse le naturalisme » (77). Nous retrouvons des ramifications chez de nombreux jeunes philosophes dont Manuel De Landa et Tristan Garcia pour qui « Notre projet épouse assurément une certaine tendance contemporaine à élaborer des métaphysiques-orientées-objet » (78).

L'entreprise de démolition de l'objet est « un mouvement par lequel l'on décompose ou désagrège une masse, une « molle » - en éléments ou en parties plus petites » (79). Sous la plume de Graham Harman, cette démolition est le prolongement d'un terme deleuzien l'effondrement. Nous pouvons aborder la sculpture de Brancusi comme autant d'objets quadriparties opérant un jeu de voilement/dévoilement. Pour reprendre une terminologie heideggerienne, leur « être-à-portée-de-main » n'est pas rapporté à leur être-sous-la-main. Comme le rappelle Charles Gerbet : « leur réel ne peut être exhaustivement saisi dans leur déploiement et leur conscience ne peut les décrire parfaitement » (80). Ces œuvres, prennent le risque de se perdre non pas dans un univers ou dans un monde fini, mais dans plusieurs univers, dans ce que Jean-Clet Martin énonce comme un plurivers, ou un multivers (81). Ce risque constant et assumé, est présent et palpable, il est sensible et, en ce qui concerne Brancusi, il est visible (Fig.9).

Mais Sorin Alexandrescu va plus loin qu'une simple vision multiculturelle et/ou plurocentriste, il déclare qu'il serait bon de penser « les différents côtés en même temps » (82). Penser les différents côtés en même temps qu'elle qu'en soit les différences, les oppositions, les divergences et les refus parfois de se penser comme un tout. Un tout vaste et contradictoire, car c'est aussi cela dada tout comme l'est aussi l'œuvre de Brancusi.

Il est important de prendre en considération la somme des polarisations des œuvres du sculpteur roumain qui sont a considérées comme « des objets réels qui existent eux-mêmes à

l'état sauvage, il y a des objets sensuels de Husserl qui, eux, existent seulement en captivité : à l'intérieur de l'expérience de quelque autre entité » (83).

La structure quadripartite fonctionne à merveille chez Brancusi, notion née du système asymétrique, « avec deux genres d'objets et deux genres de qualités » (84). Il y a deux axes de base dans l'objet quadripartite comme il y a deux axes de base chez Brancusi, permettant la réunion des quatre termes de l'objet quadruple qui « ne sont pas des éléments physiques mais plutôt des objets et des qualités de toutes tailles possibles » (85). Cette contingence de recherches de Brancusi sur la sculpture peut apporter et nourrir des innovations dans le domaine de la pensée. Les théories les plus innovantes et perturbantes sont incontestablement désignées sous le nom de réalisme spéculatif.

### **Du Réalisme spéculatif**

Pour Graham Harman « la philosophie contemporaine de tradition continentale peut être décrite sans risque comme une Philosophie de l'Accès au monde » (86). Le terme de réalisme spéculatif (RS) et plus particulièrement le spéculatif est devenu aujourd'hui un sujet d'étude et d'attention de nombreux artistes, critiques d'art et philosophes (87). Il est comme le souligne Didier Debaise et Isabelle Stengers, « devenu l'épithète d'une multiplicité de mouvements hétérogènes qui, à tort ou à raison, croient trouver en lui les promesses d'une pensée dégagée des interdits qui ont caractérisé la pensée moderne » (88). Le réalisme spéculatif (RS) est né lors d'une série de conférences données au Goldsmiths College, Université de Londres en avril 2007 (89). Les participants (Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Graham Harman et Iain Hamilton Grant) vont y présenter leurs griefs face à la philosophie dominante. Ils défendent la vision d'un réalisme spéculatif en mettant à mal la philosophie d'Emmanuel Kant. L'idéalisme qui caractérise la philosophie contemporaine est, pour ces nouveaux réalistes coupés du réel. Pour eux, le poststructuralisme hérité de l'après mai-68 est malade ; c'est Quentin Meillassoux qui dégage le premier désignant cette maladie par « Corrélationalisme » à travers son texte *après la finitude* (90).

