

Résumé. L'auteur se propose d'approfondir la relation d'amitié établie entre le sculpteur Constantin Brancusi et Mario Meunier, helléniste réputé et secrétaire d'Auguste Rodin. Cette étude a pour thème principal l'« enseignement classique » que Meunier a très vraisemblablement prodigué à Brancusi. Selon un témoignage digne de toute confiance, dans l'ambiance de l'atelier du sculpteur on lisait à haute voix les Dialogues de Platon. Sachant que Mario Meunier était le traducteur du Banquet, du Phèdre et du Phédon on peut postuler que la voix du lecteur était bien celle de l'helléniste même. De telles « pressions pédagogiques » ont dû avoir des retombées certaines sur l'œuvre statuaire de Brancusi. Notre étude touche également au problème d'un « enseignement rodinien » prolongé, dont le jeune sculpteur fut l'objet même après avoir quitté Rodin, en avril 1907. Meunier a pu en être le médiateur idéal, vu qu'il était un familier de la poétique et des penchants culturels, ainsi que de la vie quotidienne du maître. Le sculpteur roumain avait bien été réceptif à un tel enseignement, ce qui résulte du « parallélisme » entre Rodin et Brancusi, dont nous tracerons ici les contours. On signalera des thèmes identiques que les deux maîtres ont délégués à un certain nombre de leurs œuvres, ainsi que leur intérêt mutuellement partagé pour la statuaire antique, pour la photographie, pour la danse et pour l'architecture gothique, ou encore pour l'œuvre perçue comme musée personnel ou ensemble autonome, porteur d'une signification élargie, qui surpasse celle des œuvres perçues individuellement.

Keywords: Brancusi's studio, direct carving, Brancusi's library, Plato, Mario Meunier, Rodin's private secretary, pedagogic pressures, Rodin and Brancusi, creative strategies.

En parcourant la vaste bibliographie consacrée à l'œuvre et à la personnalité de Constantin Brancusi, on est surpris de constater que, parmi tous les exégètes du

MARIO MEUNIER, SECRÉTAIRE DE RODIN ET HÔTE DE CONSTANTIN BRANCUSI, « MÉDIATEUR » ENTRE LES POÉTIQUES DES DEUX MAÎTRES

Cristian-Robert Velescu

sculpteur, Vasile Georgescu Paleolog est le seul à signaler la présence chez Brancusi du dernier secrétaire de Rodin, l'helléniste Mario Meunier. Arrivé à Paris en 1910¹, tout jeune, à l'âge de dix-neuf ans, Paleolog avait été introduit à l'atelier du n° 54 de la rue du Montparnasse par Amedeo Modigliani². Auteur de plusieurs livres sur Brancusi, parus – chose digne d'être remarquée – du vivant du sculpteur³, mais aussi d'un important nombre d'articles et d'études, Paleolog met en relation la présence de Meunier chez Brancusi avec l'une des œuvres du sculpteur qu'il venait justement de créer. Il s'agit d'une des toutes premières variantes de la *Table du Silence*. Ce détail permet de dater – fût-ce d'une manière approximative – la première rencontre entre Brancusi et Meunier, que l'on doit également situer vers 1910. Voici le témoignage de Paleolog, qui nous livre une liste quasi complète des amis ou des simples visiteurs qui ont pris place autour de la *Table du Silence* :

« C'était déjà à cette époque, vers 1911, que Brancusi l'appelait *La Table des affamés de l'esprit* : ce fut là la première dénomination de l'œuvre [...]. À cette table ont pris place, tour à tour, des gens avides de spiritualité : M. Meunier et G. Apollinaire,

Rouveyre, Bâsler et Vauxcelles – ces trois derniers en tant qu'éléments négatifs, le fougueux Le Corbusier et son cousin Jeanneret, peintre, ainsi que Blaise Cendrars, tous les trois Suisses et presque voisins, natifs de la même contrée ; Fernand Léger, Larionov, originaire de Bessarabie, Ortiz et, je crois, tous ceux qui fréquentaient les cafés Le Dôme et La Rotonde, le restaurant d'une certaine classe du square Baty et la cantine de Rosalie, rue Campagne Première, ou encore le petit théâtre Bobino, rue de la Gaîté. »⁴

Dans un second témoignage dû à Paleolog, la rencontre de Brancusi et de Meunier est confirmée une fois de plus. Cette fois-ci, l'exégète ajoute de nouvelles informations concernant la qualité de leur relation. Pourvu que ces informations soient interprétées correctement, le témoignage offre des indices permettant de déterminer le début et l'évolution dans le temps de ce qu'on pourrait considérer comme une amitié de longue haleine :

« C'était Mario Meunier, l'ex-secrétaire de Rodin, qui avait surnommé Brancusi "le frère de Socrate" ou "son frère cadet". C'était toujours lui qui, pour quelques sous que lui avait donnés Brancusi, avait procuré au sculpteur *La vie des philosophes* de Diogène Laërce, publiée chez Hachette – une bonne édition, pas chère –, qui est devenue un de ses livres de chevet. Tandis que Brancusi taillait son *Baiser* directement dans la pierre, Mario Meunier travaillait à la traduction du *Banquet...* »⁵

La richesse des informations contenues dans ce second témoignage contraste d'une manière flagrante avec la liste aride du premier, où l'on découvre tout juste le nom de Mario Meunier, mêlé parmi d'autres noms, qui sont ceux des visiteurs des ateliers de Constantin Brancusi, celui de la rue du Montparnasse et, quelques années plus tard, ceux de l'impasse Ronsin. Ajoutons encore que l'information généreuse que nous transmet Paleolog se heurte au silence des archives. Celles du Centre Georges Pompidou, comprenant des documents

relatifs à Brancusi, ainsi que les archives concernant la personne de Mario Meunier et son activité auprès d'Auguste Rodin n'offrent aucun indice quant à cette rencontre qui – comme on peut le supposer – avait revêtu la forme d'une amitié des plus sincères, avec des retombées certaines « sur la poétique et l'œuvre de Brancusi. » Malgré l'absence de toute information écrite sur la rencontre entre Brancusi et Meunier, Vasile Georgescu Paleolog constitue, pour l'historien contemporain de l'art, une source des plus crédibles. Le fait qu'il avait connu personnellement Brancusi et qu'il s'était lié d'amitié avec lui, mais surtout la cohérence interne de l'ensemble de ses écrits consacrés au sculpteur – en concordance avec les informations et les interprétations fournies par l'exégète « homologuée » – en sont la preuve irréfutable. Son œuvre d'exégète fournit des informations variées et non contradictoires, vérifiables à travers différentes sources, orales ou écrites. Il est vrai, cette opération de contrôle exige un effort considérable de nature quasi archéologique, supposant une analyse approfondie du langage qu'emploie Paleolog. Perçu dans une perspective contemporaine, son langage fleuri apparaît comme parsemé à chaque pas d'« arcanes philosophiques », qui chargent inutilement la lecture, la rendant parfois difficile. Selon nous, Paleolog s'avère être non seulement un témoin tout à fait crédible, mais surtout un témoin privilégié. Les liens d'amitié qui l'attachaient à la personne du sculpteur, confirmées par la correspondance conservée au Centre Pompidou⁶, en sont la preuve.

Il est temps maintenant de se pencher plus en détail sur le second témoignage que nous venons de citer. Vu que les informations concernant le moment de la rencontre entre Meunier et Brancusi sont à découvrir à la fin du fragment, nous commencerons par là notre analyse. En lisant Paleolog, on n'est pas surpris d'apprendre que « tandis que Brancusi taillait son *Baiser* directement dans la pierre, Mario Meunier travaillait à la traduction du

Banquet... ». De toute évidence, il ne peut être question que du *Banquet* de Platon. Dans nos écrits de jeunesse, sous l'influence de la méthode iconologique, nous avons essayé de démontrer que deux œuvres de Brancusi, *Le Baiser* et *La Sagesse de la terre*, dévoilent leur signification profonde si on les rapporte au *Banquet* de Platon, notamment à la légende de l'être androgyne dont parle Aristophane, le personnage de Platon⁷.

Mario Meunier arrive à Paris en août 1910, pour devenir le secrétaire d'Auguste Rodin. Très vraisemblablement, il avait été recommandé au maître par Valentine de Saint-Point, suite aux diligences de Ricciotto Canudo, ami intime de la poétesse. Canudo avait rencontré Mario Meunier dans l'ambiance de la revue marseillaise *Le Feu*⁸. C'était d'ailleurs lui qui avait reçu le jeune helléniste sur le quai de la gare parisienne. Dans une lettre expédiée en 1914, lorsque Meunier n'était plus au service de Rodin, tout en s'occupant encore occasionnellement de la correspondance du maître, il s'excuse de ne pas pouvoir le rejoindre à Châtelet-en-Brie⁹, où le sculpteur s'était rendu chez des amis, pour se reposer. Le motif de son absence, c'était le fait que son éditeur lui demandait de manière impérative les épreuves de la traduction du *Banquet*. Comme le *Banquet* est paru en 1914, chez Eugène Figuière, on peut déduire que la traduction proprement dite datait, approximativement, de 1910, ce qui semble confirmer le témoignage de Paleolog. Il est également connu que l'une des variantes du *Baiser* de Brancusi, thème que le sculpteur avait abordé par l'intermédiaire de la technique appelée « taille directe », date de 1910. La coïncidence temporelle signalée par Paleolog pourrait constituer un sujet de réflexion. Elle semble confirmer nos anciennes intuitions de nature iconologique. Il est possible d'imaginer qu'entre l'œuvre littéraire et la sculpture il existe un lien profond, qui échappe à une perception superficielle. On peut supposer que le thème du « baiser » – amorcé par Brancusi dès

1907, peut-être entre janvier et avril, lorsqu'il était actif à Meudon – trouve ses origines dans le *Baiser* rodinien. Mais on peut également imaginer que la signification de cette œuvre a pu être « renforcée » par la lecture du *Banquet* de Platon, notamment celle du fragment concernant l'être androgyne, que la sculpture semble illustrer de façon explicite.

En continuant la lecture du second témoignage de Paleolog *da fine a capo*, on est surpris de constater que le mémorialiste insiste sur un aspect méconnu de cette relation, supposant une certaine pression pédagogique que Meunier avait exercée sur Brancusi dès le début. Pour le moment nous signalons seulement l'achat des livres, en vue – semble-t-il – d'un vrai enseignement, dont Brancusi devait être le bénéficiaire. Il reste à démontrer que cet effort de l'helléniste s'est poursuivi de manière constante, au fil des années. En partant du titre du livre mentionné par Paleolog, il est relativement facile de reconstituer le spectre thématique des « leçons » que Meunier voulait enseigner à Brancusi : il s'agit de la culture classique, notamment de la philosophie des Grecs anciens. Paleolog mentionne dans son témoignage la *Vie des philosophes*. La bibliothèque de Brancusi, conservée au Centre Georges Pompidou, ne contient plus cette œuvre de Diogène Laërce. En échange, on y trouve la couverture du premier volume d'une édition des œuvres de Platon¹⁰. Il est fort probable que la présence d'un livre de Platon chez Brancusi est le résultat des mêmes efforts de nature pédagogique que Mario Meunier avait dû déployer auprès de Brancusi. Ayant analysé ce témoignage – comme on l'a vu, *da fine al capo* – nous voilà arrivés à son commencement, là où l'on apprend que Meunier avait surnommé Brancusi «frère de Socrate» ou «frère cadet de Socrate». Dans le contexte des présentes considérations, cette identification de Brancusi avec Socrate nous semble d'une importance particulière. Elle doit être corroborée avec les convictions intimes de Meunier, concernant

les esprits dignes de recevoir – ou non ! – une instruction de nature platonicienne. Voilà ce qu’il affirme relativement à ce sujet :

« Toutefois, hâtons-nous de le dire, s’il arrivait qu’un esprit fort, insensible aux leçons d’une auguste conduite et aux appels persistants de la vie, voulût lire le Phédon pour se convaincre de l’immortalité en s’aidant du secours de son unique raison, ce bel esprit, pensons-nous, risquerait fort de ne voir tout au cours des arguments qu’enchaîne ce dialogue, que ce qu’y vit Voltaire : “un absurde galimatias”. C’est en effet par l’intérieur surtout que le Phédon s’éclaire; pour bien le comprendre, il faut que l’âme entière s’y retrouve, s’y contemple et s’y voie. »¹¹

Meunier nous présente deux structures humaines distinctes : l’une est réfractaire aux enseignements de Platon, tandis que l’autre est disposée à les recevoir. Du moment que Meunier avait affirmé que Brancusi était le « frère de Socrate » ou bien son « frère cadet », il résulte que le sculpteur se comptait parmi ces rares esprits, dont les qualités les recommandaient pour devenir les destinataires d’un enseignement platonicien. C’est peut-être la raison pour laquelle Meunier lui a acheté des livres liés à la culture classique ; une fois devenu son hôte dans ses ateliers successifs – d’abord au 54 rue du Montparnasse, ensuite aux n^{os} 8–11 de l’impasse Ronsin –, il semblait disposé à lui lire du Platon. Le témoignage du sculpteur roumain Mac Constantinescu – qui a rendu visite à Brancusi en 1924, lors de son voyage à Paris à l’occasion des préparatifs pour la grande Exposition des Arts Décoratifs – pourrait confirmer cette hypothèse :

« C’était à l’automne de 1924, l’année pendant laquelle on préparait la retentissante exposition des arts décoratifs de Paris, qui allait donner de nouvelles impulsions aux arts et conférer des aspects nouveaux à la vie quotidienne. C’est alors que j’ai franchi le seuil de l’atelier de l’impasse Ronsin. La première impression persiste encore dans

ma mémoire. Au milieu des pierres taillées, des poutres de chêne datant de plusieurs siècles, des bûches taillées à coups de serpe, se détachait, radieuse, la figure du maître. [...] À cette époque, à la tombée du soir, Brancusi écoutait des lectures des classiques grecs, les dialogues de Platon par exemple, ou des enregistrements de musique folklorique d’un peu partout. »¹²

Du témoignage de Mac Constantinescu on retient que dans l’ambiance de l’atelier, une voix bien distincte – quoique anonyme – lisait au sculpteur du Platon. Sachant que l’helléniste et le sculpteur se connaissaient depuis 1910 et que Mario Meunier s’était assis plus d’une fois à la *Table des affamés de l’esprit*, il n’est pas difficile de supposer que cette voix était celle de Meunier. Plusieurs témoignages, dus aux amis les plus proches de l’helléniste, sont en mesure de nous convaincre que Mario Meunier avait une générosité hors du commun. Il était disposé à prodiguer à n’importe quel moment, n’importe où et à n’importe qui ses profondes connaissances d’helléniste. Voici quelques-unes des séquences évoquées par ces témoignages :

« Ce qui me plaît en toi, ce que j’admire en toi, c’est la poésie. Grâce à nos longues conversations, je te dois d’avoir compris que le lyrisme des Grecs n’est pas en ruine, comme leurs temples. Tu ressuscitais les Dieux morts. Tu vivais, nous vivions la nuit. Quand nous échouions dans un bar, ou dans une boîte, les grands poètes du passé y entraient avec nous. Tu me les faisais voir vivants. Tu scandais leur chants à pleine voix et comme jadis, Orphée, les monstres t’entouraient, subjugués par ton pouvoir et par ton charme. »¹³

Cette séquence, Francis Carco l’avait surprise dans une guinguette parisienne, et sa mémoire – en dépit des années écoulées – la lui avait restituée dans toute sa fraîcheur.

Non moins significatif nous semble le témoignage de Francis de Miomandre, qui va dans le même sens :

« Je revois, dans un bar de Marseille, le jeune philosophe, entouré de danseuses et de

filles folles, soudain troublées, parce qu'il leur parlait de Platon, avec ce sourire qu'il eut toujours, si lointain et si indulgent... »¹⁴

Enfin, quand il est question pour Meunier de prodiguer autour de lui ce qu'il chérissait le plus – à savoir la sagesse des Grecs anciens –, il va jusqu'à prendre pour public les pensionnaires d'un bordel parisien de la rue de l'Échaudé-Saint-Germain. Cet autre témoignage – dû toujours à Carco – évoque la figure du jeune Mario Meunier, cette fois-ci rencontré en chair et en os. C'est un vrai privilège que de pouvoir le percevoir ainsi, étant donné que le profil dessiné par Carco se laisse facilement traduire – grâce à l'imagination du lecteur – de la rue de l'Échaudé-Saint-Germain dans l'atelier de Brancusi. Ajoutons encore que la visite chez les prostituées – évoquée dans le roman biographique *De Montmartre au Quartier Latin* – et le commencement des visites que Meunier allait rendre à Brancusi datent presque de la même époque :

« Heureusement, Mario Meunier avec ses cheveux longs, sa canne à pomme bleue de lapis, ses mains d'évêque et sa grosse améthyste qu'il portait au doigt, entretenait dans la maison un goût pour les artistes. Il écrivait alors ce livre très noble qui s'intitule: *Pour s'asseoir au Foyer de la Maison des Dieux* et plein de son sujet échangeait avec la patronne des pensées élevées. »¹⁵

Vu ces circonstances, qui prouvent la totale disponibilité de Meunier à partager ses connaissances d'helléniste dans n'importe quelles conditions, les témoignages dus à Paleolog et au sculpteur roumain Mac Constantinescu jouissent d'un plus de crédibilité. En y ajoutant le dernier témoignage de Carco que nous venons de citer, on arrive à reconstituer visuellement aussi la séquence sonore évoquée par Mac Constantinescu : on apprend ainsi que chez Brancusi, à la tombée du soir, une voix anonyme lisait du Platon. Cela ne pouvait être que la voix de Mario Meunier, ce jeune homme à l'aspect pittoresque, aux cheveux longs, tenant une canne dont la pomme était

en lapis lazuli et portant au doigt une grosse améthyste.

Toutes ces preuves d'une vraie générosité de nature spirituelle évoquées par les amis de Meunier contrastent de manière flagrante avec la séquence suivante, que le secrétaire de Rodin a pu surprendre sur la pelouse de Meudon. Il y était doublement impliqué, en simple observateur de passage, mais aussi en acteur passif, qui ne voulait pas s'impliquer, en dépit de ses compétences d'helléniste :

« Un jour, en arrivant à Meudon, où Rodin se rendait chaque soir pour y passer la nuit dans un air et plus pur et plus frais, je trouvai le sculpteur assis auprès du haut piédestal sur lequel il avait fait dresser, dominant Valfleuri et la pleine d'Ivry, une réplique en plâtre de son fameux Balzac. Coiffé de son large béret de velours noir, Auguste Rodin avait sur ses genoux un carton à dessins ; et, pendant que son chien dormait à ses côtés et que Madame Rodin, étendue sur l'herbe, lisait à haute voix, le grand sculpteur revoyait ses esquisses, retouchait leurs lignes, et, du bout de ses doigts de sa main vigoureuse, estompait les ombres destinées à donner aux surfaces épaisseur et relief. Lorsqu'il me vit : "Arrête Rose, dit-il alors à sa femme; pour aujourd'hui, c'est assez ; demain, nous reprendrons Eschyle." C'était, en effet, une traduction d'Eschyle qu'Auguste Rodin se faisait lire par sa femme. "Hélas! ajouta le Maître, dès que celle-ci l'eut quitté, bien des choses m'échappent dans Eschyle. Je suis loin de comprendre toutes ses tragédies. Ma femme, d'ailleurs, lit assez mal un texte qui lui est, comme à moi, d'un accès difficile. Mais, malgré tout, quelle force dans les épithètes qu'Eschyle emploie pour projeter sa pensée, quels vigoureux raccourcis dans les images dont il se sert pour en assurer et sentir les contours, en imposer la fulgurante puissance! Quand je suis frappé par l'une de ces images, je fais arrêter la lecture, et j'ai dès lors, pour ma journée tout entière, un thème de pensée et de méditation." »¹⁶