Le réalisme spéculatif accueille volontiers les sciences, les choses et le réel, en opposition au phénoménal. Je peux alors convoquer le réalisme spéculatif comme expérience du réel dans la pratique de Constantin Brancusi et de ses liens directe et indirecte avec dada.

Nous ne sommes plus dans une époque, pas si lointaine, où les penseurs de l'immanence évitaient soigneusement Martin Heidegger. Par contre nous trouvons chez tous,

quelles que soient les générations, un ennemi commun, Kant. Posant tous la question : Comment sortir de Kant ?

L'époque que nous vivons est celle où le dialogue par ouvrages interposés est possible (ce qui est salutaire), je pense au livre de Catherine Malabou en réponse à celui de Quentin Meillassoux, car pour Catherine Malabou, Emmanuel Kant n'est pas l'ennemi héréditaire. Les réalistes spéculatifs vilipendent le corrélationnisme, revendiquant la possibilité de dire quelque chose de vrai sur la réalité en soi (réalisme) par la seule puissance de la raison (spéculatif) » (91). Catherine Malabou, élève de Jacques Derrida, propose une approche moins radicale, elle « se propose de desserrer l'étouffement » (92). Elle avait déjà dans ses ouvrages précédents abordés Hegel et surtout Martin Heidegger en articulant la notion de plasticité « comme capacité de se transformer et de donner forme en se laissant affecter par l'extérieur » (93).

Là où Jacques Derrida « privilégiait l'écriture, en accord avec son époque, celle des codes et des programmes (génétiques, informatiques, politiques) », Catherine Malabou ouvre ses réflexions à la forme plastique. Catherine Malabou consacre un ouvrage à la plasticité et l'écriture vues sous les angles de la dialectique, la destruction et la déconstruction, un texte à prendre dans la continuité de la pensée de l'auteur de *Glas*. L'ouvrage de Catherine Malabou *Avant demain* (94), est une relecture d'Emmanuel Kant, une enquête très précise, notamment du paragraphe vingt-sept de la critique de la raison pure, intitulé « épigénèse de la raison pure ». L'épigénèse n'est pas prédéterminée ou préformée, elle est le résultat « d'une aventure embryonnaire toujours en contact avec son dehors » (95). L'épigénèse « se produit au point de contact mobile entre l'origine et le présent, jusqu'à ce que leur différence disparaisse précisément dans leur contact – origine tendue, présent rétrospectif, avenir en train de se faire » (96).

Finalement les objections des réalistes spéculatifs sont déjà présentes chez Gilles Deleuze, pour qui : « Le réalisme empirique est une constante de la philosophie critique. Les phénomènes ne sont pas des apparences, mais ne sont pas davantage des produits de notre activité » (97).

En 2016, le philosophe Graham Harman va plus loin, proposant le concept d'Immatérialisme (98). Nous assistons à l'émergence des relations entre la question de l'art et l'empirisme transcendantal. « Où il faut entendre la relation de l'objet non plus comme un objet regardé dans sa forme passive mais comme étant le reflet de discours philosophiques variés contemporains. Ces réflexions sont traversées par la théorie de l'affect, de l'ontologie-orientée vers l'objet, le réalisme spéculatif, le nouveau matérialisme, l'acteur-réseau et

l'immatérialisme. Chacune de ces notions rejette l'idée d'une matière muette, d'une substance passive où la matière n'est rien tant que le phénomène de force n'a pas agi sur elle. Comme l'exprime Levi R. Bryant : « le matérialisme est devenu un *terme d'art* (en français dans le texte) qui a un peu à voir avec quelque chose de matériel. Le matérialisme tend à devenir simplement quelque chose d'historique, socialement construit, engagé dans les pratiques culturelles et tout ce qui lui est contingent » (99). La matière même de *l'oiseau dans l'espace* de Brancusi est-elle muette ?