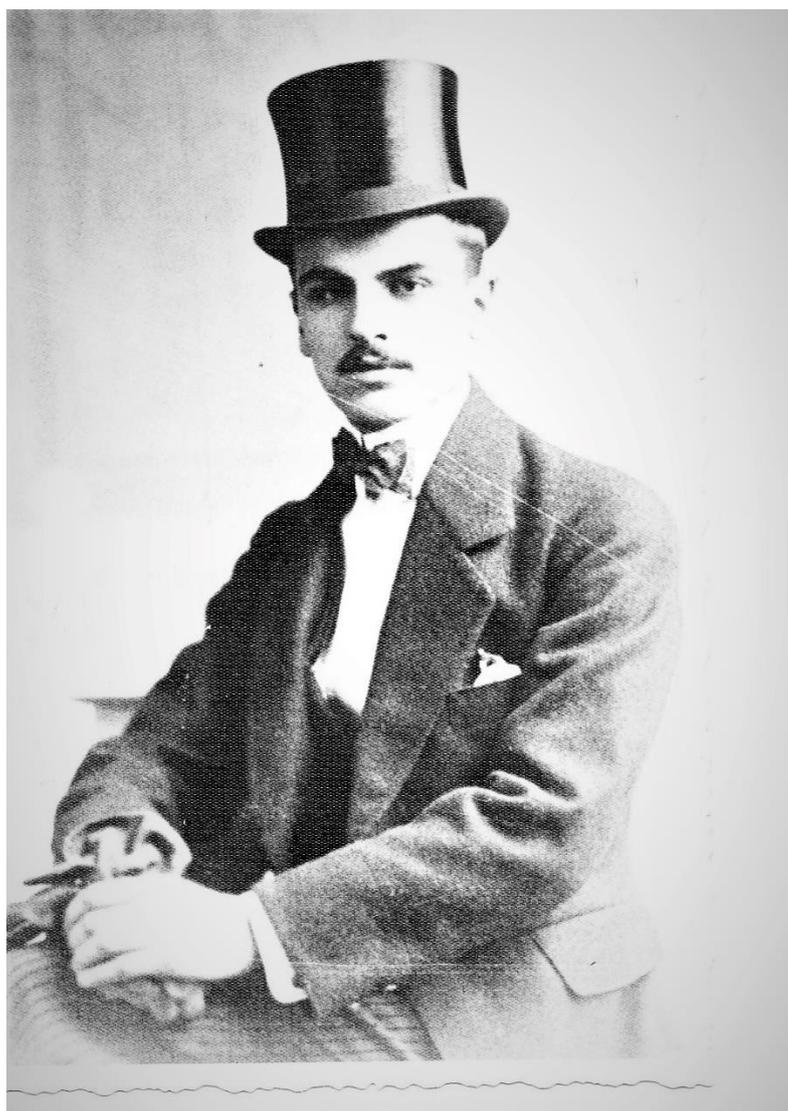


Fig. 1 – Vasile Georgescu Paleolog jeune (archives de la famille Paleolog).

Le fragment que nous venons de citer est l'opposé même du témoignage de Paleolog, qui transmet à la postérité l'image d'un Meunier pédagogue, préoccupé de l'achat de livres qui allaient enrichir la bibliothèque de Brancusi, afin de soutenir l'enseignement classique que – selon toute apparence – l'helléniste s'était proposé de déployer auprès du sculpteur. La même opposition est à découvrir lorsqu'on se rapporte au témoignage de Mac Constantinescu : tandis qu'à l'impasse Ronsin il semble que c'était la voix de Meunier qui rendait accessibles les dialogues de Platon, à Meudon c'était

Rose Beuret qui lisait Eschyle. Vu que l'helléniste se trouvait au service de Rodin, remplissant les tâches d'un secrétaire, c'était lui la personne la plus compétente, qui aurait dû se charger de la lecture d'Eschyle, par sa propre volonté. Selon l'aveu de Rodin même, pour Madame Rodin Eschyle était « d'un accès difficile ». On peut, à juste titre, s'interroger sur les raisons qui ont amoindri d'un seul coup la générosité de Meunier. On se rappelle qu'il était prêt à déclamer en présence des ivrognes des guinguettes parisiennes, partager ses connaissances de culture classique avec les pensionnaires

d'un bordel, donner une vraie leçon sur Platon dans un bar de Marseille, devant des danseuses et des filles folles, ou bien lire du Platon à la tombée du soir, chez Brancusi.

Dans un pareil contexte, la « rétractilité » de Meunier est surprenante. Pourquoi s'interdisait-il sévèrement la lecture faite à haute voix des tragédies d'Eschyle ou de n'importe quel autre auteur grec, en présence de son illustre maître ?

Certains documents conservés dans les archives ainsi que les contributions tardives concernant Rodin, publiés par Meunier dans diverses publications, illustrent – semble-t-il – les causes profondes d'une pareille attitude pleine de réserve. Une lettre rédigée par Meunier après un mois seulement de service chez Rodin¹⁷ nous semble significative. En la lisant, on se rend compte que le désespoir qu'elle exprime reflète précisément la sévérité du maître. Une sévérité, illustrée entre autres par les emportements de Rodin – devenus proverbiaux – est évoquée dans un article rédigé par Meunier à l'âge mûr. L'helléniste commence son article en évoquant Rainer Maria Rilke, qui l'avait précédé dans son service auprès de Rodin :

« “Oui, Rodin n'a pas eu de chance avec ses secrétaires”, me dit Meunier, tandis que ses yeux doux semblaient sourire derrière les grosses lentilles de ses lunettes. “Au début ce fut l'histoire avec Rainer Maria Rilke, ensuite les choses se répétèrent avec moi.” [...] “Voyez-vous, Rodin voulut interdire à Rilke d'écrire de la poésie. Quelque temps après je me suis souvent entretenu avec lui sur ce thème. Lorsque je me suis présenté en 1911 chez Rodin, dans la maison de la rue de Varenne, entre lui et Rilke le scandale venait d'éclater. Rodin eut la prétention que Rainer Maria renonce à sa stupide activité poétique, ayant assez de travail avec la correspondance de Rodin. Le résultat fut que Rilke s'est intéressé avec plus de zèle à la littérature, en négligeant la correspondance. C'est ainsi qu'est intervenue la rupture entre lui et le grand Auguste. Trois ans plus tard le même scénario allait se répéter, mais cette-fois-ci avec moi-même comme personnage. »¹⁸

Meunier avait consacré un paragraphe distinct aux emportements de Rodin,

indiquant – croyons-nous – une structure humaine dépourvue de toute sérénité, donc réfractaire aux enseignements de Platon :

« Ce n'était pas facile avec Rodin et ce n'était pas par pure chance que je suis devenu son secrétaire. Même quelque temps après, lorsque je n'étais plus à son service, il avait l'habitude d'envoyer quelqu'un pour m'appeler, me priant de résoudre la correspondance qui s'était accumulée massivement : depuis, il n'a plus trouvé une autre personne pour l'aider. Il était souvent saisi d'accès spontanés de colère. Une nervosité effrayante s'emparait de lui. Et lorsqu'il était en proie à ces accès, il fallait vite se saisir des sculptures les plus précieuses afin de les mettre hors de sa portée. Autrement ces œuvres immortelles auraient pu être réduites en débris sur le dallage. Son humeur changeait à tout instant. À un moment donné il avait le regard d'une petite jeune fille délicate et effrayée, mais l'instant d'après il vous regardait d'une manière si effrayante, qu'il vous pénétrait jusqu'aux tréfonds de l'âme. »¹⁹

Ayant documenté la nature instable, parfois furibonde de Rodin, il nous semble justifié de reconnaître dans sa structure humaine l'opposé même du « frère de Socrate » ou de « son frère cadet » ! Cette observation suffit à elle seule pour expliquer la rétractilité de Meunier, confronté avec un Rodin furibond. À de telles preuves trahissant un comportement déchaîné vient s'ajouter le témoignage de Brancusi, marqué – il est vrai – d'une certaine discrétion. Il s'agit d'une lettre expédiée le 22 avril 1907 à des compatriotes de Craiova, ville dans laquelle Brancusi avait passé son adolescence. Le caractère despotique du Maître n'est pas décrit de manière directe, comme on le voit chez Meunier ; il est uniquement suggéré par le biais des réactions et des émotions du jeune « praticien », qui était prêt à tout moment à quitter Rodin et Meudon. En lisant cette lettre on se rend compte que Brancusi n'attendait qu'une occasion favorable pour le faire. Ajoutons encore que les pressions auxquelles le jeune sculpteur aurait été soumis à Meudon peuvent être estimées

d'une manière indirecte ; on se souvient qu'il avait été admis chez Rodin non sans difficulté, et cela uniquement grâce aux diligences de deux dames de la haute société roumaine²⁰. Il était donc prêt à partir en sacrifiant tout, y compris les efforts des protectrices qui lui avaient facilité la rencontre avec Rodin. Signalons encore que les premières semaines vécues auprès de Rodin semblent avoir été les plus dures : Meunier risquait d'être mis à la porte après un mois seulement, comme il résulte de sa lettre, tandis que Brancusi a « résisté » quatre mois, de janvier jusqu'en avril 1907. En revenant à la lettre destinée aux amis de Craiova, on y trouve, dès le début, l'expression d'une certaine amertume :

« Madame Ionescu et mes chers amis, Je vous prie de pardonner le retard de ma réponse, mais depuis que mesdames Bengescu et Cosmutza m'ont aidé à approcher Rodin au mois de janvier, c'est toujours dans son atelier que je traîne mon désespoir... »²¹

Quant à l'expression du mécontentement d'un jeune homme opprimé par son maître, on ne saurait mieux dire. Le paragraphe suivant dévoile aux correspondants du jeune sculpteur la vraie raison pour laquelle il avait quitté Meudon, après quelques jours seulement. Il venait de recevoir sa première commande importante, un ensemble funéraire destiné au cimetière de la ville de Buzău. Composé du portrait du défunt et d'une figure allégorique – un nu agenouillé intitulé *Prière* –, l'ensemble a été installé en 1914²². À un simple examen de la sculpture, on se rend aisément compte que le titre explicite – « Prière » –, ainsi que la solution compositionnelle du nu agenouillé ont comme source une œuvre que Rodin avait exposée au Pavillon de l'Alma en 1900. Quoique modelé dans la glaise, par sa puissante composante géométrique, la *Prière* de Brancusi semble transgresser la sensualité anatomique, propre au style rodinien. Pourtant, il n'est pas exclu que cette géométrisation même – qui semble indiquer le début de l'originalité de Brancusi

et qui aboutira dans ses œuvres de maturité à une pureté géométrique quasi absolue – soit toujours inspirée par Rodin. Et cette fois-ci non pas par l'œuvre plastique elle-même, mais par les propos du Maître, expression de sa poétique :

« Je ne suis pas un rêveur mais un mathématicien, et si ma sculpture est bonne, c'est qu'elle est géométrique »²³.

Voilà autant de preuves aptes à nous convaincre que Brancusi n'a pas quitté Meudon « les mains vides ». Même séparé de Rodin, il continue à se manifester en apprenti. Nous nous proposons d'analyser cet apprentissage inhabituel, exercé « en l'absence du maître ». Cet « apprentissage » – qui s'est intensifié dès que Mario Meunier a franchi le seuil de l'atelier de Brancusi en 1910 – allait revêtir la forme d'une vraie évolution parallèle Rodin-Brancusi, comparable à des reflets dans le miroir, ayant des retombées sur le processus créatif même, ainsi que sur la manière dont Brancusi entendait « gérer » son œuvre et sa gloire. Pour tous ceux qui ont approfondi son œuvre et sa personnalité, il devient clair qu'il a partagé avec Rodin des coutumes et des intérêts culturels semblables, aptes à modeler son horizon spirituel. Nous sommes convaincu que l'« apprenti » Brancusi est allé jusqu'à imiter – parfois d'une manière mécanique – les convictions, les préférences et les goûts du Maître, signe – nous le croyons –, d'une admiration sans bornes, quoique secrète. Nous aimerions croire que c'est bien Mario Meunier qui est responsable – au moins partiellement – de ce transfert. Mais avant de détailler de tels aspects, il nous semble juste d'évoquer un propos que Brancusi a formulé selon sa manière habituelle – défiant les normes linguistiques et la grammaire – au moment de sa séparation de Rodin. Il donnait à entendre que le contact direct avec le Maître était en mesure d'amoinrir où même d'anéantir l'efficacité de son apprentissage :

« Tout prêt de chausser grands ne peut pousser que de chausser petits. »²⁴

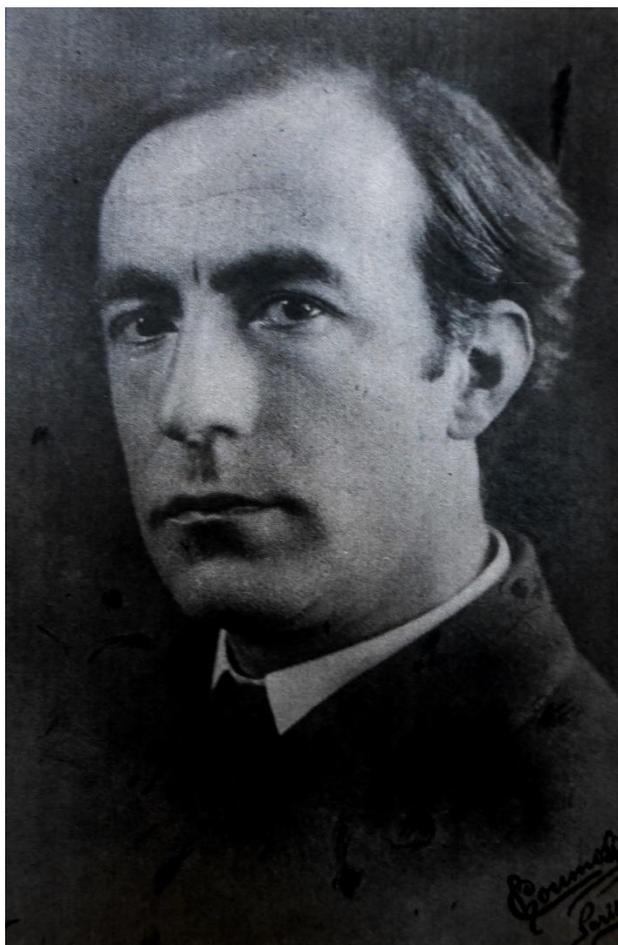


Fig. 2 – Mario Meunier, helléniste et secrétaire d'Auguste Rodin (archives du Musée Rodin, Paris).

C'est une note olographe griffonnée sur un bout de papier, conservée dans les archives du Centre Pompidou. On ne peut que supposer qu'à l'instar de Rodin, Brancusi notait à la hâte ses pensées. N'ayant pas un secrétaire disposé à se charger de leur transcription, il les conservait soigneusement à l'atelier, dans ce qui allait devenir « les archives Brancusi ». On peut imaginer que c'est Mario Meunier qui l'avait informé quant à la manière hâtive et quelque peu grotesque dont le Maître, très soupçonneux, conservait ses pensées. Surtout celles concernant la rédaction des *Cathédrales de la France* :

« Il travaillait alors aux Cathédrales, une suite décousue de pensées immenses. Quel travail, mon ami ! Rodin les notait comme

elles venaient, sur des bouts de papier et même sur ses manchettes. Quand il me les passait, je devais signer des reçus... »²⁵

En revenant au mot d'adieu que Brancusi avait prononcé lors de sa séparation de Rodin, il est digne de signaler que la phrase avait été reprise sous une forme légèrement modifiée, comprenant cette fois des allusions botaniques :

« Rien ne pousse à l'ombre des grands arbres. »²⁶

Arrivés à ce point de nos réflexions, il nous semble utile de méditer sur une sorte de connivence tacite qui s'était installée graduellement entre Brancusi et Meunier, signe de leur confiance mutuelle. Après avoir fait des conférences élogieuses sur Rodin à travers toute l'Europe, y compris en Roumanie²⁷, à l'occasion d'une interview

qu'il donne à l'âge mûr, s'étant retiré dans son Forez natal, vieilli et peut-être aigri, Meunier caractérise son maître d'antan de la manière suivante :

« Puis Mario Meunier devint le Secrétaire de Rodin. Il garde des trois années passées auprès du génial sculpteur le souvenir "d'un chêne qui dévorait la mousse autour de lui" ». ²⁸

Même à une lecture superficielle, la signification identique des deux témoignages est en mesure de surprendre. La tradition orale ainsi que les documents des archives Brancusi veulent que la célèbre formule d'adieu soit attribuée au sculpteur ²⁹. Ce qui est sûr, c'est que la conversation de l'helléniste et du sculpteur tournait autour de Rodin. En considérant les deux témoignages – la phrase de Brancusi et la comparaison due à Meunier –, on découvre un dénominateur commun : le sculpteur tout comme l'helléniste expriment chacun son admiration, mais une admiration craintive, associée à un certain sentiment de frustration. Le spectre de leur ancien maître semblait les poursuivre encore. On peut donc imaginer que ce sentiment de frustration est bien le ressort secret de la pédagogie que Mario Meunier avait déployée auprès de Brancusi. Il voulait peut-être offrir à Brancusi ce qu'il avait refusé à Rodin, vu que Brancusi était son semblable, son « compagnon de souffrance ». Nous pensons que Rodin continuait à agir sur Brancusi en pédagogue même après 1907, lorsque le jeune sculpteur avait quitté Meudon. Nous sommes persuadé que, grâce à Mario Meunier, dans l'atelier du 54 de la rue du Montparnasse et ensuite à l'impasse Ronsin, la pédagogie rodinienne – doublée d'un « enseignement platonicien » – suivait paisiblement son cours.

Il semble donc relativement facile de réunir les « fruits » de cette pédagogie dans la liste que nous allons établir ci-dessous. Thèmes, motifs, procédés techniques, tics divers et habitudes culturelles communs à Rodin et à Brancusi – dont certains ont eu des retombées indéniables sur l'œuvre du dernier – y sont à découvrir. Nous croyons que, même en l'absence de tout commentaire, cette liste s'avère convaincante et significative en soi.