Afin de définir ce nouveau matérialisme Graham Harman propose une série d'axiomes que je vous livre ici (100).

Les axiomes que propose Graham Harman sont les suivants :

- . Le changement est intermittent, la stabilité est la norme.
- . Tout est séparé, ce qui amène à penser les frontières et points de rupture comme des gradients continus.
- . Tout n'est pas contingent.
- . Substance/substantif sont prioritaires sur les actions/verbe.
- . Tout est d'essence autonome, toutefois, le transitoire peut être saisi dans vos pratiques tant qu'il ne l'est pas plus dans vos théories.
- . Les choses s'avèrent être plus intéressantes que ce qu'elles font.
- . Les objets ne sont pas plus ni moins séparés que deux objets, ils interagissent plutôt comme un intra-act.
- . Les choses sont singulières plutôt que d'être multiples.
- . Le monde n'est pas seulement immanent, cela est une bonne chose parce que l'immanence pure est oppressante.

Chez le philosophe, nous ne pouvons plus considérer les sculptures de Brancusi en terme de surprise et d'opacité, nous ne pouvons les réduire à leurs actions et relations pas plus qu'à leurs entités ultimes. « Si nous réduisons les objets à leur entité, nous ne pouvons pas expliquer l'émergence, si nous les réduisons à leurs effets, nous ne pouvons expliquer le changement » (101). Proche des pensées de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, Graham Harman l'est aussi de la pensée du jeune Martin Heidegger écrivant en 1916 dans sa thèse d'habilitation, « la pensée de la transcendance ne doit pas s'imposer et dominer toutes choses » (102). Graham Harman propose une méthode immatérialiste où le changement est superficiel, le changement le plus important est la symbiose (103).

L'auteur utilise le terme de symbiose de manière différente de celle de Gilles Deleuze, il le rappelle en citant les dialogues avec Claire Parnet et Gilles Deleuze. Chez Deleuze, la

symbiose s'entend comme une pratique de la capture où « il ne s'agit plus de penser mais de faire le multiple » (104). Pour Graham Harman la symbiose deleuzienne « est clairement dans ce passage dans un sens large ce que l'ontologie-orienté vers l'objet fait » (105). Considéré comme le dernier grand mouvement après le postmodernisme, le réalisme spéculatif ne serait-il pas en train d'enterrer un postmodernisme vieillissant ? Comme le souligne Timothy Brennan : « je pense qu'actuellement, nous sommes au tournant où les cultures populaires redéfinissent le système de valeurs dominantes, avec les media et les arts représentés dans les institutions » (106).

D'un point de vue philosophique les relations en politique ont été, en Europe, dominées par une emphase épistémologique de l'ontologie à travers un travail phénoménologique. Ce qui m'importe c'est de penser la pratique artistique de Brancusi en usant du réalisme spéculatif et des notions élaborées par Gilles Deleuze, Félix Guattari et Jacques Derrida, dans une perspective affirmative d'un dépassement. Ce dépassement est le paradigme essentiel pour la pratique sculptural de Brancusi.

Mircea Eliade mettra tout le d'accord en pensant Brancusi par la matière. « La sagesse paysanne » de Brancusi lui a permis de retrouver l'origine de l'art populaire roumain, c'est-à-dire la vision du monde propres aux agriculteurs du néolithique. Comment Brancusi est-il parvenu à récupérer les expériences fondamentales des hommes de l'âge de pierre constitue un problème passionnant, que nous ne pouvons pas discuter dans les notes ci-dessus. Mais il est évident que Brancusi se rapproche de la « matière », et tout d'abord de la pierre, avec la sensibilité presque religieuse de l'homme du néolithique (...). En redécouvrant la « matière » en tant que point de départ des épiphanies et des significations religieuses, Brancusi a retrouvé les émotions et l'inspiration de l'artiste des époques archaïques » (107).

Frédéric Vincent

Septembre 2017