Tout en étant conscient du fait qu'elle pourrait bien être incomplète, nous nous contenterons de la présenter sous une forme provisoire, comme simple énumération de réalités et d'idées coïncidentes : l'admiration pour la civilisation classique et pour la statuaire grecque en particulier; thématique semblable des deux œuvres, signalée pour la première fois par Sidney Geist ³⁰ ; l'intérêt pour la danse ; l'intérêt pour la photographie en tant qu'instrument de création, ainsi que pour l'architecture ³¹ ; l'admiration pour les cathédrales gothiques et leurs maîtres bâtisseurs ³² ; l'intérêt que les deux maîtres ont manifesté pour la synthèse des arts, notamment la synthèse sculpture-architecture; tous les deux s'avèrent des promoteurs de l'esthétique du fragment dans l'art statuaire, mais aussi d'une stratégie de création que l'on pourrait caractériser comme « modulaire », ce qui suppose une certaine souplesse quant au maniement des formes plastiques, des thèmes et même des diverses significations que les deux maîtres ont mis en œuvre : Rodin découvre ses « modules » plastiques et thématiques dans *La Porte de l'Enfer*, tandis que Brancusi les trouve dans le procédé du « groupe mobile », qui lui permet de réutiliser diverses œuvres dans des contextes sémantiques différents ; vision globale sur l'ensemble de l'œuvre : Rodin se montre intéressé à « convoquer » un choix représentatif de ses sculptures dans le « Pavillon de l'Alma », qu'il fait ensuite reconstruire à Meudon, tandis que Brancusi transforme son atelier en musée personnel, devenu vers la fin de sa vie « œuvre globale » ou « méta-œuvre »; à l'instar de Rodin, Brancusi lègue son atelier, avec tout ce qu'il contenait, à l'État français, à condition qu'il soit préservé dans son intégralité.

Outre toute cette série de coïncidences, signalons la technique apparentée à laquelle Rodin et Brancusi se rapportaient en tant que dessinateurs. Les dessins rehaussés d'aquarelle ou ceux réalisés selon la technique du lavis sont caractéristiques de l'œuvre graphique des deux maîtres. En regardant quelques dessins de Brancusi, on

pourrait dire que l'artiste suit – en l'imitant – le processus créatif rodinien. En dépit du style apparenté, dans les dessins de Brancusi on sent pourtant l'absence d'un modèle réel qui ait posé au sculpteur. Pour Rodin, la présence effective d'un modèle à l'atelier – si possible en pleine évolution dynamique – devient une condition obligatoire de toute création graphique.

Pour clore cette liste, nous croyons que les séquences de l'existence quotidienne, parfois marquée d'aspects triviaux, ne sont pas non plus à négliger lorsqu'on est préoccupé de tracer les coordonnées de ce parallélisme entre Rodin et Brancusi. Nous sommes persuadés que, même dans les circonstances humbles de la vie, Brancusi était tenté de se rapporter à Rodin, en le prenant pour modèle. Par pure chance nous venons d'apprendre qu'à son arrivée à Paris en 1947 – ayant quitté la Roumanie –, Dispré Paleolog, le fils cadet de Vasile Georgescu Paleolog, s'était présenté, sur la recommandation de son père, chez Constantin Brancusi, à l'impasse Ronsin, pour solliciter son aide. Le sculpteur lui avait proposé alors de devenir son secrétaire³³, proposition que le jeune homme avait rejetée tout simplement. On ne peut que supposer – avec un sourire – que Brancusi, en imitant Rodin, voulait avoir lui aussi son propre secrétaire.

Il est bien connu que le locataire de l'impasse Ronsin était le maître d'une chienne qui s'appelait Polaire. En parcourant la correspondance entre Meunier et Rodin on apprend qu'à Meudon il y avait plusieurs chiens, et que Dora était de loin la chienne favorite du Maître. Polaire, la chienne de Brancusi, est présente sur plusieurs photos ainsi que dans un texte sur Brancusi resté inachevé, que Tristan Tzara avait rédigé, semble-t-il, sous la directe tutelle du sculpteur³⁴. Ce détail pourrait être significatif en soi. Nous croyons que Brancusi voulait expressément que Polaire soit évoquée, afin d'informer un lecteur supposé – ne fût-ce que de cette manière

indirecte – que ses habitudes et préférences, même les plus triviales, étaient semblables à celles du Maître³⁵. Ajoutons encore qu'à l'instar de Rodin, Brancusi se sentait en parfaite harmonie avec le monde végétal. Une photographie composée de deux clichés superposés nous présente Brancusi comme s'identifiant à une bûche de marronnier, qui venait de reverdir spontanément dans l'atelier. À partir de cette photo, nous ne pouvons que supposer que Brancusi était au courant de la visite chez Rodin de l'« homme-nature » qui « depuis des années, paraît-il, vivait au fond des forêts de l'Amérique, mangeait des herbes et n'avait avec les civilisés, qu'il croyait dégénérés, aucun ou presque aucun rapport »³⁶. Cette présence pittoresque se retrouve dans les « Souvenirs sur Rodin » dont Meunier est l'auteur. Selon le secrétaire, cet « homme-nature » aurait dit au Maître : « Vous sentez et je vous vois comme une forêt vierge ! »³⁷. Vu le pittoresque de cet épisode, il est possible d'imaginer que Meunier l'avait relaté à Brancusi lors de leurs rencontres à l'atelier. Ainsi, il aurait pu inspirer au « frère de Socrate » le désir de sentir lui-même « comme une forêt vierge », afin de devenir – fût-ce de cette manière indirecte, à la fois photographique et symbolique – l'égal du Maître, ou encore son « substitut » sur la scène artistique parisienne, totalement reconfigurée depuis la mort du Maître.

Quant aux emportements de Rodin, Brancusi en avait sans aucun doute fait l'expérience lors de son séjour à Meudon. Comme d'ailleurs tous ceux qui avaient été au service du Maître, qu'il s'agisse de Rilke, de Meunier, de Brancusi ou de n'importe qui d'autre. À coup sûr, ils devaient tous savoir – plus ou moins – quelque chose de concret quant à ce sujet, gardant en leur mémoire au moins un événement dont la turbulence était en mesure de marquer définitivement leur esprit. Un journaliste anonyme, auteur d'un compte rendu sur une conférence sur Rodin que Meunier avait

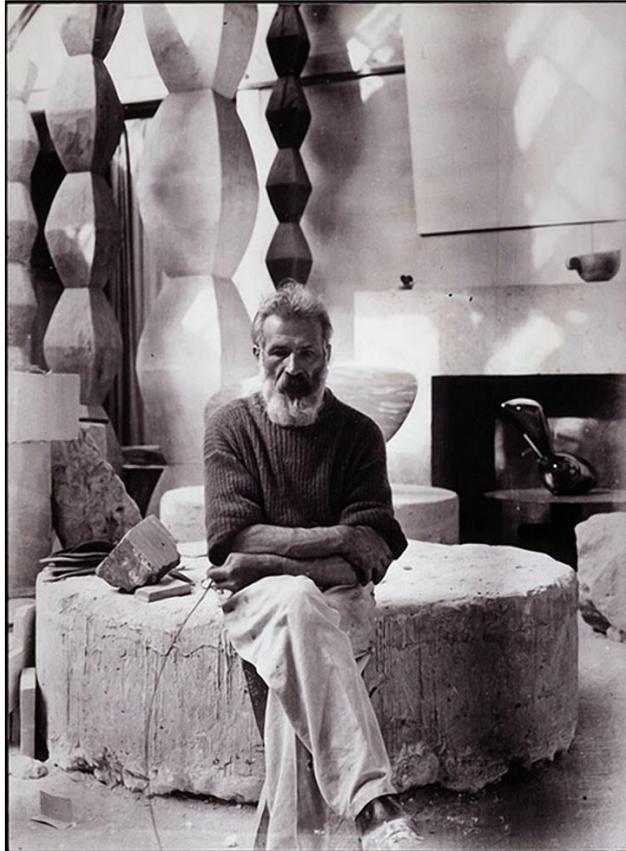


Fig. 3 – Brancusi dans son atelier (photo Brancusi, archives MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris).

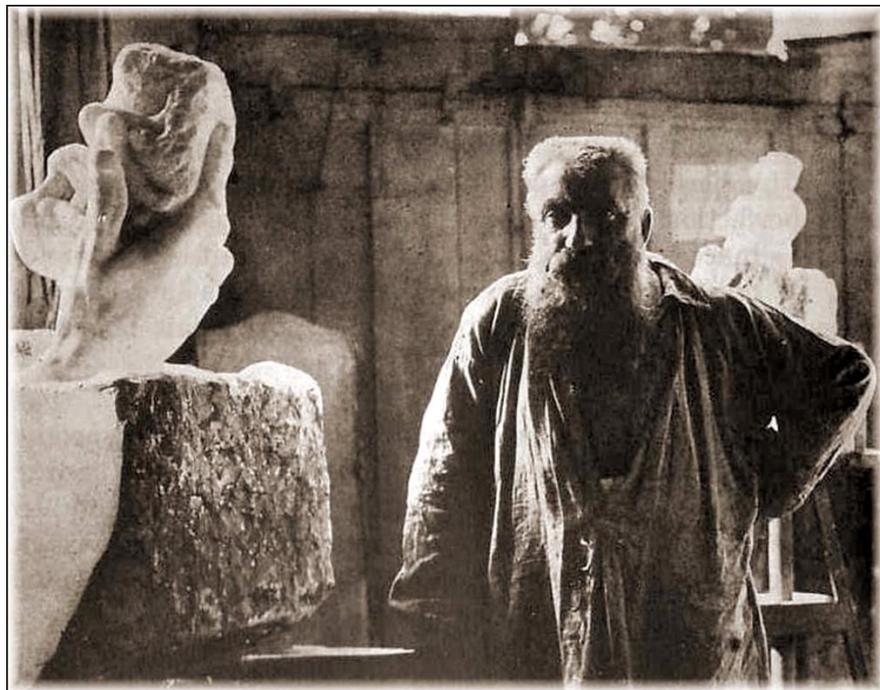


Fig. 4 – Rodin dans son atelier (archives du Musée Rodin, Paris).

donnée à Genève, nous renseigne sur une pareille situation :

« M. Mario Meunier nous a donc présenté un Rodin philosophe et sentimental. Ce n'est pas qu'il ait caché les terribles colères, ces orages dont le maître était coutumier. Il en sait quelque chose ; et je me souviendrai toujours de cette journée de printemps où le maître se plut à nous offrir toutes les formes de sa grâce et de sa violence. »³⁸

Si Rodin était parfois violent, et si Brancusi aspirait à une ressemblance si possible parfaite avec lui, pourquoi ne pas l'imiter ? Roger Vitrac documente un tel accès de colère, que Brancusi s'est induit fort probablement lui-même, ou qu'il a uniquement « joué », voulant peut-être se convaincre soi-même que dans une circonstance donnée – illustrative pour le processus créatif – il était capable d'agir « à la manière de Rodin ». L'épisode coïncide avec le moment où Brancusi a réduit en poussière un groupe statuaire, que l'on peut imaginer apparenté au point de vue stylistique aux *Bourgeois de Calais* :

« Lorsque Brancusi eut dressé le groupe colossal de la Traversée qui, dans son esprit, mais sur le thème de la Traversée de la Mer Rouge par les Hébreux, devait le conduire à la Terre Promise, il fut pris d'une grande colère et s'attaquant à son œuvre réaliste, à ces énormes mannequins de "bifteck", il réduisit en poudre une œuvre qui désormais n'avait plus pour lui aucune signification, et, de ce tas de plâtre, il fit de grandes tables lisses [...]. »³⁹

En poursuivant la liste des coïncidences, nous nous arrêterons aussi sur certains aspects concernant la poétique de Brancusi. Généralement considérés comme le fruit d'une originalité quasi absolue, des concepts tels que la « taille directe » ou la « fidélité du sculpteur par rapport au matériau », pourraient être en réalité le résultat du court séjour que Brancusi avait fait à Meudon entre janvier et avril 1907, renforcé ensuite par les visites répétées que Meunier a rendues à Brancusi. Selon notre opinion, il s'agit là de deux concepts corrélatifs, qui laissent entendre que l'approche directe de la pierre ou du marbre par le ciseau du

maître, sans aucun intermédiaire et sans aucune idée préconçue, est en mesure de « fournir » à l'œuvre à la fois forme plastique et signification. Il est à supposer que ces concepts n'ont pas été « clarifiés » et « fixés » d'emblée, comme repères sûrs de la poétique de Brancusi, mais qu'ils se sont stabilisés graduellement, grâce aux conversations répétées du sculpteur et de l'helléniste Mario Meunier, le secrétaire d'Auguste Rodin. Faut-il encore s'étonner du fait que l'archive Brancusi comprend des notes olographes concernant ces concepts ? Comment interpréter cette activité d'« écrivain » et d'« archiviste » dont Brancusi s'est chargé, sinon qu'à l'instar de Rodin – qui notait soigneusement ses idées sur n'importe quoi, même sur les manchettes de ses chemises –, il voulait conserver et peut-être transmettre à la postérité cette « moisson » de pensées qu'il considérait précieuse. En explorant l'archive, on découvre des bouts de papier qui nous apprennent que :

« En somme, la simplicité c'est la complexité résolue. La taille directe, c'est le vrai chemin vers la sculpture mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher. »⁴⁰

Ou bien :

« [...] chaque matière a son individualité propre que nous ne pouvons pas détruire à notre guise mais seulement lui faire parler sa propre langue. »⁴¹

En considérant ces fragments quant à leur expression en français et en les comparant avec d'autres fragments olographes de l'archive Brancusi, où les erreurs de langue et les fautes de grammaire pullulent, on est persuadé que Brancusi a été assisté, lors de leur rédaction, par un natif français. C'est Doina Lemny qui a fait remarquer qu'une autre main avait ajouté un ou deux mots à chacun des deux fragments : « en somme » et « seulement ». Selon notre opinion, ces adjonctions trahissent l'habileté d'une personne habituée à corriger des manuscrits et des épreuves. Nous pensons que ce pourrait être l'écriture de Mario Meunier, minutieuse et d'une pédanterie quelque peu mécanique, aisément reconnaissable dans

tous ses manuscrits. Par contre, les lettres qu'il adresse à Rodin indiquent une écriture plutôt spontanée. Pourtant, un ou deux mots seulement ne suffisent pas pour répondre aux exigences d'une analyse comparée. Nous sommes persuadé que seule l'analyse graphologique pourrait apporter une certitude à ce sujet.

Pour revenir aux deux concepts de la poésie de Brancusi – la « taille directe » et la « fidélité par rapport au matériau » –, l'idée généralement acceptée par l'exégèse que la « taille directe » serait la contribution quasi exclusive de Brancusi dans le domaine de la sculpture moderne nous semble exagérée, tout comme le poncif d'un Rodin modelleur par excellence. Deux témoignages concernant Rodin et l'atelier de Meudon – un fragment de conversation avec Rodin restitué par Camille Mauclair et un souvenir de Mario Meunier – sont en mesure de renforcer l'idée d'une évolution parallèle Rodin-Brancusi, qui continue son cours même après la mort du premier. Voici le témoignage de Mauclair :

« J'ai dit un jour à Rodin : "On dirait que vous savez qu'il y a une figure dans ce bloc, et que vous vous bornez à casser tout autour la gangue qui nous la cache." Il m'a répondu que c'était absolument son impression en travaillant. »⁴²

Cette libération de l'œuvre statuaire de la gangue de la matière ne pouvait être que le résultat de l'approche directe du « bloc », pierre ou marbre, par l'intermédiaire du ciseau, que le Maître maniait d'une manière fugueuse, du moment qu'il « cassait tout autour la gangue », pris d'une sorte de fureur créative. Rodin « entrevoyait » la future œuvre dans la structure minérale de la matière brute, se hâtant de la libérer. Si, en interrogeant Rodin, Mauclair est en train de reconstituer des fragments de poésie rodinienne, Meunier, quant à lui, nous présente tout simplement le Maître au travail :

« Quand il est las de dessiner, Rodin, habituellement vêtu, aux heures de son travail, d'une robe de bure grise et coiffé d'un béret d'étudiant, prend le ciseau et le marteau. Des écailles sautent ; la neige de

marbre argente sa barbe grise de fleuve ; et, lorsque la cadence vibrante du marteau créateur l'a suffisamment enivré, le Maître sort au jardin s'entretenir avec les arbres et regarder, avec son chien en laisse, les grandes contrées qui passent en se découpant sur l'azur éclatant. »⁴³

Il nous semble significatif qu'en voulant faire le portrait d'un Rodin actif, surpris au travail, Meunier préfère l'image d'un sculpteur ayant abordé la technique de la taille directe, au lieu de le présenter en modelleur, posture habituelle à laquelle le public ainsi que les spécialistes s'attendaient. Que ce soit plutôt le bloc de pierre ou de marbre – autrement dit la matière brute – qui est responsable de l'acte créateur, puisqu'elle nous cache une œuvre « toute faite », la tenant captive –, cela résulte surtout du fragment qui mentionne « la cadence vibrante du marteau créateur », capable « d'enivrer » le sculpteur. On dirait qu'en présentant Rodin au travail, Meunier nous dévoile un équivalent des conceptions platoniciennes sur l'acte créateur, telles qu'elles sont exposées dans le dialogue *Ion*. Selon Platon, le poète – entendu au sens générique, en tant que substitut de tout être créateur – n'est pas le vrai auteur de l'œuvre. C'est la divinité qui lui transmet l'inspiration à travers une transe quasi mystique, de nature dionysiaque. *Mutatis mutandis*, de pareilles conceptions – conformément auxquelles l'acte créateur est conçu comme étant libre de toute composante individuelle ou personnelle – sont à découvrir dans ces notes olographes de Brancusi, dont nous aimerions croire qu'elles ont été rédigées en présence de Mario Meunier, sous sa directe surveillance linguistique et grammaticale. Comme les lettres tracées par une autre main, qui n'est pas celle de Brancusi, se laissent toujours identifier dans certaines corrections faites au crayon, l'idée d'un Brancusi « écrivain ou théoricien assisté » nous semble fort probable⁴⁴. En voici un exemple :

« L'art naît intuitivement sans raison préconçue car il est la raison elle-même qu'on ne peut pas expliquer a priori. »⁴⁵

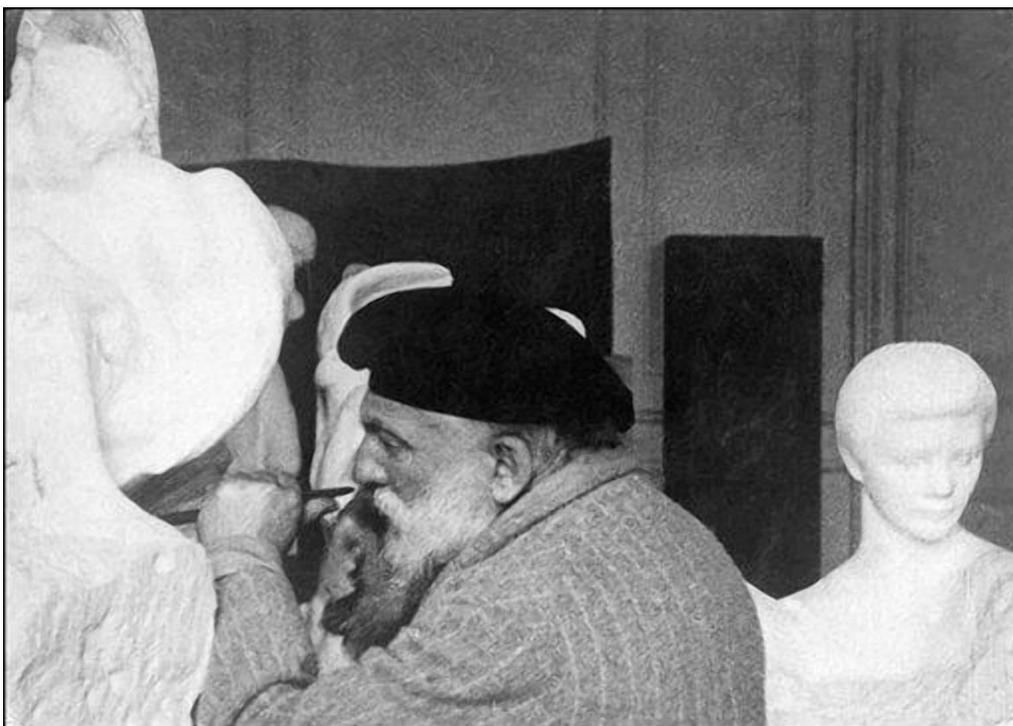


Fig. 5 – Rodin taillant le marbre (photogramme extrait d'une pellicule filmée).

Après avoir présenté ce que nous avons identifié comme étant une évolution parallèle Rodin-Brancusi, nous croyons être en mesure d'affirmer – en guise de conclusion – que, par l'intermédiaire de Mario Meunier, un vaste répertoire de thèmes et de problèmes relatifs à la créativité rodinienne, en même temps que les profondes connaissances de l'helléniste concernant Platon ont franchi le seuil des ateliers successifs de Brancusi. Ainsi, les deux héritages – rodinien et platonicien – ont pu entrer dans le métabolisme de la créativité, ayant pour résultat leur assimilation dans les nouvelles structures de l'œuvre de Brancusi et, bien sûr, leur transfiguration. Or, c'est précisément cette synthèse qui peut mettre en évidence la différence qui sépare Brancusi de Rodin, marquant son originalité et le faisant sortir de l'ombre du « Grand Auguste », et cela en dépit du zèle qu'il a mis durant toute sa vie pour imiter Rodin. Il serait utile de rappeler que, tandis que Rodin s'était vu refuser

l'accès direct aux textes de la littérature et de la philosophie grecques, Brancusi, lui, en a bénéficié pleinement. Grâce à Meunier, la sagesse des anciens Grecs ainsi que la poésie rodinienne se poursuivent dans les structures plastiques propres à l'œuvre de Brancusi. Mais c'est en même temps la voie par laquelle Rodin participe de manière posthume, donc indirecte, à la beauté et à la sagesse des textes que Meunier ne lui avait pas lus dans le jardin de Meudon, en les confiant en revanche à Brancusi, dans l'œuvre duquel ils ont pénétré en tant que « sédiment culturel », nourrissant sa signification profonde.

Nous pouvons donc affirmer que, par l'intermédiaire de sa poésie, que Brancusi a si bien assimilée, Rodin rencontre les classiques grecs qui – grâce aux efforts de Meunier – ont pu modeler l'œuvre de son ancien praticien.

Traduit du roumain par Maria Țenchea

¹ Cf. Ilarie Hinoveanu, V.G. Paleolog, *legământul cu demiurgul* (V.G. Paleolog, *le serment avec le demiurge*), Éditions Alma, Craiova, 2005, p. 69.

² *Ibidem*.

³ V. G. Paleolog, C. Brâncuși, Craiova, 1938; *Idem*, *Cartea a doua despre C. Brâncuși*, Éditions Ramuri, Craiova, 1944; *Idem*, C. Brâncuși, Forum, Bucarest, 1947. Le dernier ouvrage est rédigé en français.

⁴ „Încă de pe vremea aceea, spre 1911, îi spunea Masa flămânzilor de spirit, ce constituie prima ei denumire, [...]. La această masă a flămânzilor de spiritualitate vor lua loc pe rând : M. Meunier și G. Apollinaire, Rouveyre, Bâsler și Vauxcelles – aceștia trei din urmă ca elemente negative –, focosul Le Corbusier și vârul său Jeanneret, pictor, Blaise Cendrars, care le era aproape consătean, și toți trei elvețieni; Fernand Léger, Larionov basarabeanul, Ortiz și cred că toți cei ce frecventau cafenelele Le Dôme și La Rotonde, restaurantul mai de clasă în Baty și cantina Rozaliei, de pe strada Campagne Première, ori teatrul Bobino de pe strada Gaîté.” V. G. Paleolog, „Masa tăcerii – Note pentru exegeză. Carte sinoptică de identitate privind structurile frazeologice folosite de Brâncuși pentru definirea mesei rotunde” (« *La table du silence* – Notes pour une exégèse. Livre synoptique d’identité concernant les structures phraséologiques utilisées par Brancusi pour définir la table ronde »), dans *Colocviul Brâncuși – Bucarest, octombrie 1967*, Éditions Meridiane, Bucarest, 1968, p. 49.

⁵ „Mario Meunier, ex-secretarul lui Rodin, a fost acela care a poreclit pe Brâncuși «micul Socrate» și «fratele lui mai mic». Tot el, cu câțiva gologani dați lui de Brâncuși, îi adusesse cartea *Viețile filozofilor a lui Diogene Laertius* – în ediția lui Hachette, ieftină și bună, care îi deveni de căpătâi. Mario Meunier, pe vremea când Brâncuși tăia de-a dreptul în stei Sărutul, ostenea la traducerea Banchetului...” V. G. Paleolog, „Cocoșul lui Brâncuși” (Le Coq de Brancusi), dans *Arta* (Bucarest), 4/1966, p. 11.

⁶ Voir *Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească* (Brancusi inedit, notes et correspondance roumaine) [Doïna Lemny et Cristian-Robert Velescu éditeurs], Humanitas, Bucarest, 2004, pp. 268–276.

⁷ Voir Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inițiatul* (Brancusi l’initié), Editis, Bucarest, 1993, pp. 39–57.

⁸ « Ce sont eux qui m’avaient accueilli lorsque, voici près de cinq lustres, je quittai, pour venir à Paris, Marseille et les Amis qu’avait groupés autour de lui, sous le signe du Feu, le magnifique lyrique qu’était Émile Sicard. Sur le quai de la gare, ce fut Canudo, de regrettée mémoire, qui me reçut, et qui me guida pour m’installer dans le quartier Latin que je n’ai jamais quitté. Deux ou trois jours après, ce fut de Carco que je fis la connaissance. » Mario Meunier, « Notes et documents », dans *Les Amitiés Saint-Etienne*, Juillet 1935, p. 505.

⁹ « [...] je suis en ce moment en grand travail de correction d’épreuves. J’ai un volume, le *Banquet* de

Platon, qui doit paraître fin mai. Je suis lié par contrat avec mon éditeur et je n’ai reçu que hier les épreuves. Demain ou après-demain, mercredi au plus tard, j’aurai fini, et je pourrais, s’il en est encore temps, aller vous rejoindre au Châtelet, travailler à ce que vous voudrez, et vous apporter “L’Art et les artistes”. » Lettre de Mario Meunier adressée à Rodin, Musée Rodin, archives, dossier Mario Meunier.

¹⁰ Platon, *Œuvres*, t.1, Paris, Librairie Garnier Frères, Classiques Garnier. Cf. Doïna Lemny, « La Bibliothèque de Brancusi », dans *La Collection – L’Atelier Brancusi* (catalogue), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 245.

¹¹ Mario Meunier, « Prolégomènes », dans Platon, *Phédon ou de l’immortalité de l’âme* (traduction intégrale et nouvelle avec prolégomènes et notes par Mario Meunier), Payot, Paris, 1922, pp. 10–11.

¹² „Era în toamna lui 1924, anul în care se pregătea epocala Expoziție internațională de arte decorative din Paris, care avea să dea noi impulsuri artelor și să imprime noi aspecte vieții cotidiene. Atunci am pășit pragul atelierului din Intrarea Ronsin. Prima impresie persistă intens în memoria mea. Din mijlocul pietrelor dăltuite, al grinzilor de stejar vechi de sute de ani, al butucilor de lemn ciopliti cu barda, se desprindea luminoasă figura maestrului. [...] În vremea aceea, la căderea serii, Brâncuși asculta lecturi din clasicii greci, dialogurile lui Platon, spre exemplu, sau muzică folclorică înregistrată de pretutindeni.” Mac Constantinescu, „Evocări”, dans *Colocviul Brâncuși– București, octombrie 1967*, Editura Meridiane, Bucarest, 1968, pp. 112–113. Voir *Idem*, „Colocviu Brâncuși”, dans *Arta* (Bucarest), XXIII, 4/1976, p. 11.

¹³ *** (Francis Carco), « Notes et documents – “Les Amis de 1914” », dans *Les Amitiés Saint-Etienne*, juillet 1935, p. 504.

¹⁴ Francis de Miomandre, « Du vieux port à l’Acropole – Un Humaniste souriant », dans *Nouvelles littéraires* (Paris), 28 novembre 1936.

¹⁵ Francis Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michael, Paris, 1927, p. 123.

¹⁶ Mario Meunier, *Souvenirs d’un humaniste* (photocopie du manuscrit), Musée Rodin, archives, dossier Mario Meunier.

¹⁷ « Le 11 S^{bre} 1910 Cher Maître, Je suis désespéré depuis que je sais qu’il faut nous séparer. Je vous servirai pourtant avec tout le dévouement et tout l’attachement dont mon cœur est capable. J’étais si fier d’être pour vous un serviteur soumis, pour vous que j’admire et que j’aime de la plus ardente admiration. Et me voici seul, maintenant, pauvre et sans situation, dans ce Paris qu’ont délaissé en ce moment tous mes amis! Je vous le demande, Maître, avec tout l’accent de ma douleur, pourriez-vous encore, au moins un mois, jusqu’à ce que j’ai trouvé à vivre pour continuer mon œuvre, accepter le dévouement et la profonde affection que je vous promets comme je vous les ai donnés : de tout mon cœur. Mario Meunier 40, rue Lauriston. » Lettre de Mario Meunier adressée à Rodin, Musée Rodin, archives, dossier Mario Meunier.

¹⁸ „Ja, Rodin hatte Pech mit seinen Sekretären», sagt Mario Meunier und die gütigen Augen hinter den scharfen Brillengläsern lachten. «Zuerst die Geschichte mit Rainer Maria Rilke. Und dann die Geschichte mit mir. [...] Sehen Sie – Rodin wollte Rilke das Dichten verbieten. Wir haben uns dann später mit Rilke oft darüber unterhalten. Als ich 1911 zu Rodin kam, in das Haus auf der Rue de Varenne, gab es gerade Krach mit Rilke. Rodin hat erklärt, Rainer Maria Rilke sollte doch das alberne Dichten sein lassen, er hätte ja genug mit Rodins Korrespondenz zu tun. Nun interessierte sich aber Rilke noch mehr für die Literatur als für das Briefschreiben. Da kam es dann zum Bruch mit dem großen Auguste. Und – drei Jahre später – wiederholte sich das gleiche Schauspiel mit mir.» *** „Rodin in Schlafrock und Pantoffeln – Der letzte Sekretär des großen Bildhauers erzählt über den jähzornigen Rodin, über den Gegner Wagners und die verheizte Schue” (« Rodin en peignoir et pantoufles. Le dernier secrétaire du grand sculpteur nous parle de Rodin le furibond, l’ennemi de Wagner et de ses souliers qu’il avait mis au feu »), *Neues Wiener Journal* (Vienne), 15 mars 1934.

¹⁹ „Man hatte es nicht leicht mit Rodin und es ist kein Zufall, dass ich sein letzter Sekretär wurde. In späterer Zeit ließ er mich noch oft holen und bat mich, seine aufgehäuften Post zu erledigen: einen neuen Gehilfen fand er nicht mehr. Er war oft von einem unglaublichen Jähzorn, von einer erschreckender Nervosität, und man hatte, wenn er einen seiner Wutanfälle bekam, alle Hände voll zu tun, die wertvollsten Skulpturen aus seiner Nähe fortzuschaffen, weil es leicht hätte passieren können, daß er eines dieser unsterblichen Kunstwerke auf dem Boden zertrümmerte. Stimmungen wechselten bei ihm in jeder Minute. Bisweilen hatte er den Blick eines zarten und erschreckenen kleinen Mädchens, manchmal blickte er so fürchterlich drein, dass es einem durch Mark und Bein ging.» *** „Rodin in Schlafrock und Pantoffeln...”

²⁰ Il s’agit d’Otilia Cosmutza-Bölönyi et de Maria Bengescu.

²¹ Doïna Lemny, « “Chez Rodin, je traîne toujours mon désespoir...” Lettre à des amis de Craiova », dans *After Brancusi*, Institut d’Histoire de l’Art „G. Oprescu” de l’Académie Roumaine et Éditions UNARTE, Bucarest, 2014, p. 88.

²² Cf. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România (Brancusi en Roumanie)*, Éditions de l’Académie Roumaine, Bucarest, 1976, p. 117.

²³ Camille Mauclair, *Auguste Rodin – La Vie – Les Œuvres – L’Esthétique – L’influence sur notre temps*, La Renaissance du livre, Paris, 1918, p. 64.

²⁴ Voir *Brâncuși inedit...*, p. 68.

²⁵ André Frank, « Mario Meunier », dans *Germinal* (Paris), 22 avril 1933.

²⁶ Voir Doïna Lemny, *Brancusi*, Oxus, Paris, 2005, p. 264.

²⁷ Voir Constantin Noica, „De vorbă cu d-l Mario Meunier, marele elenist francez”, în *Ultima oră* (Bucarest), 3 janvier 1929, p. 2.

²⁸ Louis Amargier, Un Humaniste – « Mario Meunier », dans *La voix du Massif Central* (Paris), septembre 1953.

²⁹ Voir Vasile Georgescu Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși (La jeunesse de Brancusi)*, Éditions de la Jeunesse (Tineretului), Bucarest, 1967, p. 141 ; voir Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 21.

³⁰ Voir Sidney Geist, *Brancusi – A Study of the Sculpture*, Grossman Publishers, New York, 1968, pp. 142–143.

³¹ Dans le catalogue de la deuxième exposition personnelle ouverte en 1933 à la Brummer Gallery de New York – c’est Marcel Duchamp qui s’était chargé de l’organisation de cette exposition –, en complétant la légende de la *Colonne du Baiser*, le sculpteur avait ajouté : « *Part of a project for the Temple of Love* » (*Partie d’un projet pour le Temple de l’Amour*). Il voulait, peut-être, attirer l’attention du public newyorkais sur ses compétences d’architecte.

³² « [...] Pour lui “les mathématiques sont l’art le plus élevé, le plus spiritualisé.” Et cet artiste tellement évolué est un homme plein de dévotion : “Il n’y a pas d’art sans foi ; quel monument est plus digne d’être admiré qu’une cathédrale gothique, à laquelle tant d’hommes et d’artistes ont contribué avec leur travail, et pourtant aucun d’entre eux n’est connu ?” » « „[...] Pentru el « matematica este cea mai înaltă artă, cea mai spiritualizată. » Și acest artist atît de evoluat este un credincios: «Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decît o catedrală gotică, la care au lucrat atîta oameni și artiști și totuși nici unul nu este cunoscut?» » Niculae Agârbiceanu, „În atelierul meșterului” (« Dans l’Atelier du maître »), dans *Secolul 20* (Bucarest), 10–11–12/1976, p. 267. Il est à supposer que l’intérêt pour le style gothique et ses cathédrales – documenté par le témoignage que nous venons de citer – trouve ses origines dans les conversations entre Meunier et Brancusi, lorsque le secrétaire de Rodin avait dû évoquer la grande admiration que le Maître manifestait pour les cathédrales, son ouvrage *Les Cathédrales de la France*, auquel Meunier avait contribué, en étant la preuve.

³³ Conformément à une communication orale due à André Paléologue, historien de l’art et petit-fils de Vasile Georgescu Paleolog, faite le 17 juillet 2017 à Bucarest.

³⁴ Pour les textes rédigés sous la tutelle de Brancusi, voir Cristian-Robert Velescu, *Autour de l’atelier de Constantin Brancusi : chemins des modernités, chemins des avant-gardes*, Éditions Univers Enciclopedic Gold, Bucarest, 2015, p. 12.

³⁵ « Sa chienne blanche s’appelle “Polaire”, parce qu’elle descend d’un des chiens qui ont pris part à l’expédition Shkelton. Brancusi est presque toujours gai et quand Sata se trouve chez lui, ils... » Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. I (1912–1924), texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, p. 620.

³⁶ Mario Meunier, *Auguste Rodin, notes et souvenirs* (photocopie du manuscrit), Musée Rodin, archives, dossier Mario Meunier. *Idem*, « Auguste Rodin », dans *L'Éventail* (Genève), octobre 1918.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *** « Au Musée d'art et d'histoire – Rodin intime et Mario Meunier » [article non signé], dans *Suisse* (Genève), 2 mars 1934.

³⁹ Roger Vitrac, « Constantin Brancusi », dans *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930*, Tome premier, Paris, Edouard-Joseph, 1930, p. 197.

⁴⁰ Voir *Brâncuși inedit...*, p. 60.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 60–61.

⁴² Camille Mauclair, *Auguste Rodin - La Vie...*, p. 51.

⁴³ Mario Meunier, « Rodin dans son art et dans sa vie »", dans *Les Marges* (Paris), 15 avril 1914, p. 251.

⁴⁴ Le fait que Brancusi était à la recherche d'un « assistant » parmi ses amis intellectuels résulte d'un témoignage du compositeur Marcel Mihalovici, ami et habitué des ateliers de l'impasse Ronsin. Voici son témoignage: « Il avait peur de mélanger la littérature et son travail. Il ne voulait pas de littérature. Et un beau jour il me dit : "Cipică – mes amis m'appelaient Cip et Brancusi Cipică –, tu devrais écrire un livre sur moi".

Je lui réponds : "Mais ce n'est pas mon affaire !" Lui : "Eh bien, alors on l'écrira ensemble !" Et, pendant quelques semaines – il me semble encore le voir, au n° 10 de l'impasse Ronsin –, c'était, je crois, dans les années 1925–1926, il était dans sa petite chambre à coucher, allongé sur son divan, et moi, assis à une table, une pile de feuilles blanches posée devant moi, je notais sous sa dictée des séquences de sa vie, que j'essayais de mettre en ordre. » „Îi era teamă de amestecul literaturii cu munca lui. Nu vroia literatură. Și într-o zi îmi spuse: «Cipică – prietenii îmi ziceau Cip și Brâncuși, Cipică –, tu ar trebui să scrii o carte despre mine». Eu îi răspund: «Dar nu e treaba mea !» El: «Lasă, c-o scriem împreună!» Și, timp de câteva săptămâni – parcă îl și văd, era la nr. 10 din Impasse Ronsin, să fi fost prin anii 1925-26, era în mica sa odaie de culcare, lungit pe divan, iar eu cu un maldăr de foi albe stăteam la masă, și îmi dicta întâmplări din viața lui, pe care eu încercam să le aranjez.” Voir « Brâncuși – un om al pământului care avea geniu » (*Brancusi – un homme de la terre qui avait du génie*), interview avec Nicolae Argintescu-Amza, dans Marcel Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni (Souvenirs sur Enescu, Brancusi et autres amis)*, Editions Eminescu, Bucarest, 1987, p. 99.

⁴⁵ Voir *Brâncuși inedit...*, p. 62.